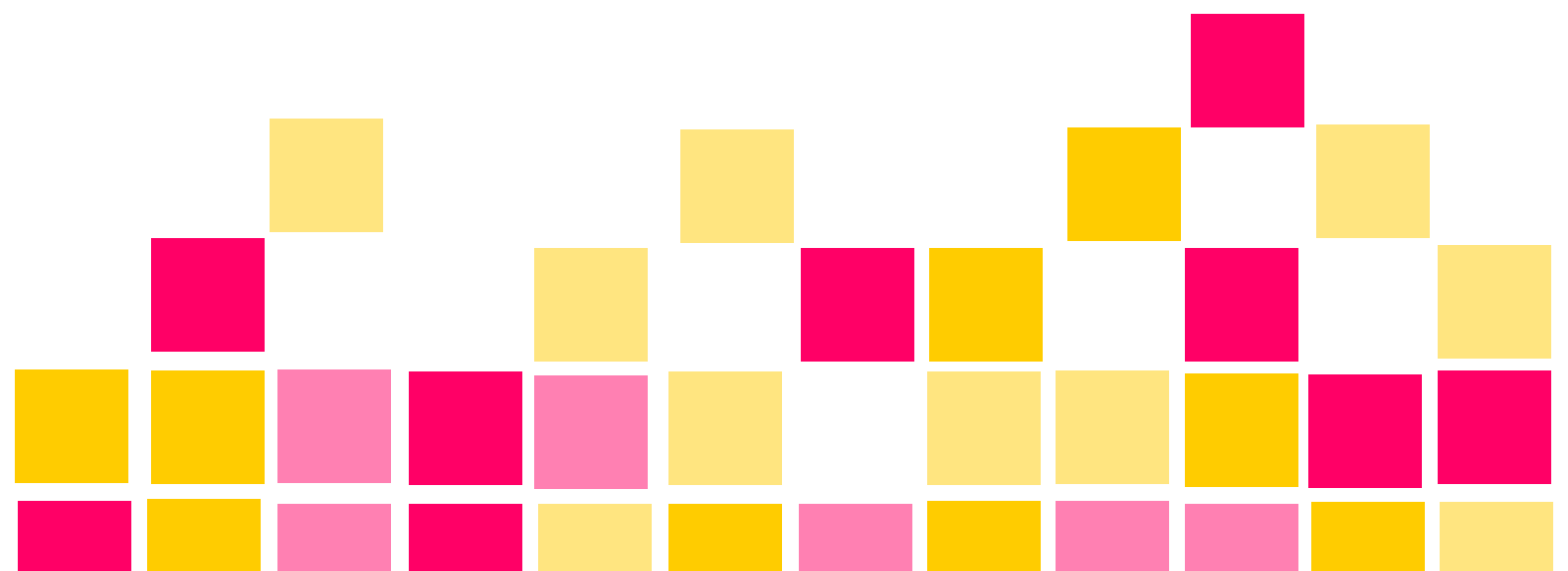


# RUMORes

**número 25 | volume 13  
janeiro - junho 2019**





Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias

N. 25, V. 13 (2019)

Janeiro – Junho de 2019

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](http://www.revistas.usp.br/rumores)

Outras informações podem ser obtidas pelo e-mail: [rumores@usp.br](mailto:rumores@usp.br)

Facebook: [www.facebook.com/revistarumores](http://www.facebook.com/revistarumores)

Para conhecer o grupo MidiAto, acesse: [www.usp.br/midiato](http://www.usp.br/midiato)

Outras informações podem ser obtidas pelo email: [midiato@usp.br](mailto:midiato@usp.br)

Facebook: [www.facebook.com/midiatousp](http://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  
LatinRev  
Portal Capes de Periódicos  
Portal SEER  
Portal de Revistas da Universidade de São Paulo

#### Editora Científica

Rosana de Lima Soares  
(Universidade de São Paulo)

#### Editora 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 Venanzoni  
(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 Aídar 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. Brasilina Passarelli

#### Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

##### Coordenador

Profa. Dra. Esther Imperio Hamburger

##### Vice-Coodenador

Profa. Dra. Irene de Araújo Machado

#### Preparação de originais e revisão de textos

Tikinet | Maísa Kawata e Mariana da Luz

#### Diagramação

Tikinet | Maurício Marcelo e Robso 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](http://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

<b>EDITORIAL</b> .....	6
<b>DOSSIÊ</b>	
<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	9
<b>O papel estratégico da crítica na formação do pensamento cinematográfico</b> .....	12
<i>Ismail Xavier</i>	
<b>A crítica e o novo: o semblante melancólico em <i>Alucinação</i>, de Belchior</b> .....	32
<i>Cláudio Rodrigues Coração</i>	
<b>Críticas do audiovisual: incerteza e indeterminação como perspectivas de análise de produtos audiovisuais da cultura pop</b> .....	50
<i>Rose de Melo Rocha</i>	
<b>Hipermediação e interatividade: por uma crítica do documentário como um espaço plurimidiático</b> .....	66
<i>Felipe de Castro Muanis</i>	
<b>Ancoragem e circulação crítica na reconstituição do espaço público em <i>Terremoto santo</i></b> .....	82
<i>Eduardo Paschoal de Sousa</i>	
<b>Visada crítica de narrativas brasileiras contemporâneas sobre migrantes: buscando marcas de autenticidade</b> .....	104
<i>Fernanda Elouise Budag, Andrea Limberto</i>	
<b>Aspectos pedagógicos e teológicos do empreendedorismo: profanações do “<i>Livro da Vida</i>”</b> .....	127
<i>Vander Casaqui</i>	

**Recorrências na abordagem de velhices centenárias em  
matérias de perfil**..... 147

*Cíntia Liesenberg*

## **ARTIGOS**

**O sound design da série *Twin Peaks* e a herança de Alan Splet** ..... 169

*Renato Luiz Pucci Junior, Fabiano Pereira de Souza*

**Sobre paisagens conhecidas e corpos anônimos:**

memórias fotográficas do fluxo migratório no Mediterrâneo ..... 192

*Ana Carolina Lima Santos, Rafael Tassi Teixeira*

**Agora somos imagens:** fotografia e a hibridização entre humanos e telas..... 220

*Wagner Souza e Silva, Carolina Vilaverde Ruta Lopes*

**O cinema enquanto locus dialógico:** Resignificações entre

*Tudo sobre minha mãe* (1999) e *A malvada* (1950) ..... 236

*Marcelo de Lima, Luiz Antonio Mousinho*

**A midiaticização de um juízo político:** responsabilidade editorial nas

capas de revistas semanais brasileiras ..... 258

*Camila Hartmann, Ada Cristina Machado da Silveira*

**Para fazer rir na TV:** fabulação narrativa do humor entre as teorias da

disjunção e da disparidade ..... 280

*Wanderley Anchieta*

**Humor e religião:** Porta dos Fundos e a crítica ao monoteísmo cristão ..... 302

*Bruno Menezes Andrade Guimarães*

## EDITORIAL

### A potência crítica da circulação midiática das imagens

**RuMoRes**, revista científica online dedicada aos estudos de comunicação, linguagem e mídias traz, em sua vigésima quinta edição, o Dossiê “Políticas da crítica: formação e circulação em práticas midiáticas”, com oito artigos que enfatizam a premência de um debate crítico sobre a mídia que seja estratégico, como proposto por Ismail Xavier; atualizado, como propõe Cláudio Rodrigues Coração; plural, como propõe Rose de Melo Rocha; interativo e público, como propõem, respectivamente, Felipe de Castro Muanis e Eduardo Paschoal; autêntico, como propõem Andrea Limberto e Fernanda Elouise Budag; profano, como propõe Vander Casaqui; e recorrente, como proposto por Cíntia Liesenberg no último artigo, voltado diretamente à questão da crítica midiática. A potência presente da crítica funda o Dossiê, organizado por Gislene da Silva (UFSC) e Rosana de Lima Soares (USP) e apresentado, nesta edição, no texto “Políticas da crítica: formação e circulação em práticas midiáticas”.

Os textos do Dossiê privilegiam objetos imagéticos e artísticos, passando por produções cinematográficas, musicais e documentais para fazer ver sua presença muito concreta e efetiva e defender, para além da fruição estética, seus efeitos culturais, sociais e políticos. Trata-se de um debate atual e potente em torno dos objetos comunicacionais (especialmente produções audiovisuais), que está voltado para a crítica de sua circulação – travando com ela, inclusive, embates identitários, de formato e de gênero discursivo – e para as possibilidades de formação de uma esfera crítica e de constituição do público. Esse debate estende-se, ainda, aos demais textos da edição, que reúne sete artigos em face do mesmo desafio.

Renato Luiz Pucci Junior e Fabiano Pereira de Souza buscam a ousadia narrativa na edição sonora de uma série televisiva em “O *sound design* da série *Twin Peaks* e a herança de Alan Splet”, analisando até a temporada de 2017. Refletindo sobre como essa ousadia narrativa apercebe-se da presença do outro, “Sobre paisagens conhecidas e corpos anônimos: memórias fotográficas do fluxo migratório no Mediterrâneo”, de Ana Carolina Lima Santos e Rafael Tassi Teixeira, analisa fotografias jornalísticas que retratam africanos e médio-orientais tentando cruzar o mar Mediterrâneo.

Quem é o sujeito da imagem? O que a imagem faz por ele? Wagner Souza e Silva e Carolina Vilaverde Lopes constataam que subjetividades são tomadas na mediação das identidades e das relações sociais pela tecnologia, restando a afirmação de que “Agora somos imagens: fotografia e a hibridização entre humanos e telas”. Alguns cineastas operam ressignificações, que Marcelo de Lima e Luiz Antonio Mousinho procuram destacar nos filmes de Pedro Almodóvar e de Joseph Mankiewicz pelas lentes do conceito de dialogismo em “O cinema enquanto locus dialógico: ressignificações entre *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *A malvada* (1950)”.

Passando do âmbito ficcional ao jornalístico e documental, é ainda mais necessário situar o juízo ético que sustenta a tomada dos sujeitos em imagens, como pretendem Camila Hartmann e Ada Cristina Machado em “A midiatização de um juízo político: responsabilidade editorial nas capas de revistas semanais brasileiras”, analisando capas de revistas com fotografias da presidenta Dilma Rousseff no dia posterior ao processo de votação de *impeachment* na Câmara dos Deputados.

Se há uma saída consonantemente ética e moral, há também aquela pelo humor, dissonante e desafiadora de valores no abuso da ironia e do sarcasmo. Em “Para fazer rir na TV: fabulação narrativa do humor entre as teorias da disjunção e da disparidade”, Wanderley Anchieta estuda os mecanismos para a geração do riso considerando as séries *Arrested development*, *Friends*, *Studio 60*. E, na sequência deste olhar estruturado para o humor, Bruno Menezes Andrade Guimarães questiona se ele colabora para um menor dogmatismo e



maior pluralidade religiosa, observando um canal do YouTube em “Humor e religião: *Porta dos fundos* e a crítica ao monoteísmo cristão”.

Com este segundo Dossiê sobre crítica de mídia, **RuMoRes** busca firmar a atualidade deste debate por meio da recuperação de diversas correntes teóricas que sustentam historicamente o pensamento crítico; da atualização necessária e relevante de seus preceitos; da aplicação de critérios para a análise de produções midiáticas atuais; e, ainda, do reforço de um campo de estudos para a crítica de mídia em âmbito acadêmico.

Em tempos de aguda crise política e institucional no país, que afeta diretamente a todos nós, especialmente aqueles que estão em universidades, centros de pesquisa e instituições de produção artística e cultural, esperamos que as reflexões possam suscitar debates produtivos sobre a realidade e as possíveis formas de intervenção em nossos lugares de inserção. Que o espaço acadêmico contribua para a consolidação de posicionamentos críticos e engajados na transformação social e na construção de uma sociedade cada vez mais democrática e igualitária. Boas leituras a todas e todos!

*Rosana de Lima Soares*

*Andrea Limberto*

*junho de 2019*

## APRESENTAÇÃO

### Políticas da crítica: formação e circulação em práticas midiáticas

Com o Dossiê “Políticas da crítica: formação e circulação em práticas midiáticas”, **RuMoRes** abre espaço para exercícios críticos sobre práticas midiáticas na complexidade de suas inserções no campo do audiovisual (televisão, rádio, cinema, documentário), no jornalismo e nas artes (literatura, artes visuais, música). Tais exercícios se inserem na necessidade de atualização de teorias críticas tradicionais, considerando questões de julgamento, de opinião e de busca por critérios para avaliar tais práticas à luz de suas vinculações econômicas, políticas, sociais, entre outras. A diversidade dos artigos apresentados contempla diferentes perspectivas teóricas sobre crítica e observação crítica de diversos objetos empíricos em circulação nas mídias, com apoio de arranjos metodológicos variados. Na leitura do conjunto do Dossiê, temos a própria atividade crítica colocada em questão, vendo discutidas suas condições de produção e problematizando suas finalidades. São trabalhos de clara pertinência acadêmica, dado o momento histórico complexo em que vivemos atualmente no Brasil, no qual a relevância do senso crítico demanda, mais do que em outros tempos, a livre expressão do pensamento e a pluralidade de visões.

Alguns dos artigos deste Dossiê foram apresentados no II Simpósio de Crítica de Mídia – *Como fazer para criticar?*, evento promovido pelo Grupo de Pesquisa em Linguagem: Práticas Midiáticas (MidiAto/ECA-USP) e pelo Grupo de Pesquisa Crítica de Mídia e Práticas Culturais (UFSC/USP), realizado na USP em setembro de 2018. O evento contou com diversas mesas e, para consolidação de seus resultados, foram organizados dois dossiês, um na **RuMoRes** e outro na revista *Estudos de Jornalismo e Mídia* (EJM), do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFSC (<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo>), agrupando de modo singular as questões e os

problemas tratados no simpósio. Este segundo evento dava continuidade, por sua vez, aos debates do I Simpósio de Crítica de Mídia – *Como criticam os que criticam?*, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em setembro de 2017, cujos textos também foram publicados na **RuMoRes** (<http://www.revistas.usp.br/Rumores/issue/view/10702>). Os dossiês são esforços na tarefa de sistematização das pesquisas realizadas dentro da Rede Metacrítica (Rede de Pesquisa em Cultura Midiática).

Este Dossiê traz distintas articulações entre os campos da crítica, da História e da cultura, propondo perspectivas sobre como se estudar a crítica de mídia, nossa pergunta fundante, e respondendo diversamente a essa questão, na assunção da variedade de objetos e na observação da pluralidade de seus circuitos de observação. Ismail Xavier (USP), no artigo “O papel estratégico da crítica na formação do pensamento cinematográfico”, que inicia o Dossiê, desenvolve a recuperação histórica, artística e política da crítica cinematográfica por meio de três momentos do debate sobre o cinema no século XX, considerando a participação de núcleos de formação da cinefilia, como os cineclubes, centros de formação e pesquisa e cinematecas, além da produção escrita e acadêmica em torno deste campo de produção cultural. Na música, observando os movimentos contraculturais na música popular brasileira dos anos 1970 em “A crítica e o novo: o semblante melancólico em *Alucinação*, de Belchior”, Cláudio Rodrigues Coração (UFOP) considera aspectos paradoxais relacionados à nostalgia e ao antagonismo presentes em artistas envolvidos no tropicalismo.

Na linhagem de objetos contemporâneos e singulares, Rose de Melo Rocha (ESPM-SP) acompanha a trajetória de músicas e artistas ligados às performances de gênero para dar ênfase a suas possibilidades transformadoras em “Críticas do audiovisual: incerteza e indeterminação como perspectivas de análise de produtos audiovisuais da cultura pop”. Felipe de Castro Muanis (UFJF) contrasta o espaço do documentário no cinema e na televisão, especialmente pelo aspecto de sua pluralidade no cruzamento entre mídias em “Hipermediação e interatividade: por uma crítica do documentário como um espaço plurimidiático”.

No âmbito da observação complexa dos processos de mediação, Eduardo Paschoal de Sousa (doutorando na ECA-USP) aponta uma ampliação do espaço público de circulação e uma abertura para reproposições narrativas em "Ancoragem e circulação crítica na reconstituição do espaço público em *Terremoto santo*", curta-metragem de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca (2017). Em tais processos de mediação, podemos constatar uma instabilidade na tomada dos sujeitos e na dinâmica narrativa que inclui processos de identidade e alteridade. Andrea Limberto (Senac) e Fernanda Elouise Budag (Fapcom) recuperam, em "Visada crítica de narrativas brasileiras contemporâneas sobre migrantes: buscando marcas de autenticidade", reportagens em vídeo relacionadas à migração para o Brasil sob o impacto da nova Lei de Migração (Lei 13.445/2017), divulgadas pelo site da Organização das Nações Unidas para o Brasil.

Ao indagar se existiria a possibilidade do controle sobre as narrativas de si, Vander Casaquei (Umesp) identifica uma convocação para o empreendimento de si mesmo e discute a pedagogia e a teologia do empreendedorismo em "Aspectos pedagógicos e teológicos do empreendedorismo: profanações do *Livro da Vida*". Na sequência, Cíntia Liesenberg (PUC Campinas) percorre os discursos e representações sociais sobre a velhice veiculadas pelo Portal do Envelhecimento em "Recorrências na abordagem de velhices centenárias em matérias de perfil".

Esperamos, com este Dossiê e também com aquele publicado na EJM, destacar, mais uma vez, a responsabilidade de tomar a crítica de mídia como uma tarefa acadêmica, em suas diferentes inflexões e desafios. Os textos publicados respondem a isto, enfrentando principalmente as implicações éticas, históricas e culturais da crítica na afrontosamente desigual sociedade brasileira. Desejamos a todos e todas boas leituras e debates transformadores.

*Gislene da Silva (UFSC)*

*Rosana de Lima Soares (USP)*

*junho de 2018*

## **O papel estratégico da crítica na formação do pensamento cinematográfico<sup>1</sup>**

## **The strategic role of criticism in shaping film theory**

*Ismail Xavier<sup>2</sup>*

---

1 Artigo editado a partir do texto básico da Palestra de encerramento do "XXI Encontro da SOCINE – o estado da crítica", 17 a 20 de outubro de 2017, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

2 Professor associado da Universidade de São Paulo. mestre em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1975), doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1980) e doutor em Cinema Studies – New York University (1982). E-mail: [i-xavier@uol.com.br](mailto:i-xavier@uol.com.br).

**Resumo**

Este artigo focaliza três momentos significativos da reflexão e do debate sobre o cinema no século XX, a fim de caracterizar formas de articulação entre o exercício da crítica em periódicos e a produção escrita ligada a núcleos de formação da cinefilia, como os cineclubes, e a centros de formação e pesquisa, como as cinematecas e, notadamente a partir dos anos 1960, as universidades.

**Palavras-chave**

Cinema, cinefilia, cineclube, cinemateca, crítica cinematográfica.

**Abstract**

This article focuses on three relevant moments of the reflection and the debate on the 20<sup>th</sup> century cinema. Our intention is to identify the ways by which the practice of criticism in news journals meets the written production coming from cinephile centers, movie clubs, educational and research centers, such as film libraries and notably universities after the 60's.

**Keywords**

Cinema, cinephilia, movie clubs, movie libraries, movie critique.

A experiência da crítica suscita um leque enorme de questões igualmente centrais e de grande interesse que podemos trazer para a nossa reflexão. Dentro da dinâmica que envolve o diálogo dos filmes com os seus diferentes públicos, diálogo sem o qual o percurso de cada obra não se completa, a crítica constitui um elo estratégico da cultura cinematográfica em sua dimensão estética, social e política, dada a sua condição de diálogo direto com as obras na qual a síntese de informação, a análise da relação entre o filme e a experiência humana colocada em pauta e os juízos de valor compõem uma referência que, num cômputo geral, pode ter implicações de longo prazo.

Há uma variedade de formas nesta relação entre a crítica e os filmes, de um lado, e entre a crítica e seus leitores, do outro. De imediato, pensamos no exercício da crítica nos jornais e nas revistas semanais, modalidade que inclui nos dias de hoje muitas revistas digitais para leitura online e também os blogs assinados por críticos. Nesses casos, é mais incisivo o desafio da resposta primeira aos filmes no momento de sua estreia, um corpo a corpo com o presente imediato que se expressa em artigos concisos que demandam uma escrita aguda na argumentação e que procura evitar o jargão de especialista – traços que compõem um enorme desafio no plano do estilo e da escolha de uma estratégia para a abordagem dos filmes. Dessa escolha decorre o que os leitores identificam ao longo do tempo como o estilo de determinado crítico.

Em nossa reflexão, ao lado dessa modalidade, podemos incluir a crítica exercida em periódicos publicados mensalmente – como é o caso bem conhecido dos *Cahiers du Cinéma* – ou mesmo duas a quatro vezes por ano, incluindo revistas que tiveram e têm importante papel nesse diálogo com o presente da produção, mas reservam mais espaço – este “mais” será tanto maior quanto mais larga for a periodicidade – para matérias de feição variado. Essas matérias, é bom frisar, não estão excluídas dos jornais e revistas de resposta mais imediata, como retrospectos, análises comparativas de filmes agrupados sob variados critérios, incursões na história do cinema e textos mais teóricos, mas não compõem o que é mais característico ao jornal diário, sendo mais próprio acontecerem nos suplementos de fim de semana.

No caso de revista de larga periodicidade, um bom exemplo da convivência de críticos, entre eles Enéas de Souza, e professores universitários em seu corpo editorial é a revista *Teorema* publicada em Porto Alegre, semestral, com ampla gama de colaboradores de variadas procedências.

Aponto essa conhecida diversidade das formas de publicação da crítica em distintos contextos, cada qual com a sua feição específica, sabendo de sua permeabilidade na arregimentação de editores e articulistas, pois são muitos os exemplos de colegas professores que têm ou tiveram participação em revistas não acadêmicas, ou mesmo em jornais, embora nestes casos seja raro o trabalho contínuo. Por outro lado, muitos críticos ministram cursos de cinema, colaboram em revistas trimestrais ou quadrimestrais e é comum a autoria de livros que, não sendo coletâneas de críticas publicadas em jornais ou revistas, trazem um ensaio crítico em torno de um núcleo temático, resultado de pesquisa. Os exemplos são muitos e a título de referência, cito apenas *A ponte clandestina: teorias do cinema na América Latina*, de José Carlos Avellar (1995), que foi crítico do *Jornal do Brasil* por muitos anos.

Enfim, muitos de nós, com ênfase num polo ou no outro, já vivemos e vamos viver o que há de comum e de diferente entre a atividade mais regular da crítica e a escrita de livros ou de um ensaio mais longo e mais abrangente no seu enfoque. Em resumo, não esqueçamos essas diferenças de condições de trabalho e de público leitor, nem tampouco o trânsito de muitos de nós por elas.

Coloco aqui de início essa permeabilidade vivida na relação entre esses terrenos porque, como anuncia o título desta fala, estou interessado em citar conjunturas históricas que exatamente evidenciaram a articulação entre os vários contextos de reflexão e produção textual sobre cinema, da resenha crítica num diário à produção de livros, ambas já consolidadas por todo um século que, em um período mais recente, veio incluir a bibliografia construída no mundo da pesquisa acadêmica, seja pela mão da historiografia do cinema ou pelas distintas formas de composição de ensaios críticos, sejam análises de conjunto



de um gênero (como o documentário contemporâneo) ou estudos comparativos envolvendo um grupo de filmes a partir de um eixo temático ou formal.

A ideia é trabalhar momentos nucleares nos quais se fez nítido o papel estratégico da crítica na formação de um pensamento cinematográfico de ressonância na história e na teoria do cinema. Destaco três núcleos que evidenciaram, de formas variadas, essa articulação: no primeiro, comento a crítica em sua interação com o cineclubismo; no segundo, a crítica em sua interação com as cinematecas; no terceiro, a crítica em sua interação com as universidades, dentro de um processo que, iniciado nos anos 1960, se expandiu a partir dos anos 1970. A cada nova etapa, os pontos focais da formação, já presentes nas fases anteriores, foram se somando ao novo parceiro, até formarem a imensa rede de produção de pensamento e de circulação de ideias bem próprias ao nosso presente, rede que complica bastante a configuração do campo apta a esclarecer o papel de cada um desses focos.

A configuração atual demanda pesquisas no plural, pois é grande o desafio. Nesta exposição, não trago algo que seja resultado de estudo sistemático; trago apenas uma reflexão preliminar voltada para experiências que evidenciaram, de formas variadas, esta interação que interessa aqui sublinhar a partir da dinâmica própria a três momentos históricos, tomados aqui como referência geradora de parâmetros de análise.

### **A crítica e os cineclubes**

O primeiro núcleo a lembrar se constituiu na relação entre a crítica e o cineclubismo num momento fundamental, ou seja, nos primórdios da reflexão sobre o cinema que, em verdade, se consolidou a partir dessa interação. Como se sabe, foi com a criação de cineclubes que a primeira cinefilia ganhou corpo, esta que teve enorme impacto na crítica e na teoria. Basta lembrar que Riccioto Canudo, crítico e um dos pioneiros do cine-clubismo no começo do século XX com a fundação do *Clube dos amigos sétima arte*, foi um grande animador de sessões, nas quais projetava trechos de filmes e solicitava a seu público que prestasse atenção apenas à dimensão plástico-imagética do cinema, não lhes dando chance

de serem capturados pelo desenvolvimento do melodrama ou da comédia que traziam aqueles filmes curtos (expressão anacrônica) na virada da primeira para a segunda década do século XX. A expressão “sétima arte”, sendo sua invenção, foi cunhada a partir de sua posição estética peculiar que está bem expressa no célebre *Manifesto das sete artes* publicado em 1911, em Paris<sup>3</sup>. Era o momento em que começava a se configurar o comentário aos filmes em jornais e revistas, o qual se expandiu com força nos anos seguintes para compor experiência crítica de juízos de valor que, em sua variedade de critérios, compunha um polo mediador entre os filmes e uma parcela do público. Neste contexto de consolidação da crítica de cinema, foi se afirmando toda uma variedade de posturas e juízos de valor, mas o segmento que ganhou maior notoriedade histórica foi o que se fez núcleo fundamental da primeira teoria do cinema. Em parte, afinado às ideias de Canudo, esse segmento, formado por críticos e cineastas, trazia um variado espectro de posturas, algumas menos radicais na adoção do princípio da “especificidade cinematográfica”, tal como definido no sistema estético do Manifesto (MACEDO, 1959). Segundo este, a condição para o cinema despontar como síntese das artes, era a de assumir sua vocação de arte plástico-rítmica, superando sua condição de veículo para a encenação de melodramas e comédias, via de regra estórias consideradas elementares: foi a primeira diatribe do cinéfilo contra o chamado “teatro filmado”, e das vanguardas contra o cinema narrativo-dramático. Essa primeira postura crítica celebrou o cinema como técnica promissora, emblema da modernidade, e se fez no atrito, dia a dia, com os filmes que os críticos e cineastas ligados à vanguarda atacavam, com maior ou menor veemência. Não é o caso de configurar aqui todo o quadro da época, e lembro apenas Louis Delluc, crítico e cineasta, sem esta recusa menos incisiva do narrativo-dramático que, afinal, marcou os seus próprios filmes; e Jean Epstein, crítico e cineasta que criou o corpo teórico mais robusto hoje reunido em livros, mas que foi em grande parte exposto em artigos como o que dedicou à noção de fotogenia, central na teoria

3 O *Manifesto das sete artes* foi publicado em Paris em 28 de março de 1911 e está transcrito em Canudo (1927); em português é encontrado em Macedo (1959).

da vanguarda<sup>4</sup>. A primeira referência à fotogenia foi de Louis Delluc, em 1919, mas Epstein é quem lapidou o conceito numa conferência proferida em 1923 e que foi publicada no seu livro *Le cinématographe vu de l'Etna*, de 1926<sup>5</sup>.

Jean Epstein escrevia na revista *Esprit Nouveau*<sup>6</sup> que se ocupava das artes, mas com maior ênfase à literatura, e vale lembrar aqui um texto seu fundamental "A poesia e o novo espírito da inteligência", publicado nessa revista em 1921, no mesmo ano em que ele publicava o livro *Bonjour cinema* (EPSTEIN, 1921), consolidando essa afinidade entre o novo espírito da poesia e o nascimento do cinema como arte. Sabemos, ainda, o quanto aquele debate teórico dos anos 1920 envolveu artistas plásticos, poetas, críticos e realizadores.

A mesma relação entre os poetas e a crítica de cinema se deu no campo do surrealismo, cuja "teoria do cinema", nada simpática aos escritos de Epstein, foi exposta pelo poeta Robert Desnos em artigos de revistas (DESNOS, 1966). É possível, ainda, relacionar o caso ao contexto da crítica e teoria na União Soviética, que viveu dinâmica semelhante, na qual se destacaram textos que criaram conceitos fundamentais no próprio movimento de afirmação polêmica de uma poética inovadora, tal como aconteceu no caso dos construtivistas, S.M. Eisenstein e Dziga Vertov.

Neste quadro aqui resumido, uma referência aos Estados Unidos encontra uma conexão de mesmo tipo entre os poetas e a reflexão sobre cinema, como aconteceu com Vachel Lindsay que, no momento em que a crítica de cinema já havia tomado impulso, publicou *The art of the moving picture* em 1915<sup>7</sup>, livro escrito na época em que, na França, a noção de fotogenia tomava maior impulso, tendo em Epstein seu principal formulador. O dado, digamos, original, nos escritos sobre cinema nos Estados Unidos, foi o livro teórico escrito por um professor

---

4 Para um quadro geral desse período na França, ver Xavier (2017).

5 Este livro está incluído no volume 1 de uma antologia de seus textos publicada em 1974. Ver Epstein (1974).

6 A revista *Esprit Nouveau* era lida pelos modernistas no Brasil, notadamente no caso de Mário de Andrade, que escreveu críticas sobre filmes nos anos 1920; este é mais um exemplo do interesse dos poetas inovadores pelo cinema como um emblema da modernidade.

7 O livro de Lindsay foi reeditado mais de uma vez. Ver Lindsay (2000).

universitário, publicado originalmente em 1916: *The photoplay: a psychological study*, de Hugo Munsterberg (1970), professor de psicologia na Universidade de Harvard. Trata-se de um extraordinário pequeno tratado de estética do cinema pensada em conexão com sua atividade de professor de psicologia.

A partir do referencial construído pelas vanguardas, ocorre uma nítida articulação entre o cineclubismo e o mundo dos artistas plásticos, poetas e cineastas, daí se desdobrando as teorias. Estas se articulam a juízos de valor, à crítica do gosto e à incidência, no campo do cinema, de um ideário muito claro: a cobrança de originalidade (feita ao cineasta) e a defesa da especificidade do cinema como arte plástica de formas em movimento, a baliza maior da valorização das obras. Vivemos até hoje este primado da originalidade e da invenção formal como valor por excelência, algo que se construiu naquele espírito das vanguardas de um século atrás.

Escolhi essa experiência dos anos 1910-20 pelo seu teor inaugural e sua incidência na reflexão desenvolvida ao longo da história do pensamento cinematográfico, mesmo quando ela foi objeto de crítica da parte de quem assumia outros valores como, por exemplo, os defensores do cinema industrial, narrativo-dramático. Em particular, a passagem do cinema mudo para o sonoro definiu um momento de grande polaridade que alterou o quadro da teoria e, nos anos 1930, um novo contexto produziu nova reflexão, o que nos leva ao segundo momento que interessa aqui comentar.

Antes, para estabelecer o gancho entre esses dois momentos expressos no percurso do crítico, lembro um sugestivo exemplo que nós é muito próximo: o de Paulo Emilio Salles Gomes e sua formação como crítico, historiador e pesquisador: vale lembrar sua experiência na França entre 1937 e 1939, quando se tornou um cinéfilo nas sessões da Cinemateca Francesa, levado por Plínio Sussekind Rocha, ex-membro fundador do Chaplin Club do Rio de Janeiro, cujo jornal, *O Fan*, publicara, entre 1929 e 1931, textos que se situam entre as melhores críticas de cinema escritas da primeira metade do século XX no Brasil. Nesta conexão biográfica entre Plínio Sussekind e Paulo Emilio, está simbolizada a passagem

que interessa focalizar: o momento em que, aos cineclubes, se somaram as cinematecas como elemento decisivo da formação para a militância do crítico.

### **A crítica e as cinematecas**

Esta passagem para o nosso segundo momento se dá nos últimos anos da década de 1930, quando entram em cena as cinematecas. A Francesa, criada em 1936, saída do cineclubes *Cercle du cinéma*, foi por muitos anos a instituição líder dessa militância pela preservação da memória e pela exibição de acervos como vetor da formação de público, de críticos e de novos cineastas, além de foco impulsionador de uma historiografia do cinema lastreada em ampla documentação disponível.

A par deste papel nuclear, devo lembrar que as cinematecas entram em cena num momento de reavaliação dos caminhos do cinema dentro de uma nova conjuntura cultural e política, momento cuja figura chave na consolidação de um novo paradigma, além de cineclubista militante, foi um intelectual que escreveu parte substancial de sua criação teórico-crítica em revistas: falo de André Bazin, gigante da crítica que encarna um dos casos mais extraordinários de uma teoria construída no corpo a corpo com os filmes, base de sua defesa de uma forma de cinema que ele identificou em Jean Renoir, Orson Welles e no neorrealismo, para ele artífices de um avanço decisivo em nova direção que ele cunhou de realista, dentro de uma acepção nada elementar de realismo que cunhou a partir de um diálogo com a fenomenologia (BAZIN, 2018). De fato, Maurice Merleau-Ponty escreveu sobre o cinema em geral, notadamente no artigo "O cinema e a nova psicologia" (MERLEAU-PONTY, 1969), a partir de conferência dada no IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), em 1945, mas a especificação feita por Bazin e sua elaboração crítico-teórica foram construídas a partir daquela percepção aguda do estilo, em particular do novo estilo cujo ícone maior foi o plano longo, no limite, o plano-sequência. Configura-se, a partir daí, claro que com muitas outras questões acopladas e discutidas, a noção de cinema moderno (BAZIN, 2018).

Um dado a acentuar na articulação do campo crítico-teórico com as cinematecas é seu lugar como centro de formação de cinéfilos que passaram a viver o impacto gerado pelo maior e mais sistemático acesso à história que possibilitou uma erudição do olhar e da escuta cultivada no contato direto, e digamos simultâneo, com filmes de todas as décadas; o cotejo entre o passado e o presente se torna algo mais rotineiro, incentivando um novo tipo de espectador-criador. Desse processo, o exemplo mais célebre, experiência notável com implicações de longo prazo, não só na crítica mas também na criação de um novo cinema, foi a da formação, na Cinemateca Francesa, dos futuros “jovens turcos” dos *Cahiers du Cinéma*, como foi chamado o grupo de Godard, Truffaut, Rivette, Chabrol e seus amigos nos anos 1950, quando colaboravam com a revista fundada por André Bazin em 1951. Radicais na defesa de suas posições e polemistas, os jovens turcos trouxeram a primeiro plano a questão da autoria no cinema, pensada inclusive no contexto da produção hollywoodiana e, quando passaram à realização, tiveram papel chave na história do cinema moderno. Enfim, foram uma dominante nos anos 1960.

Não por acaso, Henri Langlois, o criador e por muitos anos diretor da Cinemateca Francesa, é a figura que recebe a homenagem de Godard num dos episódios de sua série de vídeos que montaram as suas *Histoire(s) du cinéma* ao longo dos anos 1980. Homenagem enfática, a celebrar da figura do pai.

Naquele novo contexto dos anos 1940-1960, a produção de livros de história e teoria do cinema se diversifica, inclusive com reflexões sobre a história da crítica, definindo uma multiplicidade de referências já consolidadas no momento em que as universidades vieram participar deste jogo. Enfim, como sabemos, a crítica e a teoria já tinham uma longa história, com suas coordenadas e muitos textos básicos já estabelecidos quando as universidades entraram em cena de forma mais incisiva, compondo um novo leque de experiências que se consolidou de forma mais definitiva ao longo dos anos 1970. No momento em que nos aproximamos da nossa conjuntura, a bibliografia sobre cinema se avolumou e foram se multiplicando as revistas, os congressos e os livros.

## A crítica e as universidades

Nesta reflexão preliminar, começo com o comentário a três exemplos particulares que são sugestivos para quem quer pensar a articulação entre o exercício da crítica e a produção universitária. A partir desses três exemplos – distintos em sua forma de evidenciar a interação entre crítica e universidade – tomarei um caso de diálogo tenso entre críticos e pesquisadores como ponto de partida para um balanço final. Neste, farei observações que resumem uma posição pessoal na lida com essa experiência tal como ela se configura hoje.

O primeiro exemplo vem dos Estados Unidos, no período pós-Segunda Guerra Mundial: a partir de 1949, há a formação de um cinema de vanguarda que teve como ponto de convergência, em termos de reflexão, a revista *Film Culture* (1954-1996), onde Jonas Mekas, um de seus fundadores e um dos principais criadores desta nova vanguarda, teve sua militância crítica de enorme importância na convocação de novos cineastas que passaram a atuar nesse campo. O dado interessante é que o próprio dinamismo que alimentou o diálogo do cineasta experimental com o público – seja Maya Deren, Stan Brakhage, Hollis Frampton, Michel Snow ou Ken Jacobs – foram as exposições em universidades e galerias de arte, centros de exibição e debate de filmes em 16 mm que compunham um cinema afinado às artes visuais, a qual permanecia invisível para o grande público. De certo modo, essa experiência ganhou mais ampla visibilidade quando um artista *pop star* como Andy Warhol entrou na cena para fazer seus filmes, *Chelsea Girls* e *Empire State Building*, entre outros, gerando polêmica com o mesmo teor daquela que a *pop art* havia gerado no campo das artes visuais, em sua ironia ao *Action Painting* de Jackson Pollock, De Kooning e todo um grupo de artistas engajados nessa experiência fundamental do pós-guerra. Falava-se de um cinema *underground*, mas muito pouco se conseguia ver. Mesmo lá nos Estados Unidos tal marginalidade se constituiu em condição vivida por décadas, a menos nos *campi* universitários, nos museus, nas galerias de arte e nos cineclubes. Mekas se tornou o diretor de uma cinemateca especializada na guarda e exibição desses filmes e outros de várias épocas, incluídos os filmes de Dulac, Epstein, Eisenstein

e Vertov, que foram inseridos no elenco do que esta vanguarda denominou de Cinema Essencial: falo do Anthology Film Archives, de Nova York, Anthology cuja extraordinária biblioteca era dirigida por P. Adams Sitney, professor e pesquisador da New York University, autor do livro clássico *Visionary Cinema* (SITNEY, 1974). Na virada dos anos 1960 para os 1970, a NYU havia se tornado uma caixa de ressonância desse cinema e tinha como professores figuras como Annette Michelson, que escreveu os principais ensaios sobre este cinema em revistas como *Artforum*. Nos anos 1970, vieram Sitney (doutorado na Yale University) e Noel Carrol (doutorado na própria NYU, orientado por Annette Michelson). Noel teve artigos sobre as vanguardas publicados na *Artforum*, depois alterou a tônica de sua reflexão teórico-crítica quando se deslocou para a Universidade de Wisconsin e passou a trabalhar em parcerias com David Bordwell e Edward Branigan, entre outros professores universitários que impulsionaram a teoria do cinema narrativo.

O segundo exemplo configura de forma bem nítida o que é próprio à pesquisa historiográfica e seu quadro teórico mais específico, que exige hoje as condições oferecidas pelas universidades e cinematecas para se desenvolver. Trata-se da pesquisa voltada para o cinema do período entre 1895 e a consolidação do cinema narrativo nas salas de cinema: o chamado *early cinema* ou *cinéma des premiers temps* ou *primeiro cinema*, este que Tom Gunning e André Gaudreault chamaram de "cinema de atrações" para diferenciá-lo, em seus princípios e estratégias de comunicação, do cinema narrativo. Esta pesquisa definiu um caso paradigmático da presença da universidade, a partir do qual podemos avançar uma hipótese: quanto mais distante no tempo o objeto de estudo, mais clara a tendência de ele requerer um processo de produção do conhecimento que requer as condições da universidade. Esse é um trabalho que se desenvolveu no mundo acadêmico, conduzido por professores universitários, com respostas na Europa vindas de figuras como Jacques Aumont, já professor da Universidade de Paris 3 e Thomaz Elsaesser, professora da Universidade de Amsterdam) (ELSAESSER; BARKER, 1990). Esses são exemplos que caracterizam muito bem a presença essencial das cinematecas e as condições de pesquisa oferecidas pelas universidades, um



dados bem próprios ao campo da historiografia. Nesse campo, a formulação de novos métodos de pesquisa é um fenômeno que depende dos arquivos e dos pesquisadores. É interessante citar uma experiência que testemunha muito bem a passagem da primeira historiografia dos tempos de Georges Sadoul, Guido Aristarco e Jean Mitry, para esta de cunho universitário: falo da experiência de Jay Leyda, figura extraordinária que, nos anos 1950-1960, quando trabalhava na Cinemateca Francesa, pesquisou e escreveu o clássico *Kino*, uma história do cinema russo e soviético, que reunia pesquisas iniciadas quando estava na Rússia, como aluno de S.M. Eisenstein nos anos 1930, até que a perseguição do stalinismo a Eisenstein – “o cosmopolita” – levou a que todos os seus estudantes estrangeiros fossem embora da União Soviética. Num segundo momento, nos anos 1960, fez pesquisa na China e escreveu um estudo sobre o cinema chinês, ambas as pesquisas tendo sido desenvolvidas fora do mundo acadêmico (LEYDA, 1960, 1972). Um trabalho de erudito e extraordinário pesquisador que alterou suas condições de trabalho somente em seu terceiro momento, quando, de volta aos Estados Unidos, tornou-se professor universitário. Nos anos 1970, na New York University, coordenou um grupo de pesquisa formado por alunos de pós-graduação no chamado Seminário Griffith, atividade que se desdobrou, porque era necessário, num estudo mais geral do *early cinema*, contexto no qual se formaram figuras como Tom Gunning e Charles Musser, entre outros historiadores do cinema hoje bem conhecidos.

O terceiro exemplo trata de outra forma de articulação entre a pesquisa universitária e o contexto da crítica. A França é, sem dúvida, o melhor terreno para explorar essa questão, um caso especial quando comparado a outros países.

A partir de 1964, tem-se a instauração da semiologia do cinema, com a figura de Christian Metz. É o momento estruturalista, um impulso em direção à ciência a partir de uma incorporação de conceitos da linguística de Ferdinand de Saussure. A aplicação metódica de novos conceitos anunciava um momento mais “científico”, com o primado de um esquema operatório que assumia a feição mais nítida de um método rigoroso – para alguns, superação de uma fase mais

“ideológica” e mergulho mais decisivo nas questões de método, rigor e conceitos claramente definidos.

O ponto a ressaltar aqui é o fato de Metz, na sua construção, dialogar bastante com a crítica – notadamente com Bazin. Nos desdobramentos do estruturalismo na teoria do cinema, veio o confronto com as posições polêmicas que marcaram a batalha entre os *Cahiers du Cinéma* (onde escreviam Jacques Aumont, Michel Marie, Jean Narboni e Jean-Louis Comolli, na sua fase pós-1968), e a revista *Cinéthique*, igualmente radical em sua recusa do cinema dominante no mercado (mesmo o moderno no sentido de Bazin e da *nouvelle-vague*), mas com posição distinta daquela dos *Cahiers*, gerando formulações polêmicas que foram repetidamente postas na arena, tendo muita coisa girado em torno da noção chave de “desconstrução” (emprestada de Jacques Derrida). Temos em 1969/70 um momento de debate acirrado em torno das formas de radicalização pensadas a partir do cinema de Godard, Georges Poulet e do casal Jean-Marie Straub e Danielle Huillet. Aqui é nítido o quanto a produção de teoria, notadamente no caso da lida com a noção de “dispositivo” nos escritos de Jean-Louis Baudry, marca a ascensão de um grupo de críticos que se encaminharia em seguida para a vida universitária. Alguns dos protagonistas desse debate depois se tornam professores universitários, passando a produzir ensaios críticos e livros teóricos, juntando-se a Raymond Bellour: é o caso de Jacques Aumont, Michel Marie, Jean-Louis Comolli e Jean-Louis Baudry, entre outros. Nesse caso, há uma produção teórica que se vale do percurso de cada teórico em particular, mas também há esse ponto comum no qual se vê a imbricação entre o percurso da crítica, esta num momento muito rico de formulações alimentadoras de polêmica, e o percurso de aclimatação dos debates no âmbito das opiniões teóricas daqueles autores nos quais o debate crítico alimentou a pesquisa, não sendo expulsos dela.

Nesse processo, há variantes na forma de articulação entre a crítica das revistas e a formulação de um pensamento teórico mais sistemático exposto em livros. Vou apenas me deter ao caso de Gilles Deleuze, filósofo e professor, um notável exemplo dessa articulação entre referenciais construídos pela crítica e

a pesquisa teórica ligada à vida universitária. Quando, nos anos 1980, escreve dois livros fundamentais que estão articulados vivamente entre si – *A imagem movimento* (1985) e *A imagem tempo* (1990) – Deleuze nos evidencia, ao longo das percucientes análises de filmes a partir das quais vai expondo sua teoria, a presença subjacente de uma história do cinema que não é, em princípio, tomada como eixo organizador da teoria – ele não está fazendo história, está escrevendo um capítulo da sua filosofia que faz desses livros citados um momento muito especial em que o cinema vai além de lugar de aplicação de uma teoria já pronta. O curioso nesse ensaio filosófico é a presença de um intenso diálogo com a revista *Cahiers du Cinéma* entre sua fundação (1951) e meados dos anos 1960. A partir de assídua leitura dos *Cahiers*, nota-se que a configuração que está bem clara nessa divisão em duas partes corresponde ao que a crítica da revista tinha formulado em termos da oposição entre cinema clássico e cinema moderno, não por acaso sendo o primeiro volume dedicado a análises de cineastas dos anos 1920 ao cinema clássico Hollywoodiano, incluindo os cineastas europeus da primeira vanguarda, Jean Epstein e S. M. Eisenstein. O segundo volume se constitui a partir da análise do cinema neorrealista. Com efeito, Deleuze (1985, 1990) cria uma teoria do cinema como capítulo importante da exposição de sua própria filosofia, de um modo que nenhum dos filósofos que escreveram sobre o cinema haviam feito. Nessa invenção onde estava implicada uma crítica ao *establishment* da teoria francesa (a sua crítica ao modelo da semiologia e do estruturalismo que matam justamente o Tempo como categoria constitui um marco de grandes implicações até hoje). O que vale destacar é que, como filósofo, não expulsou o cinéfilo que vivia dentro dele nem seu intenso diálogo com a crítica cuja incidência se fez nítida em passagens importantes de seu argumento.

Não surpreende que tenha escrito o prefácio do livro de Serge Daney, *Ciné Journal*, que reúne os textos que essa figura icônica da história dos *Cahiers du Cinéma* dos anos 1970-80 havia escrito na revista nos anos 1980 (DANEY, 1986). Daney é o crítico por excelência que tirou os *Cahiers*, em meados dos anos 1970, do que qualificou de teoricismo (fato que prontamente anunciou sua assunção

da direção da revista), recolocando-a no trilho que havia construído desde a sua fundação e depois, insatisfeito com os rumos da revista, já na virada dos anos 1980 para os 1990, saiu e fundou a revista *Trafic*, com um corpo editorial que incluiu figuras de pesquisadores como Raymond Bellour, ao lado de ex-críticos dos *Cahiers*, como Sylvie Pierre.

Poderia ampliar os exemplos, mas está claro que meu interesse é sublinhar e evidenciar variadas formas de ajuste desses dois terrenos: escrever um artigo de revista acadêmica ou um livro envolve responder a demandas distintas quando comparadas com as demandas trazidas pelo exercício da crítica em jornais, e não falo em maior ou menor complexidade do texto, mas em situações que, nas suas diferenças, trazem desafios que lhe são próprios e envolvem a figura do escritor por inteiro, algo que se expressa na argumentação, no estilo, nos *insights* críticos e na tomada de posição, aí incluídos os juízos de valor que nos dois terrenos têm lugar, mesmo quando de modo bem distinto.

Fez-se a evocação desses três momentos de articulação entre a crítica e outros núcleos institucionais, de formação do pensamento cinematográfico. Procurou-se sublinhar a fecundidade do diálogo entre eles, algo não apenas produtivo, mas desejável, não esquecidas as diferenças em termos da escala de tempo na produção dos textos e suas condições particulares que envolvem formas de escrita distintas, conforme a mídia utilizada e a particularidade de injunções profissionais presentes (ou não) na sua produção.

Considerada tal diferença, há diversas formas de avaliar a relação entre a crítica e a pesquisa universitária, evoca-se, então, duas formas opostas de polarizar o jogo das quais discordo.

Primeiro, um exemplo de polarização vinda de um crítico.

No encontro "Écriture critique, état de veille", organizado por Jean Brechand, da revista *Vertigo*, no Moulin d'Andé Ceci-Centre des écritures cinématographiques, em março de 1999, tendo como convidados críticos e professores universitários, a primeira comunicação foi da pesquisadora Suzanne Liandrat-Guigues, da Universidade de Paris 3, tendo como objeto o cinema de Luchino Visconti; uma excelente análise

de aspectos da obra do cineasta. Terminada a sua palestra, Jean-Michel Frodon, então crítico do jornal *Le Monde*, foi o primeiro a tomar a palavra no debate e iniciou sua fala com a frase “Isto não é crítica de cinema”. Em seguida, expôs suas considerações sobre o ensaio acadêmico escrito a partir de uma distância no tempo, em contraste com o embate com as obras vivido pelo crítico. O acadêmico é figura cujo texto chega tarde, depois que a crítica atribuiu os valores, disse o que era preciso ser dito sobre cada filme, configurou cada uma das fases do cinema se posicionando de imediato e em sintonia com cada nova conjuntura presente, quando apontou tendências, incensou autores etc., tudo no calor da hora. Esse é o desafio maior, essencial. O restante não será crítica de cinema, será outra coisa, feita em condições confortáveis, tendo todo tempo do mundo. Nessa oposição radical, o teórico é a figura que requebra ideias, põe-se a pensar o já pensado dentro de novas molduras conceituais; o historiador é um revisor que acaba tendo de passar pela crítica que lhe antecedeu para montar seu ponto de vista. Liandrat-Guigues respondeu com a mesma aspereza, e o debate teve seus desdobramentos.

Considerada a posição de Frodon, no polo oposto teríamos a figura do professor-pesquisador que olha para a crítica como um posicionamento muito marcado pela circunstância, sem argumentação mais rigorosa e vago nos conceitos. Nessa perspectiva, a crítica seria opinião, ideologia, expressão de uma subjetividade sem método, não preocupada em demonstrar suas teses, uma elaboração que, por melhor escrita, estaria pautada pelo que, no campo da literatura, chegou a ganhar um nome: “impressionismo crítico”.

A meu ver, o essencial é recusar essas duas faces da moeda de troca de hostilidade e preconceito. Num polo, a defesa da primazia do chegar primeiro e viver a zona de risco. No outro, a noção de que o valor estaria neste chegar devagar, porém supostamente mais bem armado, de modo a garantir a produção de algo mais consistente. A questão é outra. Dito de outra forma, essa primazia do chegar primeiro não é garantia de valor, e tudo o mais que virá depois é um espaço amplo de recriações e avaliações trazidas pelo próprio movimento da produção cinematográfica, que requer uma constante criação de pontes, modos de observação

e avaliação. Ao mesmo tempo, inovações no campo conceitual do ensaio crítico são uma questão bem mais complexa do que simplesmente reformular juízos de valor, argumentos e percursos já feitos. Posto isso, vale acentuar também que esse chegar devagar, com a régua e o compasso do método tampouco garante valor, pois o percurso de um ensaio crítico, mesmo que amparado no método e no domínio das operações lógicas por este requeridas, pode ser curto em seus resultados por falta de percepções ou ideias impulsionadoras da parte de quem caminha apoiado em suas regras.

O ensaio de perfil acadêmico e a sistematização teórica do pesquisador são viagens que, sem dúvida, seguem, no momento de sua exposição, um roteiro que parece cumprir as etapas previstas de um método, mas em seu ponto decisivo – que é o embate com as obras que tomou como objeto de reflexão em sua singularidade – essa viagem se dá como uma busca por *insights* críticos originais, pontuada por problematizações sucessivas que vão compondo um movimento singular próprio a cada experiência individual, e não simplesmente a execução de operações prescritas pelas regras de determinada disciplina.

A crítica é uma experiência de crise, no sentido positivo, e demanda intuição, escolha e criação. Instrumentada? Sim, pois não subtrai método nem corpo conceitual em nenhuma de suas modalidades. No entanto, embora o pesquisador utilize procedimentos que podem ser partilhados e operações que se apoiam num método, faz-se presente um campo de percepções que depende de sua sensibilidade, imaginação, intuição e experiência pessoal.

Neste final de percurso, vale reiterar que a ênfase nas articulações e na permeabilidade que supõe o mesmo sujeito nos distintos modos da crítica tem como pressuposto a observância das condições próprias a cada situação. Claro que deve ser vivo o diálogo entre o crítico profissional, o professor de cinema e, de modo geral, os historiadores, cientistas sociais e filósofos que pesquisam e escrevem sobre cinema. E há nítida convergência dos lugares de fala quando publicam na mesma revista ou em livro antologia, para além de toda a interação e dependência mútua para gestação de ideias, formulação de conceitos e escolha de estratégias

que atingem o nervo das obras. Posto isso, críticos, ensaístas, pesquisadores e teóricos, de posse ou não de um impulso de inovação, devem operar de modo a responder de forma criativa as exigências próprias a cada desafio. Enfim, atravessar a zona de risco própria a seu *métier*.

## Referências

AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora. 34/Edusp, 1995.

BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Ubu, 2018.

CANUDO, R. *L'usine aux images*. Paris: Etienne Chiron, 1927.

DANEY, S. *Ciné journal: 1981-1986*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1986.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DESNOS, R. *Cinéma: textes reunis et présentés par André Techernia*. Paris: Gallimard, 1966.

ELSAESSER, T; BARKER, A. *Early cinema: space, frame, narrative*. London: BFI Publishing, 1990.

EPSTEIN, J. *Écrits sur le cinema*. Paris: Seghers, 1974. t. 1.

EPSTEIN, J. *Bonjour cinéma*. Paris: Éditions de la Sirène, 1921.

LEYDA, J. *Kino: a history of Russian and Soviet film*. London: Allen & Unwin Pub, 1960.

LEYDA, J. *Dianying/electric shadows: an account of the film audience in China*. Cambridge: The MIT Press, 1972.

LINDSAY, V. *The art of the moving picture*. New York: Modern Library, 2000.

MACEDO, A. *A evolução estética do cinema*. Lisboa: Clube bibliográfico Editex, 1959.

MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. *In*: GRUNEWALD, J. L. (org.). *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 101-118.

MUNSTERBERG, H. *Photoplay: a psychological study*. New York: Dover Pub, 1970.

SITNEY, P. A. *Visionary cinema*. New York: The Oxford Press, 1974.

XAVIER, I. *Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema*. 2 ed. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

submetido em: 10 mar. 2019 | aprovado em: 20 abr. 2019



## **A crítica e o novo:** o semblante melancólico em *Alucinação*, de Belchior

## **The critique and the new:** the melancholic semblance in Belchior's *Alucinação*

*Cláudio Rodrigues Coração*<sup>1</sup>

---

1 Professor adjunto do curso de jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Doutor em Comunicação: Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Mestre em Comunicação pela Unesp. E-mail: [crcorao@gmail.com](mailto:crcorao@gmail.com).

**Resumo**

O modo de encarar a nostalgia e o antagonismo projetado pelos artistas envolvidos no tropicalismo parecem ser as premissas principais em torno do álbum *Alucinação* (1976), do cantor e compositor Belchior. A articulação temática e estética do disco imprime, além disso, uma espécie de reflexão crítica interna sobre os movimentos contraculturais na música popular brasileira dos anos 1970. Pretendemos, a partir disso, identificar aspectos de uma certa melancolia nessa produção, por meio dos aportes teóricos sobre a crítica cultural.

**Palavras-chave**

Crítica, melancolia, *Alucinação*, Belchior, temporalidade.

**Abstract**

The ways of facing nostalgia and antagonism projected by artists involved in the Brazilian movement called *tropicalismo* seem to be the main premises which characterize the album *Alucinação* (1976), from the singer and composer Belchior. The thematic and aesthetic articulation of the album also provides a sort of internal, critical reflection on the countercultural movements from Brazilian popular music of the 1970s. We sought to identify aspects of a particular melancholy in this work by using theoretical contributions on cultural criticism.

**Keywords**

Criticism, melancholy, *Alucinação*, Belchior, temporality.

Em edição da revista *Civilização Brasileira*, de maio de 1966, artistas e críticos culturais discutem os rumos da música popular brasileira, ainda sob os fortes impactos do fenômeno da bossa nova. A edição parece advertir que ponderações em torno da modernidade, na música, ante uma dada tradição, estão condicionadas no processo inevitável de um projeto de leitura de país. A fala mais emblemática no dossiê é a do então jovem músico e poeta Caetano Veloso, que empreende a seguinte contestação:

Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu, Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça [Gal Gosta] (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral. (REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 1966, p. 375-385, grifo nosso)

Em diálogo com falas de outros intelectuais do período, como o cineasta Gustavo Dahl, o poeta Ferreira Gullar, o compositor José Carlos Capinan, a cantora Nara Leão, e os críticos Flávio Macedo Soares e Nelson Lins e Barros, vislumbra-se, na fala de Caetano, a compreensão da modernidade musical, naquele momento, como criação intelectual, situando a bossa nova – e especialmente a música de João Gilberto – como guia norteador do processo de criação, da assimilação orgânica da musicalidade brasileira, em especial o samba, diferentemente do olhar saudosista e purista do crítico musical José Ramos Tinhorão. Além de sistematizar um pensamento sobre uma determinada produção cultural em contexto específico, Caetano nomeia a necessidade de pensar uma *linha evolutiva*. A primeira questão que poderíamos levantar a partir dessa percepção é de que se trata de uma

postura crítica sobre as transformações estéticas da música popular brasileira, e que essas mudanças são significativas para a compreensão da noção de um país, de uma comunidade.

O que se denomina chamar aqui, no caso mais específico da assimilação artística da bossa nova pelo tropicalismo, é o *veio crítico* intelectual, moldado em duas chaves: a) a reconfiguração estética do passado como aparato de entendimento do futuro; b) a elaboração de um projeto artístico desenhado sob as balizas de uma diluída tradição.

Dessa forma, o que podemos chamar de *espírito de um tempo* na edição da revista é a expressão artística de uma dada “revolução cultural” – notadamente a bossa nova – ser o instrumento de uma força intelectual. No caso, o tropicalismo e sua leitura de mundo chancelada nessa linha motriz. Nesse sentido, cabe aqui pensar como a atividade intelectual, fundamentalmente o anúncio do tropicalismo como o *novo*, parece gerar um desconforto, meio que inevitável, diante das mudanças da cultura brasileira, a partir dessa tensão intelectual, sintetizada pela fala de Caetano Veloso. E também a partir do componente da *linha evolutiva da música popular brasileira* reivindicado por ele.

Assim, a nossa principal hipótese neste trabalho é a de que examinar o desconforto inerente do processo *triunfante* do tropicalismo, a partir dos emblemas firmados em torno de tal *linha evolutiva*, é se deparar com uma desintegração estética, isto é, a complexidade do projeto modernista (de base antropofágica, nos termos de Oswald de Andrade) ante a manifestação prosaica da produção cultural brasileira institui uma espécie de *educação sentimental* para músicos e artistas dos anos 1970. Para isso, acionaremos, para uma espécie de confronto, a obra do cantor e compositor Belchior, músico que parece embaralhar, com sua arte, esses anúncios engendrados em 1966, mais especificamente o grito propositivo da tal *linha evolutiva*. Dez anos depois da edição da *Civilização Brasileira*, em 1976, no álbum *Alucinação*, disco que talvez se configure como um objeto de entendimento do que podemos chamar de *crise* ou *ocaso* de um pensamento geracional, desenha-se uma outra crítica – distinta da de Caetano, a nosso ver

– que faz da manifestação poética a explanação de um desconforto preliminar: o da expressão melancólica do intelectual no Brasil dos anos 1970.

### **Os silêncios intelectuais**

Em ensaio de 2006, Aduino Novaes, ao falar sobre a importância do *silêncio* como categoria de verificação da atividade dos intelectuais, prevê algumas distinções entre o labor/exercício intelectual e a crítica como atributo para exercer o pensamento, determinando, com isso, que a observação de cunho apreciativo de alguma obra em específico nunca é cômoda, ou não se esgota, diante da realidade externa incontornável. O que Novaes parece alertar, num contexto já bastante esgarçado, em relação às discussões sobre as funções do intelectual numa dada cultura, é de que a ideia de uma organização no pensamento do intelectual, desde pelo menos a Revolução Francesa e a tradição iluminista, não está dissociada do *silêncio* como aporte da percepção dos ruídos de uma sociedade; em especial o embate da tradição ante a presença incômoda da modernidade.

Nesse sentido, é caro pensar que existirão, na maioria das vezes, três partes em constante disputa na atividade intelectual: a) o comprometimento com determinada tarefa de observação; b) o desapego minucioso da racionalidade diante da barbárie do mundo exterior; c) a manifestação do pensamento crítico.

Para Novaes, esses sintomas são de valia para raciocinarmos como o emblema da intelectualidade, em diversos períodos, e conseqüentemente da crítica, parece sustentar mistificações e valores de verdade. E mais do que isso. Em cima do palavrório da opinião pública e das esferas de batalhas de determinado contexto cultural, verifica-se campos da intriga. Não é leviano, nesse contexto de interpretação, afirmarmos que tanto a bossa nova, no final dos anos 1950, como o tropicalismo, no final dos anos 1960, se ancoram nessa chancela de valores caros a uma representação do nacional, nos seus valores de verdade.

Interessa-nos compreender, portanto, tendo *Alucinação* de Belchior com ponto de chegada, como a ideia da *linha evolutiva da música popular brasileira* parece sinalizar uma desintegração da modernidade, em decorrência da evocação

de um certo saudosismo da tradição. O projeto tropicalista parece questionar as visões mais pessimistas da observação da cultura nacional, tendo o modernismo, notadamente o manifesto antropofágico de Oswald de Andrade, como o seu grande quinhão de legitimidade. Belchior, especificamente, e outros tantos artistas nos anos 1970, parece herdar, de maneira inconveniente, essas aspirações estéticas e políticas, num sempre desconfortável jogo de assimilação artística: negando e afirmando suas principais balizas.

Assim, bastaria perguntar como o “triunfo” do tropicalismo passa a desorganizar as balizas estéticas, a partir dos anos 1970. Como possível resposta, temos aqui três eixos descritivos importantes para observar diversas incorporações regidas pelo espírito da tal *linha evolutiva* em *Alucinação*, em constante perturbação artística:

a. *A psicodelia*

A expansão da mente é tema condizente a uma ideia de transcendência corporal. O rock inglês dos anos 1960, mais especificamente o das aproximações com referenciais da cultura oriental, orienta uma fuga da realidade no aporte estético da indumentária colorida, alegórica e, por vezes, fantasmagórica.

b. *A internacionalização*

A ligação não se dá apenas com o rock internacional, mas também como uma variedade de menções ao universo literário, ao cinema, à cultura latino-americana. Esse trânsito de aspecto multicultural pode ser compreendido como pista de evidência do projeto moderno tropicalista como válido, tanto em sua afirmação como em sua negação.

c. *A contracultura*

Termo polissêmico, a contracultura carrega em seu âmbito a contestação aos valores arraigados da sociedade capitalista patriarcal, a embalar as mesmas linhas de sustentação da vida cotidiana. A contracultura vem disposta a questionar esses valores no comportamento, no corpo, na sexualidade, na

política, no campo das artes. A veia contracultural tem de ser observada no fluxo da sua própria ambiguidade de ruptura e acomodação.

Evidencia-se que a contracultura pode ser medida, portanto, como uma espécie de *delírio da modernidade*, a preconizar com isso uma alucinação envolta nos processos de modernização, em que a psicodelia assume a formalização de espírito (o indomável), a internacionalização assume o hibridismo cultural como conceito, na pauta de uma produção multicultural. A obra dos tropicalistas parece se situar nesses impasses e nessas incorporações, lançando crises existenciais para os artistas dos anos 1970.

Mas, em específico, *Alucinação* de Belchior anuncia que a eletricidade da modernidade – e seus delírios fincados nas categorias acima – é justamente a incômoda reflexão da produção cultural e da visibilidade midiática, cada vez mais sufocantes, tanto para os produtores de cultura quanto para os receptores. Assim, a reflexão dos narradores das canções de *Alucinação*, por exemplo, complementa-se ao anúncio de dez anos antes por Caetano Veloso e, ao mesmo tempo, choca-se com um futuro de novas configurações.

Desse modo, a propositura intelectual norteada pelas características de um tempo regido pela reflexão contamina-se com o elemento, algo corrosivo, da constatação da angústia, que poderíamos observar com o conceito da melancolia benjaminiana: o sujeito desconfortável com os atributos da aceleração da vida moderna.

As várias referências literárias mobilizadas em *Alucinação* – Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Lorca, Rimbaud, Edgar Allan Poe, situam-se como marcas do *delírio de modernidade*, já que medem a urgência do desconforto – na menção das referências poéticas – e pontuam o atributo do *silêncio* (nos termos de Novaes) em oposição à verborragia orgânica do tropicalismo. Esse leque de uso de vários referenciais literários está presente em muitas das produções artísticas do Brasil, nos anos 1970, elaboradas por uma melancolia, medida não mais como uma causa de mera observação intelectual, mas como o sintoma de

um tempo regido pelo desterro. Livros do período que condicionam o pensamento contracultural (autores como Luis Carlos Maciel e Heloisa Buarque de Holanda são decisivos, nesse sentido) dialogam com esse espírito e sedimentam o desterro como verificação da melancolia e seus sintomas.

Para Moreira (2015), *Alucinação* antevê uma espécie de narrativa de inadequação, em que a modernidade rápida se perde ante a fulminante contestação prosaica do dia a dia, desses vários “seres” banais do cotidiano. Para ele:

O que fica aparente [em *Alucinação*] é sua tentativa de pensar os processos identitários de formação, não sob a verticalização das influências estrangeiras e de identidades estáticas, desenhando a identidade cultural brasileira, mas sob a égide eruptiva do que já é povoado pelos “seres” brasileiros. Da mesma forma, a produção de Belchior tende a pintar um mosaico, constituído a partir de seu “ser nordestino” em confronto com um “ser brasileiro”, contido em uma “América Latina do Sul” que, antes de absorver gratuitamente o modelo de vida, principalmente, norte-americano – fundado na sociedade do consumo e representado em “A palo seco”, por exemplo, como o “blues” em contraste com o “tango argentino” –, precisa-se constituir como Latino-Americano. A alucinação de seu mosaico, portanto, compõe-se das experimentações colhidas da saída do Nordeste até a chegada e até a sua relação com o Sudeste, se dispersando nesse lugar. Os elementos de composição tornam-se as experiências do cotidiano na cidade grande, a correr da vida, permitindo-o pincelar, a palo seco, uma cartografia do percurso migratório desse eu belchioriano. (MOREIRA, 2015, p. 41)

Assim, a partir do que poderíamos checar como o *espírito das canções* em *Alucinação*, certas ambiguidades são reforçadas à luz de um pensamento intelectual crítico revestido de melancolia *versus* o questionamento da criação artística pura e simples. Poderíamos perceber o movimento dos sujeitos descritos nas canções, na natureza do desterro e no *silêncio* intelectual da observação da vida prosaica.

### **O intelectual melancólico: categorias críticas**

O que chama a atenção em *Alucinação*, a começar pela canção de abertura, “Apenas uma rapaz latino-americano”, com os versos “Mas trago de cabeça uma



canção do rádio, em que um antigo compositor baiano me dizia: tudo é divino, tudo é maravilhoso”, é a ambiguidade em torno da melancolia. Esse é o desenho para lançarmos as categorias em torno do pensamento intelectual do artista, na provocação indireta a Caetano Veloso e Gilberto Gil, e ao “divino maravilhoso” projeto deles. Maria Rita Kehl (2009), ao falar da melancolia em Benjamin, em *O tempo e o cão*, lança mão da música “Sinal fechado” (1970), de Paulinho da Viola, para decifrar, por meio das marcas da letra da canção, essa manifestação melancólica contrastada com a aceleração da vida.

Nota-se no exame de Kehl que o desconforto do eu lírico da canção de Paulinho da Viola é a reivindicação da vida prosaica como esteio de resistência à roupagem assertiva da vida acelerada, que, grosso modo, parece ser a do *trunfo* do tropicalismo, vamos assim dizer, a ditar que as marcas da internacionalização são/estão presentes na cotidianidade, e seus códigos de uma música acelerada, essencialmente o rock, parecem se enaltecer desse desconforto. O que estamos tentando propor é que, para Belchior, em diálogo talvez com a essência da canção de Paulinho da Viola, e *Alucinação* especificamente, existe uma série de dispositivos a ditar o questionamento crítico como teia da melancolia, diferentemente, talvez, do tom elogioso de Caetano Veloso a essa aceleração. Assim, teríamos as seguintes premissas críticas estabelecidas em *Alucinação*:

- a. *Ambiguidade da saudade*: a crítica como função de observação da vida cotidiana;
- b. *A presença do tropicalismo*: a crítica ao experimentalismo estético exacerbado;
- c. *Autorreflexão*: a crítica de elaboração interna;
- d. *Desconstrução do tempo/espaço como fator lírico*: a crítica movida pelo percurso/movimento do sujeito moderno diante do novo.

Essas categorias de exame crítico, digamos, na observação do álbum *Alucinação*, apresentam um quadro de certa produção cultural nacional, em

determinado período, como já falamos, a anunciar uma disputa, a partir dos inconvenientes decorrentes do conflito acerca das balizas do tropicalismo.

Percebe-se em obras de artistas como Caetano Veloso e Belchior o jogo das referências que não se esgota apenas nas elaborações narrativas e discursivas de seus álbuns. Para Teixeira Carlos (2014), a obra de Belchior carrega uma urgência de questionamento que o coloca como uma espécie de antagonista polêmico do romantismo juvenil da modernidade, por exemplo o de Caetano Veloso. Segundo a autora: "Acredita-se que o discurso de Belchior caracteriza-se como polêmico, pois coloca em relação duas posições discursivas: um discurso dominante, ao qual o enunciador-agente se contrapõe apresentando um discurso contrário, um contradiscurso" (TEIXEIRA CARLOS, 2014, p. 162).

Não sem sentido, Teixeira Carlos adverte que o componente essencial de uma razão instrumentalizada pela crítica só pode ser configurado pela contracultura. Se o tropicalismo também opera a chave da contracultura, com exitosa propulsão estética, o que *Alucinação* parece traduzir é o meio das aspirações dos sujeitos das canções mobilizados pela veia contracultural. Mas com outro semblante.

Segundo Castro (2007), o criticismo do filósofo Walter Benjamin pode ser observado quando ele norteia as bases da percepção sobre o sujeito preso às angústias e às rupturas em torno da modernidade. Assim, a mudança do mundo haveria de se firmar na melancolia como categoria de observação. Desse modo, existe por parte do narrador moderno a autorreflexão sobre o processo de errância. O romantismo esgarçado, assim, é um condicionante de ruptura contracultural. Eis a marca decisiva se quisermos assemelhar o *veio crítico* de *Alucinação* com os atributos da contracultura mediados desde o tropicalismo, na apropriação da leitura de Benjamin por Castro.

A base filosófica de Benjamin, como esteio das proposições da contracultura, para Castro, antes mesmo das intensas experimentações estéticas dos anos 1950 e 1960, e a constatação do sujeito moderno atribulado pela ideia de ruptura com determinado cânone, no contexto pós Segunda Guerra Mundial, trata de um princípio de *delírio da modernidade*, a estampar o sujeito como agente de melancolia.

O que podemos alinhar como fenômeno dessas questões é que a melancolia é o afeto de evidência das etapas de idealismo romântico na modernidade, como também o das razões pelas quais a crítica cultural se empreende, por meio dessa mesma intenção moldada pela condição inerente e indomável.

O criticismo de Benjamin estaria condicionado, portanto, na chave da intelectualidade romântica e arredia, a sugerir a melancolia como base dos processos nostálgicos, desencadeados pelo descompasso da passagem do tempo.

Se afirmamos mais acima que *Alucinação* empreende o canto melancólico em relação à chamada *linha evolutiva da música popular brasileira*, verifica-se, a partir do criticismo benjaminiano, um posicionamento propulsor da nostalgia. Trata-se de sintoma a envolver os narradores ensejados em certa modernidade arredia. As canções "Como o diabo gosta", "Alucinação" e "A palo seco" carregam essa marca, fortemente, a exigirem o corte com o convencional, reivindicando, paradoxalmente, o prosaico nostálgico.

O criticismo benjaminiano pode ser operado, então, na sublimação das marcas destacadas pela errância da modernidade e sua ruptura de caráter intelectual. A reflexão, a rixa, a disputa cultural passariam pela negação de linhas evolutivas estéticas. Essa parece ser a base do *como fazer pra criticar*, seguindo as pistas de Benjamin, pensando desde a questão do reconhecimento formal, em relação a uma dada produção, até a desenvoltura do próprio intelectual em meio a essa tensão. Para Castro:

Seguindo as trilhas abertas por esse "vigia dos sonhos" modernos que foi Benjamin, ao refletir sobre o caráter utópico da produção artística contracultural, notamos que é necessário primeiramente desmascarar o lado ilusório dos sonhos que nela se inscrevem, deles despertar, para alcançar sua potência revolucionária mais autêntica, seu teor messiânico que não perderá jamais a atualidade. É impossível voltar no tempo e retomar estas obras e como elas de fato foram, tentar preservá-las sem questionamento, livre do confronto com as transformações histórico-sociais do presente. Permanecer no encantamento do lado aparente dessas manifestações artísticas, em uma atitude acrítica é negligenciar a urgência de nossos problemas hoje, que não são os mesmos que a época da contracultura enfrentou. (CASTRO, 2007, p. 20-21)

Pensar a questão crítica em meio à observação do espírito estético de um álbum como *Alucinação*, respirando internamente o tema da contracultura e da utopia, é também observar as várias artimanhas presentes na impressão crítica deste objeto em relação a um contexto.

As presenças culturais em *Alucinação* – o rock, o bolero, a canção latina, a cultura nordestina – antecipam um gesto performático de assimilação e interpretação da canção popular, também disputado pelo tropicalismo desde fim dos anos 1960. O que *Alucinação* demonstra em 1976 é que o desajuste com as transformações das funções da canção popular – e a relação com o público – só pode ser pensado em constatação crítica.

Ou seja, não existe produção cultural ancorada senão fora da crítica cultural, a nortear, nas armadilhas do entretenimento e sua temporalidade, os desconsolos de um exílio artístico. A esse respeito diz Badiou (2017): “O fim da história, no sentido de Pasolini, é fim dessa esperança. É o fim da História como um dos nomes possíveis do real. E, é claro, esse é o fim do heroísmo histórico. O pequeno gozo do sujeito divertido da classe exigir absolutamente que nada de heroico nunca mais aconteça” (BADIOU, 2017, p. 53).

Não é demais afirmar, portanto, que *Alucinação*, em diálogo com a produção de artistas como Sérgio Sampaio, Luiz Melodia, Jards Macalé, parece insurgir contra o tropicalismo, tendo, paradoxalmente, o tropicalismo como presença midiática similar, a vociferar um exílio interno (como na canção “Fotografia 3x4”) em contraste com canções de exílio de Gil e Caetano (“Back to Bahia” e “London London”, por exemplo).

Essa vontade de assumir um semblante é um procedimento de crítica intelectual melancólica, pois nessa assimilação a constatação é sempre percebida como um desajuste; basta notarmos a incorporação disso nas canções, como neste fragmento de “A palo seco”: “eu quero é que esse canto torto feito faca corte a carne de vocês”.

A contracultura vem para destruir e salvar, parece anunciar “A palo seco”. Esse pensamento se choca com a organicidade intelectual tropicalista, arriscamos dizer, pois esta desatina e afirma a ideia da *linha evolutiva*. Em *Alucinação*, ao

contrário, se for preciso destruir para salvar, ou salvar para destruir, é necessário expor na carne as contradições de um dado projeto e seus estímulos.

Desse modo, situar a produção de diversos artistas tidos como marginais dos anos 1970 (ancorados na psicodelia e no desbunde, nesse transe contracultural tardio), incluindo Belchior, é compreender os limites de um projeto estético sobreposto a outros projetos estéticos. Mas é também constatar, por meio de uma crítica medida pela insígnia contracultural, os impasses firmados pela criação artística no decorrer dos anos, anunciando o novo.

### **A nostalgia como força estética e o anúncio do novo**

Os dois aspectos da nostalgia aqui fixados – a recusa do presente e o fascínio por um passado de alguma forma “mais rico” – podem resultar nas atitudes e posições acríticas. Mas podem também ser traduções de uma recusa da sensatez medíocre do presente sensório-motor e da busca desesperada pela possibilidade de uma experiência num contexto cuja principal marca é sua escassez. Podem existir, portanto, dois tipos de nostalgia. O segundo tipo é o mais instigante: ele possui alianças estreitas e profundas com a melancolia (como o ideal é inseparável do *spleen* em Baudelaire) e vem sendo um elemento importante de toda uma tradição de artistas ao longo da modernidade estética. Tal nostalgia é prova de que ainda há aqueles que resistem à linearidade mecânica e progressista, norma para as configurações sociais desde os primórdios industriais da modernidade até o biopoder global contemporâneo. (BARBOSA, 2014, p. 4)

O espírito indomável da contracultura prevê uma contradição. Pois sua aura principal é a destruição do antes, do velho, do acabado, do datado. Nesse aspecto, é interessante perceber como a nostalgia ativa o “antes” como o recôndito lar da felicidade. Quando Belchior, já nos anos 2000, assume o seu lugar mítico, ao desaparecer fisicamente no sul da América Latina, revela-se uma aura e uma ideia contracultural pulsante, em que dispositivos são mobilizados, pela mídia, para essas operações: a jaqueta de couro, a calça jeans, a negação da vida banal etc.

Ou seja, a visão deturpada de um ídolo a vociferar o seu ganho é uma força estética condicionada, ou construída, por meio dos sinais críticos, advindos, a

nosso ver, da concepção do semblante melancólico do autoexílio desde *Alucinação*. Para Badiou, o semblante pode ser entendido da seguinte maneira:

Uma variante da posição subjetiva, de que tentamos tirar importantes lições negativas, pode ser formulada assim: já que a história deve parir um mundo emancipado, podemos, sem maiores escrúpulos, aceitar, e mesmo organizar, uma destruição em massa. É o que chamo de fenômeno da destruição histórica. Já que a História que deve parir um mundo político novo e salvador, não é de admirar que as destruições sejam da mesma escala que a História. (BADIOU, 2017, p. 58)

Ou seja, a contracultura constitui um semblante melancólico, firmado na chamada potência estética da nostalgia, de “destruição histórica” subjetiva. Mas esse caminho é feito de outras contradições. Como observa Pedro Alexandre Sanches (2004), Belchior sempre falou de amor fugindo do amor. Assim, *Alucinação* se reveste de força estética porque elogia, também, a melancolia como marca desajustada, em caráter de ruptura destruidora, nos termos de Benjamin, diferentemente da marcação projetiva do tropicalismo, mesmo que haja uma intensa ligação com ela também.

A recusa do presente, no mais, está elaborada no fascínio pelo passado mais “correto”; esse jogo só faz evidenciar a potência estética da nostalgia como sintoma medido pela melancolia. E na representação de Belchior como persona anunciadora do novo, como contradiscurso da chancela tropicalista.

No filme de Laís Bodanzky, *Como nossos pais* (2017), a personagem Rosa (Maria Ribeiro) vive uma aflição ao perceber que seus pais, Clarice (Clarisse Abujamra) e Homero (Jorge Mautner), cada um a seu modo, não compreendem as suas demandas de mulher contemporânea, tendo que mobilizar uma revolução pessoal, algo feminista, em relação à família de classe média e ao convívio com o marido ausente na criação e no acompanhamento das filhas. Vê a mãe como antagonista, no sentido de discutir os limites entre a ruptura individual e os valores herdados da contracultura, na educação que recebeu dos pais.

Nesse sentido, a canção de Belchior que dá título ao filme é sublimada, numa cena belíssima de Clarice tocando piano antes de sua morte por câncer. Tal sublimação é a constatação de que Rosa apreenderá as angústias próprias de uma geração, presente no *espírito da canção*: do pai artista, da mãe intelectual, dela mesma. O futuro chega para Rosa com um novo semblante desolador. Ela terá que afirmar uma luta pessoal mais extensiva ao seu universo intelectual. Sua criação como mulher livre precisa estar dissolvida das amarras de uma geração, da de seus pais fundamentalmente, para se libertar de fato. Tal sublimação fincada na interpretação da canção de Belchior é a recusa do presente e o incômodo com o passado. Trata-se de um semblante melancólico que a arte mobiliza, em suma.

“Velha roupa colorida” é irmã de “Como nossos pais”, nesse sentido. Já que traduz as angústias do devir geracional ao promulgar o canto maldito (a errância) como revelação subjetiva. Não é fácil esse caminho alucinatório, já que ele se faz de intensa luta melancólica. Essa parece ser a sua condição indelével.

Demonstra-se a força estética de uma nostalgia como potência redentora, mas destruidora, em virtude, ou por causa, do novo. O julgamento da criação da obra artística, ou da realidade, ou de uma estética da comunicação, vamos assim dizer, não deixa de ser uma espécie de tradução do paradoxo do universo belchioriano: a impossibilidade de medir a utopia em meio ao limite da contracultura. Por isso, estamos falando, essencialmente, de um espírito crítico traduzido em intelectualidade melancólica.

### **A crítica cultural: saídas e bandeiras**

Em todas as potências expressadas em *Alucinação*, nota-se a concepção interna do discurso crítico e seus sujeitos movidos por angústia. Assim, a ruptura e a acomodação são instrumentos das linhas temáticas do disco. Verifica-se, acreditamos, clara absorção do criticismo benjaminiano como síntese. Novaes diz que:

Mais melancólica é a posição de Walter Benjamin: o intelectual tem “preguiça no coração”, tristeza e “acedia” que o torna mudo porque sabe com quem, necessariamente, entra em relação: o vencedor e seu espólio,

que ele define como bens culturais. Qualquer intelectual que professe o materialismo histórico só pode visualizá-lo à distância [...]. Foi nesse sentido que Benjamin escreveu o célebre axioma: "Não existe documento de cultura que não seja documento de barbárie. E a mesma barbárie que os afeta também afeta o processo de sua transmissão de mão em mão. Eis por que, sempre que possível, o teórico do materialismo histórico afasta-se deles. Sua tarefa, acredito, consiste em escovar a história a contrapelo." (NOVAES, 2006, p. 18)

Para o intelectual melancólico, nesses termos de observação de Novaes, o que se percebe é a nostalgia como sintoma da projeção melancólica, cujo afeto é poderoso na observação do espírito alucinatório da modernidade. *Alucinação* escancara as ambiguidades presentes na elaboração crítica, em meio a essas caracterizações, ao anunciar as marcas do ceticismo, reveladas em incerteza, crueldade e desterro.

O que estamos percebendo, de forma quase esquemática, é que a ideia do ceticismo de Benjamin só pode ser absorvida como componente crítico midiático se proposta na chave do intelectual melancólico, em contraste ao intelectual orgânico, pensando a *linha evolutiva da música popular brasileira*. Essa constatação reflexiva é reelaborada em múltiplas referências ao "canto maldito literário". A esse respeito, Castro pondera que:

O mito com o qual é preciso romper tem a face vincada do capitalismo tardio, com redes cada vez mais sutis de controle e dominação. A radicalidade do pensamento benjaminiano pede que o gesto de ruptura da contracultura seja repetido contra ela mesma, esfacelando suas obras para salvá-las. (CASTRO, 2007, p. 21)

A partir disso, desenha-se, em *Alucinação*, um fluxo discursivo operado da seguinte forma: *ceticismo do artista => esfacelando a experiência estética para salvar => pelo julgamento destruidor da criação*. Quando em "Como o diabo gosta", o narrador grita ("sempre desobedecer, nunca reverenciar"), a negação se impõe. Percebemos um elogio do ruído contracultural, essa veia mais transgressora, juvenil, por vezes ingênua, que parece insurgir o espírito do julgamento destruidor da criação.



Tem-se a expansão de luta juvenil a assumir as meadas do processo de construção artística que, no caso de Belchior, reaparece sempre como contrapeso de projeto exitoso, em relação ao tropicalismo: errante, fugaz, “derrotado”. Pois bem, ao assimilar o semblante melancólico do autoexílio, nos termos de Badiou, demonstra-se, no nosso percurso, a figura do intelectual melancólico confrontada com a estética medida pelo espírito crítico do tropicalismo.

O novo de *Alucinação* se contamina, portanto, com um desajuste na abordagem sobre a *linha evolutiva da música popular brasileira* feita por Caetano, em 1966. Assim, temos em paralelo, e em intenso complemento, uma espécie de ceticismo do autor em delírio, e em exílio consigo mesmo. A inseparabilidade entre autor e obra – tanto em 1966 como em 1976 –, a nosso ver, é decisiva para a compreensão das linhas estéticas expostas. Compreendidas como evolutivas ou sufocantes, a depender do contexto e da disputa. É que *o novo sempre vem*.

## Referências

ALUCINAÇÃO. Belchior. São Paulo: Philips, 1976. 1 CD (37 min).

BADIOU, A. *Em busca do real perdido*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BARBOSA, A. A. A potência estética da nostalgia. *Revista Serrote*, São Paulo, n. 16, p. 1-5, 2014.

CASTRO, C. M. Ruptura e utopia: entre Benjamin e a contracultura. In: ALMEIDA, M. I. M.; NAVES, S. C. *Por que não? Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KEHL, M. R. *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo, 2009.

MOREIRA, R. F. *Um sem-lugar em Belchior: a escuta de "Alucinação"*. 2015. Dissertação (Mestrado em Teorias da Literatura e Representações Culturais) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

NOVAES, A. Intelectuais em tempos de incerteza. In: \_\_\_\_\_. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. *Que caminhos seguir na música popular brasileira?* Rio de Janeiro, n. 2, maio 1966.

SANCHES, P. A. *Como dois e dois são cinco*. São Paulo: Boitempo, 2004.

TEIXEIRA CARLOS, J. *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior*. 2014. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

submetido em: 20 fev. 2019 | aprovado em: 20 mar. 2019

**Críticas do audiovisual:** incerteza e indeterminação como perspectivas de análise de produtos audiovisuais da cultura pop

**Audiovisual critique:** uncertainties and indeterminacy as perspectives for analyzing audiovisual media in pop culture

*Rose de Melo Rocha*<sup>1</sup>

---

1 Professora titular do PPGCOM-ESPM. Doutora em Ciências da Comunicação (USP), com pós-doutorado em Ciências Sociais/Antropologia (PUC-SP). Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Juvenália (Culturas juvenis: comunicação, imagem, política e consumo). Pesquisadora do GT Clacso "Juventudes e infancias: prácticas políticas y culturales, memorias y desigualdades en el escenario contemporáneo". Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: [rrocha@espm.br](mailto:rrocha@espm.br).

**Resumo**

O tema da crise da crítica é abordado neste artigo como argumento central à consolidação de uma crítica da comunicação e, especificamente, de uma análise crítica de produções audiovisuais. Tendo como referente empírico as recentes obras de músicas e músicos ligados a performances de gênero no Brasil, propõe que uma crítica do audiovisual impõe ranhuras ao *continuum* midiático e à espiral comunicativa. Entende, ainda, que a expressão cantante de corpos subalternizados contribui para um contrato espectral dissensual, passível, portanto, de gerar não apenas mimese, mas transformação ou mutação de estados (sensíveis, culturais, sociais).

**Palavras-chave**

Crítica do audiovisual, cultura pop, gênero.

**Abstract**

The subject of the critique crisis is approached in this article as a central argument to the consolidation of a communication critique and, more specifically, of a critical analysis for audiovisual production. Having as an empirical reference the recent music related to gender performances in Brazil, this article proposes that audiovisual critique leads to "scratches" in the media *continuum* and the communicative spiral. The singing expression of subaltern bodies contributes to a non-consensual spectral contract, and thus capable of generating not only mimesis but also transformation or mutation of states (sensitive, cultural, social).

**Keywords**

Audiovisual critique, pop culture, gender.

### Nota introdutória: crise, crítica e dissenso

O tema da crítica da crise e, posteriormente, da crise da crítica, vem acompanhando a moderna história intelectual do ocidente, desde as perspectivas marxistas, passando posteriormente pelo revisionismo, por Friedrich Pollock (1973), por Reinhart Koselleck (1999), e, anteriormente, pela crítica da arte e pela crítica literária, com o alerta de Stéphane Mallarmé, no final do XIX<sup>2</sup>. Contemporaneamente, chega às críticas da pós-modernidade que se alicerçam no tensionamento das heranças canônicas da ordem, da beleza e da pureza e, também, na denúncia de um imperativo cínico a operar o domínio da razão, como propôs o filósofo Peter Sloterdijk (2012) e mais recentemente foi desenvolvido por Vladimir Safatle (2008).

Tendemos a considerar, com alguns destes autores, que não há momento mais propício à crítica do que a crise. Neste temeroso ano que se inicia, nada mais adequado do que esta reflexão. Parece-nos muito significativo o lugar que a crítica vem ocupando nas teorias da comunicação. Lucien Sfez, no final dos anos 1980, já se dedicara a tal tema. No livro *Crítica da Comunicação*, Sfez (1994) observa que uma crítica à comunicação demanda a distinção primordial entre o que ele qualifica como sendo, respectivamente, o núcleo epistêmico e a forma simbólica da comunicação. Interpretar, neste caso, implica diferenciar o universo representado do universo da representação, enfrentando o fato de conceitos comuns às ciências da comunicação constantemente migrarem para a vida cotidiana, constituindo-se, em suas palavras, como realidades do mundo social e político. O equívoco a ser desmontado é justamente o da *confusão*, o fato de tomarmos a realidade *representada* como realidade diretamente *expressa*.

---

2 "Em 1894, em Oxford, Mallarmé anunciava uma crise na literatura, uma crise no verso. Em 1970, sem o mesmo tom irônico do poeta, Paul de Man, em ensaio intitulado *Criticism and crisis*, anunciava uma crise na crítica. Esta crise parece ainda vigorar, mas por razões diferentes. No período em que De Man escreveu esse ensaio, o que lhe parecia um sintomático sinal de crise era a urgência com que várias disciplinas no interior das ciências humanas disputavam a sua liderança, uma corrida provocada pela publicação de *Tristes tropiques*, que estabeleceu definitivamente o estruturalismo na França. Hoje, o sintoma da crise parece ser o vazio deixado pela ausência desta urgência, pela ausência de um 'projeto geral' para as ciências humanas" (AGOSTINHO, 2016, p. 185).

Para desfazer o engano, e enfrentando o que ele denomina a força centrípeta da espiral comunicativa, o autor apresenta-nos uma nova perspectiva teórica para a compreensão do processo de comunicação, por ele identificado como sendo cada vez mais repetitivo e autorreferente. Lucien Sfez (1994) associa a esta forma do objeto do campo da comunicação – a visão de mundo da *confusão* – a metáfora do *Frankenstein*, da criatura que se volta contra o criador, tornando-se, para lembrar Spinoza (2010), uma paixão infeliz, que o atemoriza, o aterra, o apavora, submetendo-o. Ou, talvez fosse ainda mais adequado dizer, que o deixa estupefato (CANEVACCI, 2008).

Para o crítico da comunicação, o que se passa é uma inversão na qual a tecnologia (tecnologias da comunicação e do espírito) está na base do agir, regendo a visão de mundo. Neste contexto, o homem não poderia existir fora do espelho que ela lhe estende. Perda da realidade, do sentido, da identidade, com o excesso de informação levando ao fim da comunicação e à morte do sujeito. E, aqui, cabe perguntar: pode uma crítica da comunicação se beneficiar da crise da comunicação? Em que medida a profusão da delirante espiral comunicativa deve ser incluída nas reflexões contemporâneas sobre a crise? E aqui, obviamente, considero que os riscos do relativismo devam ser considerados, assim como se faz necessário nomear claramente as práticas, dinâmicas e instituições comunicacionais diretamente implicadas na promoção de uma crise dos julgamentos.

Vou me ater, neste artigo, a uma problematização da crítica comunicacional sob uma perspectiva epistemológica. Ou seja, pensarei a *crítica da crítica* e a *crise da crítica* como nucleadoras de um princípio geral de produção do conhecimento que dialoga com o racionalismo crítico de Imre Lakatos (1998), mas assume, por uma questão de princípio, a indeterminação, a não-conclusividade e a deriva como constituintes do mundo vivido, sabendo que mundo e vida fluem e escapam aos grilhões de modelos interpretativos endurecidos ou deterministas. E isto, que fique claro, é um fiel epistemológico importante, não significando qualquer tipo de obscurantismo ou de elogio à indistinção, mas, antes, demandando que um pilar ético sustente a produção do conhecimento, esta que, em sendo parcial,

historicamente determinada e politicamente implicada deve expor-se a refutações, bem como reconhecer suas limitações e seus interesses.

Assim sendo, a condição da crítica é sempre a de um mal-estar, de uma assumida incompletude. Curiosamente, uma vez que me proponho a contribuir com reflexões sobre críticas do audiovisual, estarei a um só tempo imersa e em situação de recuo ante a avassaladora onipresença das imagens, com ou sem sons, com ou sem movimento, em meu próprio cotidiano. Por esta razão, proponho que a crítica do audiovisual é como que a impressão de uma ranhura ou de uma rasura em um campo por demais ruidoso. Talvez, e aqui encerro estas primeiras especulações reflexivas, caiba à crítica o lugar de um metarruído, ou de um sobrruído, sobrepondo-se à legibilidade ruidosa inculcada pela *imagerie* midiática, pelas extensões dos sistemas de televigilância e pelas práticas de autorregistro e de autoexposição.

Considerando este cenário, assumo uma ênfase interessada e implicada. Tomando por base empírica a cena audiovisual articulada por artistas da cultura pop ligados a performances de gênero, pergunto sobre o lugar e as perspectivas de uma crítica do visível que considere, com Jacques Rancière (2009, 2012), as partilhas do sensível e uma condição espectral de engajamento ou, para ser mais fiel a Rancière, a uma possibilidade de emancipação. Vendo a pertinência contemporânea de uma crise da crítica, defendo como lugar possível para sua elaboração a condição de incompletude e indeterminação que a caracteriza, em especial ao não mais pretender que dela devam emergir condições de Verdade, mas, sim, condições de possibilidade. Esta é uma primeira ranhura.

Sabemos que Rancière não é condescendente nem com o pensamento crítico, nem com a arte política. Em determinadas passagens, retoma Guy Debord para colocar em suspeição o espetáculo como reino da visão e das exterioridades. A espectralidade condiziria assim com uma condição de passividade e despossessão. E o que fazer após a despossessão? "A emancipação", diz Rancière (2012, p. 17), "começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição". A performance é aqui um recurso político, uma vez que é

objetivo da performance eliminar essa exterioridade, de diversas maneiras: pondo os espectadores no palco e os *performers* na plateia, abolindo a diferença entre ambos, deslocando a performance para outros lugares, identificando-a com a tomada de posse da rua, da cidade ou da vida. (RANCIÈRE, 2012, p. 19)

A esta evocação, iremos propor uma inflexão, sugerindo que corpos subalternizados têm alçado lugares de fala importantes, constituindo o que entendo como uma política de audiovisibilidade articulada à ocupação de meios tecnológicos e linguagens audiovisuais. Isto significa dizer que corpos que cantam, que dançam, e que publicamente performam suas existências combativas e dissidentes enfrentam plasticamente o silenciamento. Isto não significa dizer que esta plasticidade do resistir, do fazer ouvir e do poder falar esteja livre de contradições ou conflitos. Todavia, toda uma linhagem de artistas pop, oriundos de vivências periféricas, seja por condição de classe, de vulnerabilidade sociocultural ou por processos de subalternização diversos, em especial ligados a questões raciais e de gênero, tem erigido redes potentes de audiovisibilidade.

Safatle (2008, p. 80, 85), refletindo sobre a “perda, nas últimas décadas, da centralidade do discurso das lutas de classes enquanto chave de leitura para os conflitos sociais” e sobre a “recuperação da centralidade do problema do reconhecimento da alteridade como o problema político central” ajuda-nos a ponderar sobre os limites e o alcance desta crítica implicada do audiovisível que está sendo proposta. Safatle observa, ao longo de sua argumentação, que

É apenas com o abandono gradativo de tal crença na universalidade concreta da classe proletária que vem à cena o problema das multiplicidades que precisam se fazer reconhecer como tais no interior dos embates sociais. (SAFATLE, 2008, p. 81)

Safatle chama atenção para leituras que associam as políticas de reconhecimento a “uma espécie de conceito meramente *compensatório*” (SAFATLE, 2008, p. 86, grifo nosso). Todavia, ele também observará outros enfoques, para os quais “as discussões sobre diferenças culturais e identidades sociais não



mascam necessariamente problemas estruturais ligados a lutas de redistribuição de riquezas entre classes” (SAFATLE, 2008, p. 87). Há realmente toda uma gama de questionamentos plausíveis que emerge, em nosso caso, da aproximação entre entretenimento, representatividade e politicidade. Nesta direção, é importante registrar que, assim como são várias as camadas e as formas de subalternização, também as resistências são feitas de diversas camadas e conformações, mais parciais ou de absoluta radicalidade. Parece-me, entretanto, que as práticas audiovisuais de apresentação pública protagonizadas por jovens artistas que enfrentam as normatividades de gênero têm contribuído para a construção de um espaço público expandido, dilatado, construído nos interstícios e entrelaces entre o digital, o massivo e o urbano. Creio ser possível aí localizar traços dissensuais, ou seja, aquilo que Rancière percebe como sendo “o conflito de vários regimes de sensorialidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 39).

### **Considerações intermediárias: o audiovisual como espaço de enfrentamento e de luta**

Paul Virilio (1993), analisando em diversas de suas obras a perversidade das sociedades dromocráticas, estruturadas na movimentação compulsiva, no deslocamento compulsório e nas máquinas de aceleração que paradoxalmente promovem a inércia, refere-se à existência de Estados suicidários, que relegariam de modo ativo e programado massas de corpos à vulnerabilização, à destruição ou à miséria. Virilio dizia que este extermínio branco era prioritariamente agenciado por governos totalitários de países do terceiro mundo. Mas ele se enganou. A gestão do extermínio não é um privilégio dos colonizados. Muito ao contrário, ela é parte de um projeto global capitaneado pelos ditos civilizados.

Esta hipótese aparece nas reflexões recentes sobre a pós-democracia, mas também se encontra muito claramente nos ensaios de Achille Mbembe (2017) sobre a necropolítica, de Carol Adams (2012) sobre a política sexual da carne, de Silvia Federici (2017) sobre a relação entre a ascensão do capitalismo moderno e a dominação feminina, de Paul Preciado (2017) sobre as sociedades farmacopornográficas.

As várias escravidões imputadas a corpos humanos e a corpos animais foram o pilar do capitalismo e dos Estados modernos. O capitalismo industrial e internacionalizado que se atualiza no capitalismo pós-industrial e financeiro instaura o terror como regra, e, mais ainda, como regra legítima, necessária, autorizada. Como nota Mbembe, a política é uma forma de guerra, sendo que “a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2017, p. 123). A desumanização de corpos humanos e de sua morte, de que fala Mbembe, e a dilaceração de corpos animais, para sua devoração, de que fala Adams, para que respectivamente deixem de ser humanos e deixem de ser animais, convivem com a industrialização da morte, com uma absurda ética do terror, que legitima e pressupõe o direito de dizimar o inimigo.

A escravização de corpos indígenas, de corpos pretos, de corpos de mulheres, de corpos trans, de corpos de gays, se dá igualmente no seio de uma guerra do visível. Vinte anos separam a morte de Dandara dos Santos, em fevereiro de 2017, na periferia de Fortaleza, do assassinato de Mario José Josino, em 1997, na favela Naval, em Diadema, periferia da grande São Paulo. Sete anos antes de Josino ser morto e 17 anos de Dandara ser executada, acontecia e se exibia em rede nacional um brutal linchamento de três homens sem rosto e sem nome, em Matupá, no Mato Grosso. Todos eles foram filmados e compartilhados. Femicídio, genocídio, nenhum deles é privilégio terceiro-mundista. Isto já o perceberam intelectuais e ativistas mexicanos, por exemplo, que já há alguns anos, partindo da leitura de Mbembe, articulam o narcopoder local ao necropoder mundial.

Preciado (2017) propõe que as redes insidiosas e tentaculares do capitalismo ocidental internacionalizado são sustentadas por lógicas farmacopornográficas, na produção e disseminação em larga escala tanto de medicamentos como de audiovisualidades cujo objetivo não é exatamente alienar, mas, de modo intenso e ostensivo, controlar, designando modos corretos e compulsórios de gozar, impactando diretamente a constituição libidinal de mulheres e homens, nas suas diferentes vivências geracionais e de gênero. E o fazem de maneira metanarrativa e sub-reptícia, mas tocando o mais profundo: peles, órgãos, sexualidades.

Segundo Régis Debray (1993), teórico da midialogia, na origem de nossa paixão pelas imagens e atualizando-se ao longo dos séculos, há um fato de crença, mais do que um imperativo da razão. Nesta interpretação, nossos sistemas de crença visual seriam ambíguos, circunstanciais e ambivalentes, mas, ainda assim, engendrariam sistemas de poder duradouros que se pretendem da mais radical objetividade. O capitalismo, nestes termos, tem contribuído para a gestão das desigualdades ao mesmo tempo em que mobiliza um protocolo de agenciamento do visível e da invisibilidade.

Se a dominação se dirige aos corpos, também deles partem as resistências. Para Omar Rincón, vivemos na berlinda entre “o otimismo tecnológico e o cinismo capitalista”. Segundo sua proposta, em nossas “democracias de *personalismos* e *celebrities*”,

há esperanças nas lógicas de significação e politização chamadas novas sensibilidades (feminismo, indígenas, meio ambiente, sexualidades emergentes) com suas agendas de diversidade e estéticas para explorar.<sup>3</sup> (RINCÓN, 2015, p. 6, tradução nossa)

Este redirecionamento estratégico permite problematizações acerca do consumo da comunicação audiovisual, bem como auxilia na análise da intersecção entre diferentes experiências estéticas e formas contemporâneas de ação política. Assim, entendemos que o território audiovisual alcançado pelas expressividades políticas e pelas politicidades expressivas (ROCHA, 2016) de cantores e cantoras ligadas a diferentes ativismos atende a uma inversão de silenciamentos e subalternizações. Concordamos com Mombaça (2015) quando, ao analisar a relevância e os riscos da teoria do silenciamento subalterno de Spivak (2003), faz o seguinte alerta:

O texto de Spivak é de grande importância para o enriquecimento dos debates sobre a diferença, porque afirma a necessária tarefa de des-romantizar a resistência aos sistemas de opressão, complexificando, assim, as abordagens que procuram trabalhar desde pontos-de-vista socialmente construídos como subalternos. Contudo devemos tomar cuidado para, nesse movimento, não

3 No original: “hay esperanzas en las lógicas de significación y politización llamadas nuevas sensibilidades (feminismo, indígenas, medio ambiente, sexualidades emergentes) con sus agendas de diversidad y estéticas para explorar”.

incurrermos na reprodução de narrativas que tem na des-potencialização desses pontos-de-vista seu principal efeito de poder. (MOMBAÇA, 2015)

### **Notas finais: corpos que fervem, e que podem enunciar**

O que podem corpos que fervem enunciar? Esta pergunta faz referência a alguns enunciados. Em primeiro lugar, à pergunta “Que pode um corpo?”, de Spinoza, retomada por Deleuze e Guattari e atualizada por David Lapoujade (2002), que assim responde à questão original: nosso corpo não suporta mais. E por que ele não suporta? Porque a crescente tensão entre nossos fluxos internos e os fluxos externos que nos impactam, como em um tiroteio de mão dupla, de fato nos coloca em uma situação limiar, limítrofe.

Em segundo lugar, retomamos a inflexão de Spivak, quando, ao refletir sobre a espiral de silenciamento que atinge os desvalidos e socialmente desqualificados, pergunta-se “pode o subalterno falar?”. Em terceiro lugar, e no atravessamento destes dois enunciados anteriores, evocamos a uma palavra de ordem constituída no ano de 2014. “Fervo também é luta”, foi o lema do movimento Revolta da Lâmpada, surgido em São Paulo depois dos ataques homofóbicos cometidos contra três homens na Avenida Paulista no ano de 2010. A frase se disseminou rapidamente, tornando-se emblemática de engajamentos contemporâneos, inclusive musicais, que incluem e pressupõem a liberdade expressiva de corpos e sujeitos como norte prioritário, e ganhou notoriedade na expressão artística do rapper, negro, gay e multiexperimental Rico Dalasam.

A esta tripla evocação, iremos propor uma inflexão. O fervo como forma de luta, que vem mobilizando artistas, cantores e performers como episteme própria dialoga com a ideia dos contralaboratórios de Paul Preciado, com as teorias cu, com a proposta de uma bucétika de Sue Nhamandu Vieira, com as brilhantes apropriações de Jota Mombaça. Com uma delas inicio a conclusão deste ensaio:

Da minha própria experiência acadêmica como bicha guerrilheira, posso contar das inúmeras ocasiões em que tive meu discurso intelectualmente desvalorizado em função do teor político de minhas colocações. A evocação

de um saber estratégico, claramente posicionado, dinâmico e desobediente, por diversas vezes, rendeu-me conselhos sobre eleger uma atitude científica separada da minha prática política e, no subtexto, de meus próprios movimentos de vida. Como se este corpo gordo, mestiço, viado e revoltado, este cu canibal e sua política monstruosa, não tivessem lugar no âmbito da produção de conhecimento; como se este saber corpo-político não pudesse adquirir o status de saber, ou, quando muito, o de um saber menos verdadeiro que o saber científico que se supõe politicamente neutro. (MOMBAÇA, 2015)

Mais do que uma análise exclusivamente estilística de videoclipes e *lives*, interessa-nos refletir sobre os sentidos e implicações da qualidade protagônica assumida por nossos sujeitos de investigação, o fato de constituírem uma esfera audiovisual autoral, autobiográfica e reflexiva Seguindo com Mombaça, podemos pois indagar: o que afinal acontece quando corpos que fervem começam a cantar, a gerar e a gerir suas próprias apresentações? Que ruptura é imposta aos aduaneiros da representação, da verdade, da legitimidade e da autenticidade ao produzirem sua própria episteme? Aproximando os fenômenos da comunicação às problemáticas de gênero (ROCHA, 2018), identificamos esta centralidade de um corpo que canta e que ocupa (a si mesmo, aos espaços das redes sociais, às ruas) como sendo uma figura política protagônica e dotada de autoria enunciativa. Entendemos que estes corpos que cantam constituem espaços por e em torno desta sonoridade corporificada, que opera como matriz simbólica de perspectivas bastante concretas de vida e afirmação subjetiva.

Pensamos, pois, na relação entre entretenimento e possibilidades de resistência, ou possibilidades de ação política, de consenso social, de mobilização social, de transformação social que emergem de e edificam campos audiovisuais que, a princípio, podem ser dissensuais. Por muitos anos, no campo da comunicação, mas também em alguns campos das ciências sociais, associar entretenimento à promoção de transformação social soava não só inadequado, mas inapropriado: entretenimento anestesia, e ponto final. Assim se pensou sobre a tecnologia, por muito tempo. Não é isto que observo, ao longo de anos estudando as juventudes

brasileiras e suas ações estético-políticas. Rancière entende a ligação entre estética e política desde a relação que se estabelece entre permitidos e “possíveis”:

Há uma política da estética no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes para fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. (RANCIÈRE, 2012, p. 83)

Percebo claramente esse potencial de ruptura e reinvenção nas comunicações pós-massivas, descentralizadas, que estão ligadas a uma narrativa autobiográfica de apresentação de si e de explicitação das diferenças e são produzidas, ao menos em etapas iniciais, de modo autogestionário e descentralizado. Muito fortemente, em função também do celular e das tecnologias móveis, o Brasil tem certo pioneirismo na apropriação pelas juventudes periféricas dessas tecnologias e de uma série de conteúdos comunicacionais do *mainstream*, inclusive os advindos das divas pop. Trata-se de uma experiência de se apropriar desses elementos, mesclar à sua própria experiência de vida e criar um conteúdo cultural próprio. Na música, esse talvez seja o grande acontecimento dos últimos dez, quinze anos.

Há uma disseminação de outro léxico, menos essencialista, que permite a homens, mulheres, transexuais e travestis estarem em lugares que não respondem a verdades de um Poder maiúsculo. Atuam na própria lógica do entretenimento, dos gêneros musicais, gerindo uma produção que tenho associado ao universo da remixagem, uma remixagem que afeta também a produção subjetiva (ROCHA, 2018). Mas vivemos em uma realidade social arraigadamente conservadora. Então, ao mesmo tempo em que há um protagonismo audiovisual de tornar pública uma imagem não essencialista de homem e mulher, trazendo a figura da drag, do trans, do não binário, com esse “entre”, essa ambivalência, há índices altíssimos de feminicídios, de genocídios, de juvenicídios e de crimes ligados à homofobia e à transfobia no

Brasil. Isto significa dizer que esta agenda de luta passa pelo simbólico, mas também demanda forçosamente alguma atuação do ponto de vista político-institucional.

No seio de uma ciber-cultura-remix (LEMOS, 2005) e em contextos de transmediação as dobraduras podem, por vezes, conduzir a outros devires – comunicacionais, culturais, existenciais, políticos. Levando para o aqui-agora e o mundo comezinho o campo da celebrização e a autogestão de visibilidade, a virada digital e a comunicação em rede não apenas empobreceram a experiência – embora muitas vezes participem ativamente deste processo.

Não foram apenas empreendedores *convencionais*, reproduzindo e zelando pelas ordens conservadoras do capital, os que surgiram neste contexto, que ganha força exponencial a partir dos anos 2010. Toda uma geração de jovens periféricos, no sentido lato da palavra, toma para si as máquinas de narrar pós-massivas e perfuram as paredes de cristal dos condomínios de classe, de acesso, de etnia, de gênero (ROCHA, 2017). A cultura pop foi ela própria re-remixada, re-remediada, dando espaço para o protagonismo de atores-produtores-performers que tradicionalmente não ocupariam o espaço nobre de casas-de-família, casas-de-shows ou de salas de estar midiáticas, a não ser que em tom anedótico, estigmatizador e/ou exotizante. E, isto, por suas origens *desclassificadas* ou condições desviantes (ROCHA, 2018).

No momento de instabilidade institucional ora vivido, há que se olhar para as brechas, para as rasuras, para as astúcias. Mas, regressa a questão: isso vai gerar alguma mudança? Isso vai, de algum modo, contribuir para uma transformação das estruturas políticas do país? Não sabemos ainda. Mas clara está a relação entre produção cultural juvenil, ação política, lutas por representatividade, e, efetivamente, luta por sobrevivência.

## Referências

ADAMS, C. *A política sexual da carne*. São Paulo: Alaúde Editorial, 2012.

AGOSTINHO, L. D. A crise da crítica. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 51, n. 1, p. 185-193, 2016.

CANEVACCI, M. *Fetichismos visuais: corpos erópticos e metrópole comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

DEBRAY, R. *Curso de midiologia geral*. Petrópolis: Vozes, 1993.

FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa*. São Paulo: Elefante/Coletivo Sycorax, 2017.

KOSELLECK, R. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: Eduerj/Contraponto, 1999.

LAKATOS, I. *História da ciência e suas reconstruções racionais*. Lisboa: Edições 70, 1998.

LAPOUJADE, D. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, D.; GADELHA, S. (org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

LEMOS, A. *Ciber-cultura-remix*. São Paulo, 2005. Disponível em: [http://sciarts.org.br/curso/textos/andrelemos\\_remix.pdf](http://sciarts.org.br/curso/textos/andrelemos_remix.pdf). Acesso em: 17 set. 2017.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

MOMBAÇA, J. Pode um cu mestiço falar? *Medium*, 6 jan. 2015. Disponível em: <http://bit.ly/2V1138t>. Acesso em: 5 fev. 2019.

POLLOCK, F. *Teoria e prassi dell'economia di piano: a cura di Giacomo Marramao*. Bari: De Donato, 1973.



PRECIADO, P. *Testo yonqui*. Buenos Aires: Paidós, 2017.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RINCÓN, O. Lo popular en la comunicación: culturas bastardas + ciudadanías celebrities. In: AMADO, A.; RINCÓN, O. (eds.). *La comunicación en mutación: remix de discursos*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, 2015. p. 23-42.

ROCHA, R. M.; GHEIRART, O. "Esse close eu dei!" A pop-lítica "orgunga" de Rico Dalasam. *Revista Eco-Pós*, v. 19, p. 161-179, 2016.

ROCHA, R. M.; POSTINGUEL, D. K. O. O nocaute remix da drag Pabllo Vittar. *E-COMPÓS*, v. 20, p. 951, 2017.

ROCHA, R. M.; SANTOS, T. H. R. Remediação com purpurina: bricolagens tecnoestéticas no drag-artivismo de Gloria Groove. *Interin*, v. 23, p. 205-220, 2018.

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

SFEZ, L. *Crítica da comunicação*. São Paulo: Loyola, 1994.

SLOTERDJIK, P. *Crítica da razão cínica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SPINOZA, B. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SPIVAK, G. C. ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá, v. 39, p. 297-364, 2003.

VIRILIO, P. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

submetido em: 10 mar. 2019 | aprovado em: 14 abr. 2019

## **Hipermediação e interatividade:** por uma crítica do documentário como um espaço plurimidiático<sup>1</sup>

## **Hypermediation and interactivity:** for a documentary critique as a multi-media space

*Felipe de Castro Muanis<sup>2</sup>*

---

1 Trabalho apresentado originalmente no 2º Simpósio de Crítica da Mídia. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), setembro de 2018.

2 Professor visitante no Institut für Medienwissenschaft da Ruhr-Universität Bochum, Alemanha. Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor adjunto de Televisão e Mídias Digitais do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), atualmente afastado. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Coordenador do grupo de pesquisa Entelas. Jornalista, diretor de arte e ilustrador filiado à Sociedade dos Ilustradores do Brasil (SIB). E-mail: [fmuanis@gmail.com](mailto:fmuanis@gmail.com).

**Resumo**

O gênero documental é anterior ao cinema. Pode-se dizer que surgiu no campo midiático em relatos jornalísticos e ilustrações editoriais. Com a fotografia e o cinema, o documentário ganhou consistência e uma sintaxe própria, com diversas metodologias e complexidades. Atualmente ele passa por uma transição no espaço da internet e do digital, com novas possibilidades tanto para o realizador como para o espectador. Nessa proposta, o consideramos não apenas um gênero cinematográfico, mas plurimidiático. Deste modo, ao recortar suas especificidades no audiovisual, pode-se pensar na transição e complementaridade de um primeiro espaço do documentário no cinema, para um segundo na televisão. Ambos dialogam com a especificidade de suas mídias, com o que trouxeram de novo, com correspondências de subgêneros e eventuais remixagens.

**Palavras-chave**

Documentário 3.0, interface, interatividade.

**Abstract**

The documental genre is older than the cinema, having emerged in journalistic narratives and in publishing illustrations. With the advent of photography and cinema, the documentary acquired consistency and a proper syntax, considering methodologies and complexities present in the 20<sup>th</sup> century. Nowadays, it has been changing based on the web space and the digital environment as they offer new tools and possibilities for both creators and audiences. This paper considers the documentary not only as a cinema genre strictly, but essentially as multi-media. Considering the specificities of audiovisual documentaries, it is possible to think of their transition and complementarity firstly on the cinema and then on television. Both dialogue with the specificities of their own media and with the innovation they have brought, corresponding subgenres and possible remixes.

**Keywords**

Documentary 3.0, interface, interactivity.

O gênero documental é anterior ao cinema e à imagem em movimento. Pode-se dizer que esse tipo de discurso documental surgiu no campo midiático em relatos jornalísticos e por meio de imagens em ilustrações editoriais a partir do século XVIII. Mas, ainda assim, o hábito de relatar acontecimentos e experiências vividas já podia ser visto anteriormente em pinturas, tapeçarias medievais, túmulos e cavernas. Com o advento da fotografia e da imagem em movimento, o documentário ganhou consistência e uma sintaxe própria no cinema, com suas diversas metodologias e complexidades ao longo especialmente do século XX, como bem desenvolvido por Nichols (2005), Barnouw (1993), Da-Rin (2004), entre outros autores. O documentário, assim, pode ser percebido não apenas como um gênero prioritariamente cinematográfico e restrito à sala escura, mas essencialmente plurimidiático.

Desse modo, ao recortar as especificidades dos documentários audiovisuais, seria possível pensar na transição e na complementaridade de um primeiro espaço do documentário audiovisual no cinema, entendido aqui como um *documentário 1.0*, para um segundo lugar, o do *documentário 2.0*, no suporte televisivo. Ambos dialogam com a especificidade de suas próprias mídias, seus respectivos modos de ver e suas características de espectralidade, com o que trouxeram de novo, com suas correspondências de subgêneros e suas eventuais remixagens. Ou seja, o discurso documental não pertence e nem pode ser limitado às particularidades de uma mídia específica, mas, pelo contrário, são as mídias que lhe pertencem, uma vez que ele se desdobra pelos mais variados meios ao longo do tempo, como cinema, televisão, bandas desenhadas, fotografia e internet. E é nos meios digitais contemporâneos, em instalações ou computadores, fazendo uso de redes ou não, que se observam o *documentário 3.0* e suas possibilidades de interatividade no espaço hipermidiático, foco deste artigo. Para tanto, é importante compreender esse lugar e o que ele traz de novo para os discursos documentais.

A separação rígida entre escritores e leitores no livro até o século XVII já era apontada por Walter Benjamin (1994) como algo que começa a ser superado com a chegada e o alargamento da imprensa periódica, que aumenta de modo

exorbitante o número de leitores, os quais também começam a escrever na seção de cartas, participação que se desdobra posteriormente em seções de reclamações e mesmo em entrevistas dadas. É o segundo momento, no qual a diferença entre autor e leitor começa a desaparecer, em que o último começa a invadir o até então bem resguardado espaço do primeiro. Poder-se-ia dizer que essa aproximação e invasão do espaço do escritor por parte do leitor só se aprofundou com o tempo, tornando-se o embrião das relações de interatividade com os computadores na contemporaneidade, quando espectador e observador passam a ser uma noção inadequada, pois, como afirma Couchot (1997, p. 142), a participação na obra transforma ator em autor, passando a constituir-se, assim, em *interator* – ou seja, o espectador que não se limita a ler, mas que agora interage e interfere no conteúdo. Desse modo, a interatividade passa a ser vista como uma virtude, como algo desejável ou a ser alcançado na relação entre o ser humano e as mídias digitais, simulando, afetando a percepção e gerando um senso de aproximação entre leitor e autor por meio da máquina, não apenas de suas interferências, mas de uma participação efetiva do espectador na obra.

O anseio por essa participação não pode se confundir, contudo, com uma apologia teleológica da tecnologia, e, de fato, alguns autores (LUNENFELD, 2005; MANOVICH, 2001) apontam exageros e tratam a interatividade como um mito. Refletindo especialmente sobre o cinema, Lunenfeld cita Manovich (2005, p. 372) ao lembrar que todas as artes, clássicas ou modernas, são interativas a sua maneira e como os computadores pessoais “desintegraram as expectativas de linearidade dos usuários e impulsionaram a fome por interatividade antes como um fim em si do que como um meio”. Ele entende que é mais importante buscar aplicações que ampliem “as novas tecnologias de sistemas de comunicação” (LUNENFELD, 2005, p. 375) em vez de manter a obsessão pela interatividade ligada aos produtos narrativos. Manovich (2001), por sua vez, afirma que o termo “interatividade” é muito amplo e, quando relacionado a computadores, torna-se sem sentido, pois é o que há de mais elementar que se pode abordar. O autor assume que há diversos conceitos que se podem especificar ao tratar das relações com a mídia computador, tais

quais a interatividade de menu, a escalabilidade, a simulação, a interface-imagem, a imagem-instrumento, entre outros. É nesse sentido que a interatividade, em um sentido mais amplo, será aqui tratada como um *modo dialógico* que orienta as relações entre o interator e a máquina, em que um conjunto de operações mecânicas (humanas) e matemáticas (máquina) concretizam a comunicação e, aí sim, a interação entre ambos. O modo dialógico, como afirma Edmond Couchot (2003, p. 222), “faz curto-circuito entre os momentos da emissão e da recepção, do fazer e do ver. O espectador vê a obra no momento em que ela se faz, com sua participação”.

Não se devem restringir, contudo, essas relações aos espaços circunscritos à reciprocidade entre o ser humano e o computador pessoal em casa. Há outras situações que não podem ser olvidadas no âmbito dessa discussão. O computador pessoal permite um vínculo de natureza individual com o interator, em que este se relacionará participativamente com o conteúdo que surge em sua tela, dominando o controle do tempo. Essa dinâmica individual, quando muito, é permeada pela participação de outros usuários, que podem estar em rede, interagindo simultaneamente. Tais possibilidades são vistas com clareza nos populares videogames contemporâneos, jogados em rede ou não.

Por outro lado, ao se discutirem os discursos documentais audiovisuais, considera-se que o espaço de espectadorialidade variou com o tempo, quando passou de uma experiência coletiva na sala de exibição (cinema) para outra em rede, também coletiva, porém individual, em casa (televisão). Seria incompleto, portanto, restringir o documentário 3.0 ao computador pessoal e ignorar os espaços igualmente coletivos de apreensão de uma imagem potencialmente documental, tributária tanto da experiência da sala escura do cinema quanto dos *happenings*. A experiência individual e a coletiva são complementares na constituição de trocas entre ser humano e máquina no contexto do modo dialógico do documentário 3.0. Vale ainda a reflexão de Benjamin (1994, p. 189) quando compara as outras artes e o cinema, no qual “as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa

reação”, mas que, podemos complementar, transportado agora para o modo dialógico, oferece desafios e novas indagações, como se verá posteriormente.

Utilizando a tecnologia, o filme, por meio do cinema expandido, também dialoga com as experiências participativas e interativas das décadas de 1960 e 1970 – conforme discutido por Gene Youngblood em *Expanded cinema* (1970) –, atrelando novos modos de projeção aos de participação e percepção do público em determinado espaço físico, o que é visto em trabalhos variados de Peter Weibel, Wolf Vostell, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Annabel Nicolson, entre inúmeros outros. O objetivo não era apenas fazer o espectador participar da elaboração das obras, mas, de acordo com Couchot (1997, p. 136), “fazê-lo partilhar, assim, do tempo da criação”. É por isso que, para entender o cinema e, em última instância, o documentário audiovisual dialógico, é necessária uma percepção desses processos no modelo tradicional.

Todavia, é importante observar que a tradição necessita inovar permanentemente para responder à demanda da arte de ser renovadora, moderna, superar o próprio público, que estaria sempre a um passo atrás. Para Couchot, no entanto, é essa lógica que detona um ciclo fatal, no qual “a arte se vê condenada a ultrapassar – ou a ser uma errante – sem fim. O gênio permanecerá, no espírito vanguardista do século seguinte, um relógio que adianta” (COUCHOT, 1997, p. 136). O autor argumenta ainda ser inevitável que o projeto participacionista continue atrelado a uma proposta artística de vanguarda, ainda que tenha contestado a própria vanguarda. Ele lembra que a interatividade, antes preocupação de artistas, passa a ser “também o pão mais cotidiano de uma sociedade inteira. O modo dialógico se introduz em todos os níveis de produção e da socialização dos signos” (COUCHOT, 1997, p. 143).

### **Componentes das hipermídias**

Em *Remediation: understanding new media* (2000), Jay Bolter e David Grusin dividem as novas mídias por lógicas de *imediação transparente*, *hipermediação* e *remediação*. Na primeira, o meio se torna transparente para seu espectador,



como se não houvesse uma mediação, e ele faz uma imersão no conteúdo. É uma lógica tributária da diegese do cinema clássico tradicional e vista nas novas mídias, sobretudo em produtos de realidade virtual. Na hipermediação, por outro lado, a consciência do meio se faz presente, explicitando a opacidade da representação. Da mesma forma que o exemplo anterior, nesse caso há uma relação com componentes não diegéticos que trazem o espectador para a superfície da imagem. Em novas mídias, a hipermediação se evidencia especialmente nas interfaces de computador em que links e janelas irrompem no desktop em toda a heterogeneidade de seus conteúdos, enfatizando o processo. Por fim, as estratégias de remediação reproduzem uma mídia dentro da outra, incorporando não o conteúdo, mas a própria mídia, dialogando com elas, dessa forma, reatualizando ambas. Ou seja, quando em um computador, por exemplo, se veem um texto escrito, um podcast, uma fotografia ou um vídeo, que pertencem a outras mídias – respectivamente livro, rádio, fotografia, cinema ou televisão. Desse modo, novas mídias apresentam características das mais antigas, mas as anteriores também podem já ter em si atributos das recentes. Por exemplo, jogos de computador que absorvem estratégias e conteúdos fílmicos e, ao contrário, filmes que assimilam características de jogos (*Elephant*, Gus van Sant, 2003). Remediação pode ser ainda uma mídia dentro da própria mídia, como um filme dentro de um filme. A sistematização de Bolter e Grusin oferece o ferramental necessário para discutir as possibilidades dos componentes de interatividade no documentário 3.0, especialmente se associada à teoria do documentário.

Em uma época em que a tecnologia digital ainda engatinhava e sua interferência era vista com suspeição por alguns defensores ferrenhos de uma pretensa pureza do documentário, Manuela Penafria (1999) buscou apontar os caminhos futuros do documentário digital ainda nascente, ou, como salientou a autora, fazer uma “suposição de futuro”. Se, quase duas décadas depois da publicação do livro, o exemplo utilizado do CD-Rom como um espaço de interatividade possível do documentário já migrou hoje para uma arqueologia da mídia, o entendimento sobre as estratégias do documentário e as plataformas

digitais interativas continua determinante. Para Penafria, o documentário digital seria predominantemente ocupado por um documentário pós-griersoniano e é oportuno em função da:

renovação de temáticas que tanto entende necessária para alterar os estereótipos a que o documentário tem estado sujeito ganha um relevo especial, pois a mudança para um novo suporte facilita, também essa renovação. E no novo suporte o documentarista tem a oportunidade de manifestar então as leituras “subjetivas” que entender. Tem, também, a oportunidade de expandir a sua criatividade, seja na criação do modelo de interface, seja no modelo de interação adequado à temática a abordar e ao ponto de vista a apresentar. [...] e, finalmente, o documentário deixa de ser aborrecido, pois oferece-se agora com uma experiência multimédia. (PENAFRIA, 1999, p. 101-102)

Ou seja, um documentário que evidencia o ponto de vista e seu fazer com indissociável preocupação ética, muitas vezes evidenciando o aparato e seu caráter de representação. Esse espaço em ambientes hipermidiáticos também é apontado por muitos autores como tributário das técnicas de montagem (BRAGA, 2005; COUCHOT, 1997; LUNENFELD, 2005; MUANIS, 2007), em que se sobrepõem camadas de imagem e informação por meio de links, fotos, textos, vídeos e que necessitam ser organizadas e montadas pelo interator, reatualizando o conceito de montador intelectual de Eisenstein e criando um processo de remediação. Distingue-se, assim, uma lógica linear e sequencial tributária, de acordo com Edmond Couchot, de um *visual retiniano*, para um espaço não linear e interativo em que a imersão, a navegação e outras ferramentas reforçam um *visual recorporalizado* e sinestésico. As características apontadas por esses autores, ao se relacionarem com um documentário dialógico, dialogam tanto com um conteúdo hipermediado – que aponta para a superfície da imagem, evidenciando seu caráter como representação – quanto com uma remediação, em que várias mídias distintas se inserem na mídia computador. Nesse sentido, tudo que um documentário 3.0 parece não ser é, de fato, uma imediação transparente ou um documentário clássico griersoniano. Se essa possibilidade documental transforma o espectador em interator e o lança entre um jogo de opacidade e transparência da imagem,

torna-se necessária a discussão da interface como a mediação que traduz a ação do ser humano em linguagem de máquina.

Para Eduardo Braga (2005), o trabalho da interface é como se organizam signos de diferentes naturezas, que, codificados em processos de comunicação específicos, permitem a interatividade. Esses diversos signos, no caso do computador, concretizam a remediação proposta por Bolter e Grusin por meio de janelas e hiperlinks. Os estudos de interface são conectados ainda com as pesquisas de representação e simulação, de acordo com Sommerer e Mignonneau (2013), indo além de uma maneira simplista de identificá-las apenas como um estudo das fases ser humano-máquina para a representação dessas duas fases. Refletir sobre uma imagem-interface ajuda a pensar em características de uma imagem que carrega com ela suporte, experiências do usuário em toda a sua variedade, processo de comunicação, produto e lógica de funcionamento. Além disso, é preciso inserir a própria interface em um espectro mais amplo da teoria da imagem, preterindo-a como periférica e funcional do modo como é tratada muitas vezes, mas assumindo-a como uma imagem em si. A interface não é apenas uma simples ferramenta, ela evidencia o trabalho artístico e o conteúdo nas plataformas digitais. Pensar, portanto, na interface relacionada com a experiência do documentário e especificamente o cinema, como é o caso deste artigo, demanda a utilização de referenciais distintos daqueles usados até então. É preciso executar a árdua tarefa de conciliar o discurso documentário e todo o seu histórico teórico no audiovisual com as discussões pós-cinematográficas, tributárias das mídias digitais, da imagem sintética e da cultura da interface.

Beiguelman (2003) aponta uma pequena contradição, não menos importante para a discussão que se segue: o que conferiria essa pretensa especificidade da imagem digital seria o contexto híbrido da internet? É importante salientar que o espaço sintético é composto do digital e da internet de maneiras complementares e que não são necessariamente sinônimos – toda experiência de internet é digital, mas nem toda experiência digital é tributária da internet. Essa distinção é importante na medida em que, para esta discussão, se o digital é sinônimo de internet, qualquer experiência de documentário digital fora do ambiente da internet

não poderia ser considerada. Dessa maneira, seriam restringidas as possibilidades de documentário 3.0 às iniciativas veiculadas na web e acessadas principalmente por meio de computadores pessoais, excluindo, assim, experiências coletivas presenciais e instalações do que poderia ser chamado de um documentário expandido. Nesse sentido, Couchot é preciso na distinção de dois modelos de dispositivos, os fechados e os autônomos (off-line), em que a interação entre o interator e a máquina se dá no espaço delimitado pela interação de ambos dentro do próprio aparato e, de outro lado, os dispositivos abertos ou interconectados (on-line), que, além disso, se conectam em rede – não necessariamente pela web. Novamente, inúmeros exemplos de redes sociais e de games em rede baseados na internet justificam esse modelo específico, criando um espaço coletivo, eventualmente público, para além da máquina ou do espaço de fruição. Não que isso seja novidade, uma vez que a televisão, por estar em rede, seja broadcast, seja *narrowcast*, de uma maneira distinta e não imediata, proporciona também a construção de redes e espaços públicos midiáticos.

Tais desdobramentos apontam para a natureza transitória da obra de arte na internet. Priscila Arantes (2005, p. 71) atenta que a obra está sujeita a modificações, mudanças, atualizações e reatualizações, considerando uma obra na internet como uma arte em trânsito, tão volátil quanto perene. Essa é a característica que mais se encontra em documentários interativos baseados na web em suas diversas modalidades: enquanto alguns crescem e se complementam durante o tempo, outros simplesmente somem ou param de ser atualizados, ainda que eventualmente recebam *posts* e joguem o usuário para links fora do documentário que são sistematicamente atualizados. É o caso de *Prison Valley* (2009), documentário interativo produzido em 2009 pelo Canal Arte e pela Uopian, que conta a história da cidade de Cañon City nos Estados Unidos que vive economicamente em função de um grande presídio federal. A história dos personagens e mesmo algumas funcionalidades interativas do documentário, relativas justamente às redes com os interatores, sete anos depois, deixaram de existir, proporcionando ao interator uma experiência incompleta com relação

à proposta original. Isso mostra também que documentários interativos, quando permanecem, sugerem uma demanda de constante reatualização de dados e ferramentas por parte do interator, o que na maior parte das vezes, até então, mostra-se impossível. Como complementa Eduardo Braga, apoiando-se em Pierre Levy, a rede não está no espaço, mas é, ela própria, o espaço: "Em sua mutabilidade e seu constante processo de reconstrução, a rede pode tomar diversas formas. Sua vivência conduz a um tipo de cognição imersiva, descentralizada, em que o conhecimento se multiplica em complexas conexões" (BRAGA, 2005, p. 126).

Antes de detalhar o processo de interatividade, contudo, há uma questão metodológica cara quando se fala nela e mesmo da mídia moderna, que dialoga com o senso comum sobre o tema. O conceito de mídia interativa, especialmente quando se trata das mídias computacionais, guarda um problema. Segundo Lev Manovich (2001), nesses casos, pensar a interatividade muitas vezes se resume a relacionar a interação física do usuário com uma máquina, por meio de apertar botões ou escolher links. Na verdade, a mídia computacional interativa externaliza a vida mental

Manovich também levanta um problema recorrente, apontado por diversos autores (FLUSSER, 2007; NÖTH, 2008; PENAFRIA, 1999; SANTAELLA), que é o limite ou a pré-programação da interatividade, em que o interator, na verdade, fica preso às possibilidades dadas pela interface e pelo programador. Ainda que tais argumentações sejam pertinentes, cabem algumas observações em contrário. De fato, um texto tradicional faz o leitor remeter mentalmente a outros textos em uma estrutura não computacional, como afirma Manovich, mas isso não tira a liberdade do interator de, mesmo seguindo links dados em ambiente digital, continuar fazendo as mesmas associações mentais de antes, inclusive sobre os links e as informações para a quais eles levam. Uma coisa não substitui a outra, ela complementa e dá mais possibilidades, até porque o processo comunicativo será sempre fenomenológico e hermenêutico. Em um sentido mais restrito, pode-se dizer que muitas das operações interativas trabalham com possibilidades dadas, mas finitas, em que o interator escolhe uma coisa ou outra, ambas concedidas. Porém, em plataformas colaborativas, a única limitação compreende a mecânica do computador e do software, ou seja, o que é

possível de subir ou não para a internet, na medida em que o usuário, obedecendo a esses limites, pode postar a imagem ou a informação que quiser. No campo do documentário 3.0, um exemplo é *Walking the edit* (2011), documentário suíço de 2011 em que o usuário, utilizando um smartphone, registra o caminho que faz em sua cidade de modo geolocalizado. Durante seu percurso, ele pode subir para a plataforma o registro de pontos-chave da caminhada, texto, imagens e vídeos, além de a rota aparecer em um mapa à medida que se visualizam os lugares correspondentes. Possibilidades como essas quebram a suposta limitação imposta pelo programa e pelos programadores, pois se podem colocar no site qualquer percurso ou imagens. Bolter e Grusin (2000, p. 24) lembram que estes procuram, na verdade, apagar sua existência dos softwares, justamente para conferir a maior autonomia possível ao interator: “Todas essas classes de programadores são simultaneamente apagadas no momento em que o computador na realidade gera uma imagem por executar as instruções que eles escreveram coletivamente”.

A proposta formal para o conceito de interatividade neste texto é seguir, portanto, a orientação de Edmond Couchot (1997, 2003) e buscar uma distinção também metodológica para diferentes conceitos de interatividade. Se propomos uma diferenciação de discursos documentais em diferentes mídias audiovisuais, um dos conceitos que se modificam é o da própria interatividade. Não há como negar que programas de TV interativos – como o *America's Most Wanted* (1988-2012), programa mais longo da TV norte-americana, no ar por 25 temporadas, que tratava de criminosos foragidos e recebia ligações e denúncias de espectadores que ofereciam seu paradeiro., estratégia similar à do programa brasileiro *Linha Direta* (1999-2007), produzido pela TV Globo – tinham estratégias elementares, baseadas em ligações telefônicas, cartas e e-mails, mas bem-sucedidas, de interatividade. Essas e outras experiências são muito diferentes da interatividade no ambiente digital. E é nesse sentido que se pode justificar a opção pelo modo dialógico, conforme sugerido anteriormente.

O que Couchot (1997, 2003) propõe é que o aspecto dialógico crie uma instabilidade no processo de emissão, comunicação e recepção do conteúdo, em que o

interator vivencia a obra por meio de sua participação. Reverberando no documentário, Penafria (1999, p. 95), antes de Couchot, já utilizava a expressão “perturbação da ordem” em um modelo analógico de documentário, agora permeado por uma tecnologia dialógica que substitui a linearidade narrativa. Mas esse interator, conforme visto anteriormente, não é um observador ou espectador comum, ele utiliza os mais diversos dispositivos de entrada e saída para viabilizar uma *interatividade exógena* – isto é, entre ser humano e máquina –, e isso ocorre no nível tanto do próprio interator quanto do computador. Assim posto, aparelhos de input da máquina, como teclados, scanners, drives de leitura, mouses, canetas óticas, sensores de movimento, luz e som, luvas, captadores, entre outros, ligam-se a terminações orgânicas do interator, como dedos e mãos, movimentos corporais e comandos vocais. Conclui-se, desse modo, que, ao fim da interatividade exógena, todo o processo parece convergir para uma tela. É importante não esquecer, todavia, que há também a *interatividade endógena*, que acontece entre objetos ou máquinas, que reagem entre si da mesma maneira que com o usuário. Destarte, de acordo com Couchot (2003, p. 167), “criam-se assim objetos dotados de uma espécie de percepção capaz de informá-los sobre suas posições, velocidade, cor, ou outras qualidades, objetos que evoluem na sua vizinhança”.

Desse modo, pensar em interação só faz sentido quando há um interator. A obra deixa de ser apenas o resultado do trabalho de um artista, passando a um diálogo imediato entre ele e o interator, abreviando o espaço entre ambos, conforme visto anteriormente em Benjamin (1994). Falar, portanto, em cinema dialógico – já no lugar de cinema interativo – implica levar em consideração o conjunto dessas características que o definem, sempre conectando máquina e interator e entendendo a amplitude dos processos criativos que levam o entendimento do conceito de cinema para a proposta de um cinema expandido. Ou seja, ele pode acontecer no âmbito coletivo de uma sala, a sua maneira, reproduzindo o conceito da sala de cinema ou do *happening*, ou em computadores pessoais e dispositivos móveis, de maneira individualizada. Independentemente do espaço de participação (aqui, superando o espaço de fruição), o interator sempre vai interagir de algum modo com o que a tela apresenta. E essa é a condição primeira para o cinema dialógico

existir, assim como o interator, que, de acordo com Lunenfeld (2005), deve sempre ser incentivado a desenvolver técnicas e a perceber como seu gesto e sua ação modificaram imagens e sons. E é nessa consciência e relação do interator que se poderá chegar, enfim, ao entendimento das particularidades do documentário 3.0, ou de um documentário dialógico.

## Referências

ARANTES, P. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

BARNOUW, E. *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1993.

BEIGUELMAN, G. *O livro depois do livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation: understanding new media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.

BRAGA, E. A interatividade e a construção do sentido no ciberespaço. *In: LEÃO, L. (org.). O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Senac, 2005. p. 123-131.

COUCHOT, E. A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. *In: DOMINGUES, D. (org.). A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora Unesp, 1997. p. 135-143.



COUCHOT, E. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

DA-RIN, S. *Espelho Partido: tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

FLUSSER, V. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUNENFELD, P. Os mitos do cinema interativo. In: LEÃO, L. (org.). *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Senac, 2005. p. 365-383.

MANOVICH, L. *The language of new media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.

MUANIS, F. O pintor, o montador, o cineasta e seu amante. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, ano 12, n. 17, p. 24-34, 2007.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, M. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos, 1999.

PRISON Valley: the prison industry. Direção: Philippe Brault e David Dufresne. Produção: Alexandre Brachet, Gregory Trowbridge. Estrasburgo: Arte, 2010. 1 vídeo (100 min). Disponível em: <https://bit.ly/2q9YX4V>. Acesso em: 26 jun. 2017.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SOMMERER, C.; MIGNONNEAU, L. Cultural interfaces: interaction revisited. *In*: GRAU, O. (org.). *Imagery in the 21st century*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.

YOUNGBLOOD, G. *Expanded cinema*. Nova Iorque: Dutton, 1970.

WALKING the Edit. Genebra: Ulrich Fischer, 2011. Disponível em <https://bit.ly/2GlqQPy>. Acesso em: 9 mar. 2017.

submetido em: 07 jan. 2019 | aprovado em: 14 mar. 2019

## **Ancoragem e circulação crítica na reconstituição do espaço público em *Terremoto santo***

## **Anchorage and critical circulation in the re-elaboration of public space in *Terremoto santo***

*Eduardo Paschoal de Sousa*<sup>1</sup>

---

1 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), bolsista Fapesp, mestre em Meios e Processos Audiovisuais e graduado em Ciências da Comunicação (Jornalismo) pela mesma instituição. É integrante do grupo de pesquisa MidiAto (ECA-USP). E-mail: [eduardopaschoals@gmail.com](mailto:eduardopaschoals@gmail.com).

**Resumo**

Este artigo se propõe analisar as interpretações do curta-metragem *Terremoto santo* (Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, 2017) ao longo de suas inúmeras esferas de recepção – como o circuito de festivais, a crítica institucionalizada, as redes sociais e as narrativas da própria produção, confrontada com determinadas formas de olhar para o filme. Refletimos, assim, sobre como a obra realiza uma *ancoragem* em sua circulação, a partir desse complexo crítico, ao recompor suas leituras possíveis, ampliando seu espaço público de circulação e remontando as narrativas que se formaram e que estão à disposição do espectador no momento de sua deliberação.

**Palavras-chave**

Crítica audiovisual, narrativa, ancoragem, complexo crítico.

**Abstract**

This article analyzes the interpretations of the short film *Holy tremor* (*Terremoto santo*, Bárbara Wagner and Benjamin de Burca, 2017) throughout its several spheres of reception — such as film festivals, institutionalized critiques, social networks, and the narrative from the production team itself, confronted many times with certain ways of looking at the film. We thus reflect on how this movie anchors itself to its circulation due to its critical complex, by re-elaborating its possible interpretations, expanding its public diffusion space and reassembling the narratives formed and left available to the viewer at the moment its deliberation.

**Keywords**

Audiovisual critique, narrative, anchorage, critical complex.

Ao analisar uma obra audiovisual, é importante refletir sobre a dinâmica de sua circulação. Muito além de olhar para um filme como algo fechado em si mesmo, é necessário observar a forma como ele é lido, em diferentes contextos e por diferentes grupos de espectadores, com suas próprias experiências culturais, sociais e políticas, que influenciam decisivamente na concepção das obras. Por isso, para reconstituir as interpretações diversas e possíveis de um mesmo objeto audiovisual, é fundamental reconstituir seu espaço público de circulação, a forma pela qual se constroem suas leituras e as interpretações que obra mobiliza no decorrer de sua recepção crítica.

Neste artigo, buscaremos analisar a maneira como o curta-metragem *Terremoto santo* (Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, 2017) produziu diversas interpretações, muitas vezes postas em conflito, ao longo de suas inúmeras esferas de recepção – como o circuito de festivais, a crítica institucionalizada, as redes sociais e as narrativas da própria produção, confrontada com determinadas formas de se olhar para o filme. Analisaremos, portanto, como a obra realiza uma *ancoragem* em sua circulação e, ao reconstruir as diversas interpretações em conflito que se mobilizam a partir desses contatos, procuraremos recompor as leituras possíveis sobre o filme, ampliando seu espaço público de circulação e remontando as narrativas que estão à disposição do espectador no momento de sua deliberação sobre a obra.

Para isso, buscaremos inicialmente realizar um percurso teórico ao redor do conceito de *ancoragem*, desde Roland Barthes (1964) até Guillaume Soulez (2013a), incluindo, além disso, a maneira como o compreendemos; em seguida, tentaremos remontar as diversas interpretações do filme quando de suas exibições, críticas e circulação; e por fim buscaremos agrupá-las em possíveis grupos temáticos de interpretação, mobilizados pela produção da obra, pela crítica institucionalizada e pelas redes sociais, para compôr o que podemos classificar como *espaço público*, a partir das múltiplas leituras construídas sobre a obra, fruto, muitas vezes, de *ruídos* gerados pelo próprio filme.

## A ancoragem da obra em seu complexo crítico

Em um trabalho considerado clássico para a interpretação do texto e da imagem, utilizando como objeto anúncios publicitários, Roland Barthes (1964) aponta para uma cadeia flutuante de significados na imagem, derivada de sua polissemia, ou seja, das inúmeras possibilidades de apreensão de sentido a partir da figura pictórica. O semiólogo analisava, em *A retórica da imagem*, a necessidade do texto, ou da mensagem escrita que acompanhava os anúncios publicitários, de apoiar a mensagem imagética e escolher, dentre as inúmeras interpretações possíveis, uma que fosse mais coerente com o que se queria passar. A essa operação, que atua para explicar ou intensificar o efeito da imagem, o autor (1964, p. 44) dá o nome de *ancoragem*<sup>2</sup>.

O autor difere, no entanto, as palavras utilizadas para fixar um significado de uma outra categoria possível, empregada como complementaridade do sentido narrativo, ou seja, que realmente é necessária para desencadear uma ação: é o caso, por exemplo, da diferença entre a legenda nos anúncios publicitários (função de âncora) e os diálogos no cinema (função de *relais*, conforme o autor):

A ancoragem é a função mais frequente da mensagem linguística; nós a encontramos comumente na fotografia jornalística e na publicidade. A função de *relais* é mais rara (ao menos no que diz respeito à imagem fixa); nós a encontramos sobretudo em charges e nos quadrinhos. Aqui a palavra (mais geralmente um pedaço de diálogo) e a imagem estão em uma relação de complementaridade. [...] Essa palavra-*relais* se torna muito importante no cinema, onde o diálogo não tem uma função de simples elucidação, mas onde ele faz avançar verdadeiramente a ação, colocando na sequência de mensagens um sentido que não se encontra na imagem. (BARTHES, 1964, p. 45, tradução nossa)<sup>2</sup>

A partir de Barthes (1964), em uma ampla cadeia de significados mobilizada pela imagem pictórica, o texto atua, em uma de suas funções, como uma

---

2 No original: "L'ancrage est la fonction la plus fréquente du message linguistique; on la retrouve communément dans la photographie de presse et la publicité. La fonction de relais est plus rare (du moins en ce qui concerne l'image fixe); on la trouve surtout dans les dessins humoristiques et les bandes dessinées. Ici la parole (le plus souvent un morceau de dialogue) et l'image sont dans un rapport complémentaire. [...] Rare dans l'image fixe, cette parole-relais devient très importante au cinéma, où le dialogue n'a pas une fonction simple d'élucidation mais où elle fait véritablement avancer l'action en disposant dans la suite des messages, des sens qui ne se trouvent pas dans l'image".

âncora de sentido, advertindo o leitor sobre a interpretação mais adequada frente a inúmeras possíveis. O teórico Christian Metz (1975), pioneiro na aplicação da semiologia ao cinema, retoma o conceito de Barthes anos depois e o aplica ao cinema, não mais na perspectiva do texto publicitário, mas refletindo sobre como há processos diversos de ancoragem no material fílmico.

O autor (op. cit., p. 38) reflete, inicialmente, sobre o papel do espectador no filme: ao mesmo tempo que tem a certeza de estar presente na diegese fílmica, ele consegue escapar dela – e mantém a consciência de estar em uma sala escura assistindo a uma obra audiovisual. Há, então, alguns elementos na estrutura narrativa e na relação entre imagem e movimento, muito cara à narrativa cinematográfica, que atrai a atenção do espectador e o joga de volta para a tela. É essa dinâmica, a partir de elementos que atuam como ímãs e que levam o espectador novamente para dentro do filme sempre que ele deseja sair, que Metz classifica como *âncoragem*. Ela atua para que o código cinematográfico não tenha que impor explicitamente ao espectador a atenção exclusiva ao filme, mas o faça de maneira implícita, a partir de recursos do próprio filme. Ou seja, para o autor, a ancoragem fílmica é o que mais nos atrairia à obra, ao mundo da narrativa.

Dois anos depois, Metz (1977) retorna a esse conceito para aplicá-lo em outra esfera do cinema: não são mais certos elementos da narrativa fílmica que produzem ancoragem, mas o próprio filme, como uma maneira de conectar a história ao mundo. Para ele, a realidade da imagem cinematográfica atua como uma âncora em relação à realidade do mundo. Dessa forma, é essa dinâmica entre imagem do cinema e reflexo do mundo que seria, para ele, uma ação de *âncoragem*. O autor deixa claro, no entanto, que o filme não ressignificaria o mundo histórico, mas atuaria como ponte entre a realidade da imagem e a do cotidiano.

Ao realizar essa reapropriação teórica do termo, Metz (op. cit.) retoma Barthes e descreve que, da mesma maneira que o texto na imagem publicitária ancora uma mensagem única dentre uma grande cadeia de significantes, o filme também ancoraria uma determinada realidade do mundo histórico frente a uma quantidade

imensa de interpretações possíveis. Ele seria, nessa perspectiva, um documento – não um retrato exato, mas um indício possível de determinado tempo histórico.

Em uma ampla pesquisa sobre a interpretação das imagens, Martine Joly (1994) volta às considerações sobre o papel do texto escrito na ancoragem das imagens e considera essa função, a partir de Barthes e Metz, muito presente no cinema, mas ainda no sentido proposto pelos estudos anteriores. Ela avança na concepção de ancoragem das imagens publicitárias e nas instruções presentes na legendas jornalísticas, legando ao cinema o papel de ponte entre as narrativas e o mundo histórico, conforme Metz já havia proposto.

Ao produzir o *Dicionário crítico e teórico do cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie (2003) vão incluir o termo “ancoragem” entre suas definições. Eles o classificam a partir de Barthes, Metz e Joly, mas atribuem a ele um sentido de caráter de controle na apreensão do significado. Segundo os autores (op. cit., p. 17), é como se a narrativa fílmica, a oralidade da narração ou até mesmo a mensagem escrita – no caso das cartelas e dos letreiros do cinema silencioso – atuassem como uma ancoragem para o filme, em uma tentativa de explicitar o que se mostra. Esses suportes, orais ou textuais, não ancorariam uma interpretação desejável a partir de muitas possíveis, mas seriam redundâncias necessárias na tentativa de direcionar uma única maneira de conduzir o espectador à narrativa. Portanto, mais uma estratégia de controle de significados que de apenas a sugestão de interpretações.

São as maneiras de escolher algumas dentre as várias interpretações fílmicas possíveis que Roger Odin (1997, 2001) classifica os movimentos de ancoragem da obra fílmica. Para o autor, há modos específicos de leitura que direcionam a maneira como o espectador compreenderá o filme. Esses modos dependem do gênero fílmico (ficção, documentário, filme de família), mas também de dimensões culturais e sociais, como o contexto político e o tempo histórico em que o filme é visto. A mudança contextual, portanto, não vai apenas interferir no tipo de leitura, mas também na interpretação do espectador em relação à obra.



É possível elaborar, na perspectiva de Odin (2011), a leitura de trechos de uma obra ficcional como documentário, ou mesmo ficcionalizar filmes que propõem estabelecer uma relação direta com o mundo histórico. Esses modos de leitura podem atuar como ancoragens da obra em determinado contexto histórico, que não é fixo nem estanque, mas alterado à medida que essas negociações entre obra e variáveis múltiplas de leitura se modificam. Portanto, ao invés de limitar e determinar o direcionamento necessário à interpretação da obra, a ancoragem contextual, que depende (entre outros) de fatores políticos, sociais, culturais e de gênero fílmico, ampliam as interpretações possíveis do objeto audiovisual, levando a uma pluralidade de significados e leituras de uma mesma obra.

Para além dos inúmeros modos de leitura propostos por Odin em suas produções, o teórico Guillaume Soulez (2011), a partir da semiopragmática, destaca duas operações principais de leitura que o espectador depreende inicialmente a partir da obra audiovisual. A primeira seria uma *leitura poética*, que faz com que ele mergulhe nela e a compreenda como um mundo em si. Segundo o autor, ao se colocar na narrativa fílmica, o espectador compreende diegeticamente a realidade, considerando as relações lógicas presentes no tecido narrativo, ainda que elas não façam correlação ou mesmo sentido com o mundo histórico. Questões próximas ao estilo e à estética fílmica estariam nessa primeira dimensão de leitura, a que vê a obra como um instrumento fechado e indissociável e não estabelece relação contextual que não seja com os próprios modos narrativos – o gênero, o estilo do diretor, a forma como o filme constrói seus personagens e seus arcos dramáticos.

A segunda esfera possível seria a da *leitura retórica*, que trata as imagens e os sons de um produto audiovisual como tomadas de posição, de argumentos e, algumas vezes, de provas sobre o mundo histórico. Esse tipo de leitura estaria diretamente conectado com o contexto de circulação político, social e cultural das obras, ou seja, a relação da obra em contexto faz com que sejam expostos os meandros que levaram a sua concepção. Ou ainda: a leitura retórica comporia uma concepção da obra que poderia variar de acordo com o diálogo social que ela provoca. Dessa forma, as leituras dependem de sua circulação contextual e não são, portanto, objetivas

e diretas, mas sempre passíveis de serem remontadas de acordo com o espaço público de circulação. Essa maneira de compreender o filme também atribui ao espectador um caráter ativo frente à obra, como componente fundamental de sua interpretação, e não um elemento passivo da recepção fílmica, o que não constituiria um diálogo obra-espectador.

A partir da ideia da leitura retórica da obra, Soulez (2013a) formula também a *deliberação das imagens*, mecanismo que ocorre junto ao espectador. Esse seria um momento em que, a partir de diversas interpretações possíveis em relação a um determinado filme, o receptor poderia se colocar em acordo ou desacordo, chegando também a construir suas próprias formulações a partir do objeto audiovisual. O espectador seria, então, um operador dessa pluralidade e conflituosidade, e não apenas um representante de uma leitura em potencial, dentre outras possíveis, ou ainda um simples ponto de passagem de determinadas concepções socioculturais.

Para Soulez (2013a, p. 25), a partir da perspectiva de múltiplas interpretações compondo a leitura da obra, a discussão pública não é uma espécie de segundo momento da recepção e não seria fruto da opinião do espectador sobre o filme a que assistiu, por exemplo, mas sim um atravessamento do espectador no momento da interpretação da obra. Por isso a necessidade de analisar, afora a capacidade do espectador de reconhecer um ou outro gênero fílmico, a “maneira pela qual as bifurcações de interpretação se produzem, e de outra parte, as conexões entre essas bifurcações e a ancoragem social das hipóteses de leitura”<sup>3</sup> (SOULEZ, 2013a, p. 25, tradução nossa).

É nesse conjunto de interpretações que se constitui o *espaço público* em torno (mas também sobre) a obra. E é a partir dele que se pode estabelecer um mapeamento das possíveis interpretações que atravessariam o espectador no momento de sua deliberação. Dessa forma, entendemos que o que o autor propõe é que se considere uma *ancoragem* a partir das interpretações possíveis que se aglutinam em torno (e sobre) uma obra.

3 Do original: “La façon dont les bifurcations de l’interprétation se produisent, d’autre part, les liens entre ces bifurcations et l’ancrage social des hypothèses de lecture”.

Dessa forma, não é possível pensar nessas análises a partir da individualidade espectral, mas sim por meio de interpretações coletivas, que permitam apreender concepções em comum. Para isso, pensamos em analisar *remontar o espaço público de circulação* da obra a partir de três esferas de produção de sentido e de interpretações: a própria produção, como um conjunto de instruções que partem da enunciação fílmica, mas que a transcendem; a circulação crítica dos filmes, não apenas com a institucionalizada, mas também com a maneira crítica de circulação nas mídias; e, por fim, a partir das discussões que se colocam em rede, cujas interpretações parecem colidir de maneira mais incisiva, geradora de ruídos. É por essas três esferas de interpretação que, por ora, consideraremos o complexo crítico da obra e tentaremos recompor seu espaço público.

### **O complexo crítico formado a partir das obras e a reivindicação de interpretações**

Ao refletir sobre a esfera crítica de análise de uma obra, é recorrente pensarmos sobre a crítica institucionalizada, ou sobre os críticos especializados. Essa dimensão da avaliação é, muitas vezes, composta por uma forma de leitura que prioriza uma determinada interpretação, que direciona a recepção do filme a uma única chave. Ainda que continue havendo essa priorização da crítica como espaço privilegiado de interpretação da obra, o teórico literário Wolfgang Iser (1996) destaca a capacidade de todo leitor, com fins institucionais ou não, de fazer sua crítica de um produto cultural – no caso dele, especificamente, a literatura.

Para o autor, “antes de tudo o crítico é um leitor como qualquer outro que busca apreender, por meio da consistência estabelecida, a obra como um todo articulado. Nesse processo críticos e leitores têm a mesma competência” (ISER, 1996, p. 46). Mais do que privilegiar a crítica institucionalizada como o espaço único de interpretação possível de uma obra audiovisual, a consideraremos aqui geradora de interpretações possíveis, muitas vezes em conflito, compondo mais um elemento do complexo crítico da obra.

Além disso, ao analisar um produto audiovisual, não podemos deixar de refletir sobre sua esfera de mediação e sua circulação cultural como objeto de mídia. As

pesquisadoras Rosana Soares e Gislene Silva (2016) apontam para a necessidade de afirmar a potência crítica não apenas no próprio objeto, já que não é interna a ela, “mas também fora dele (no contexto e na recepção). Ou seja, não haveria um modo único de apresentação da realidade ou algo que precisa ser desvelado, mas a reconfiguração do sensível sob outros modos de percepção e significação” (ibid., p. 15). A partir dessa concepção dos objetos de mídia como um produto cultural, é fundamental situá-los, segundo as autoras (ibid., p. 26), “em uma rede de relações geradoras de novos sentidos, observando e articulando suas implicações históricas, políticas, sociais, culturais e econômicas” e, portanto, como sintomas de uma época histórica específica, colocando-os, também eles e suas circulações, em crise.

Aqui, podemos sintetizar uma maneira possível de análise de objetos de mídia: a consideração de que a ancoragem da leitura das obras depende de um contexto político, social, cultural e histórico – portanto, movimentam uma *leitura retórica* –; a noção de que o espaço público de circulação da obra é amplo e conta com inúmeras interpretações muitas vezes conflituosas; e, por fim, a ideia de que, para remontar essas possíveis interpretações que atravessam o espectador no momento de sua deliberação, há a necessidade de expandir a noção de crítica, a partir da consideração de diferentes esferas de circulação que, de uma forma mais ampla, constituem suas críticas. Podemos considerar, então, que a obra audiovisual ancora não apenas em seu contexto político, social, cultural e histórico, mas sim em um conjunto mais amplo de interpretações, que podemos classificar como *complexo crítico*.

É na composição desse complexo, que também podemos chamar de *espaço público de circulação da obra* que se apresentam inúmeras interpretações possíveis, muitas delas conflituosas e que reivindicam alterações na estrutura narrativa ou no próprio tecido fílmico. Há as que mobilizam interpretações a partir de grupos de espectadores, que o sociólogo Jean-Pierre Esquenazi (2011, p. 200) classifica como *comunidades de interpretação*. Para ele, quando há essa reivindicação, o produto cultural se torna uma obra política, e não há leitura política possível desses produtos que não seja coletiva. É da coletividade que se procura solicitar o entendimento da obra sob determinado viés: “Um produto cultural [...] não se torna uma obra política

a não ser que se encontre um coletivo decidido e capaz de se fazer endossar essa qualificação aos olhos do espaço público” (ibid., tradução nossa)<sup>4</sup>.

É possível que essa interpretação seja a reivindicação, a partir de determinada comunidade de interpretação, da correção de uma forma de representação equivocada, um conflito identitário, no próprio tecido narrativo. Podemos pensar nesses casos como *ruídos* a partir dos quais a fruição de interpretações possíveis sobre a obra entram em conflitos mais explícitos, determinando uma dimensão política e social incontornável. Para o autor (ibid., p. 226), quando isso ocorre a obra passa por uma mudança interpretativa que a torna uma exemplificação, ou mais corretamente, uma paráfrase de uma situação política contemporânea.

Há interpelação cultural se um produto cultural industrial provoca em uma comunidade de interpretação um ruído identitário que submerge ou desmantela o contexto normalmente associado ao enunciado-produto, um ruído suscetível de articular a comunidade do produto. Isso suscita, então, uma réplica coletiva capaz de refundar a identidade desse público no terreno sócio-político.<sup>5</sup> (Ibid., 2011, p. 203, tradução nossa)

Esse ruído pode, muitas vezes, se sobrepor a todas as demais interpretações da obra, levando a própria produção a ter de readequá-la, remontá-la, ou mesmo a se justificar publicamente a respeito de suas decisões e das dimensões interpretativas que a obra tomou, seja pela crítica, seja por determinados grupos de espectadores, que compõem sua circulação social. Tendo em perspectiva essas possibilidades de constituição do complexo crítico e das inúmeras interpretações possíveis – algumas, inclusive, geradoras de ruídos –, iremos, a seguir, analisar a circulação crítica de *Terremoto santo*, obra que nos permitirá mapear algumas dessas dimensões políticas, sociais e culturais.

4 Do original: “Un produit culturel [...] ne devient une œuvre politique que s’il se trouve un collectif à la fois décidé et capable de lui faire endosser cette qualification aux yeux de l’espace public”.

5 Do original: “il y a interpellation culturelle si un produit culturel industriel provoque chez une communauté d’interprétation un trouble identitaire qui submerge ou démantèle le contexte normalement associé à l’énoncé-produit, trouble susceptible d’articuler la communauté au produit. Ce dernier suscite alors une réplique collective capable de refonder l’identité de ce public sur le terrain sociopolitique”.

### **A estética e o louvor: ruídos nas interpretações de *Terremoto santo***

Uma das primeiras sessões de exibição do curta *Terremoto santo* foi na X Janela Internacional de Cinema do Recife, festival pernambucano conhecido por dar amplo espaço a novos criadores, a filmes com produções independentes e a narrativas diversas, no dia 5 de novembro de 2017. O filme já estava em cartaz como instalação audiovisual na mostra *Corpo a Corpo*, no Instituto Moreira Salles Paulista, aberta no dia 20 de setembro do mesmo ano<sup>6</sup>, mas foi na sessão em que o curta foi visto na tela de cinema, em que estavam críticos, realizadores, atores envolvidos na produção e o público em geral, que seu impacto foi maior e amplificado nas críticas que se sucederam àquele dia.

Segundo a crítica Bárbara Bergamaschi (2017), em texto no próprio site do festival dias depois, o público do Cinema São Luiz, onde o filme foi exibido, variava entre um fascínio pela obra e a ofensa, e “alternavam entre risos debochados e vaias de desconforto diante da exposição desses cantores (que também estavam presentes na sessão)”. Essa reação, segundo ela, tinha a ver com os procedimentos formais de montagem e enquadramento, que davam a sensação de que “seres exóticos estão sendo colocados em uma vitrine como ‘objetos de estudo’ para um público que assiste a tudo como um ‘gabinete de curiosidades’”.

O filme, indexado como documentário musical, organiza, a partir de vários cliques de música gospel, uma narrativa fragmentada sobre esse cenário musical. As imagens são plasticamente bem elaboradas, com muitos contraluz e uma preocupação em filmar com gruas e outros equipamentos que permitem panorâmicas, grandes enquadramentos, além de ser favorecido pelo cenário natural que preza por certa exuberância: cachoeiras, matas, morros, riachos. Esses trechos mais idílicos são intercalados por algumas pessoas gravando um programa gospel em uma rádio, cantando suas músicas a capela. O curta se encerra com um grupo de trabalhadores que constroem, com as próprias mãos, uma nova igreja em uma comunidade.

---

6 É recorrente, nas obras de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, que os filmes sejam produzidos com um pensamento de circulação ampliado, não restritos apenas ao cinema, mas também a outros espaços de arte, como bienais, galerias, festivais. Isso ocorreu, por exemplo, com o curta *Estás vendo coisas* (2016), que trata da cena musical brega de Pernambuco, produzido para ser exposto na 32ª Bienal de São Paulo, mas exibido também em festivais pelo mundo todo.

As imagens (Figura 1) se revezam entre a construção e o culto, em uma estética muito próxima à do videoclipe. Talvez por se tratar de um filme pensado também para um espaço de exibição, o curta não parece ter um começo e um fim, podendo ser montado pelo espectador de maneira não linear, no momento em que entra na sala de exibição; ou então pode ser assistido na forma como foi concebido, com uma ordenação narrativa sutil que liga suas diversas sequências.



Figura 1: Frames do curta *Terremoto santo*

Fonte: *Terremoto santo*, 2017<sup>7</sup>.

7 Imagens obtidas pelo autor a partir de cópia online, cedida pelos realizadores.

A obra foi elaborada em parceria com uma gravadora de música gospel de Palmares, cidade da Zona da Mata pernambucana, muito conhecida por ser o celeiro de artistas musicais de igrejas evangélicas pentecostais e neopentecostais. Segundo a diretora Bárbara Wagner, em entrevista ao curador da exposição *Corpo a corpo*, Thyago Nogueira (2017, p. 12), o filme foi feito na tentativa de escutar e observar o crescimento da igreja evangélica no país, em “uma região marcada economicamente pela presença dos engenhos de cana-de-açúcar, socialmente pela ligação da casa-grande com a senzala e culturalmente pelo subjugo de rituais e crenças afro e indígena ao domínio da Igreja Católica”.

Na mesma entrevista, o diretor Benjamin de Burca (ibid.) detalha o processo de criação, de parceria com os cantores. Segundo Burca, eles propuseram um trabalho coletivo na construção do roteiro e na concepção estética do filme, e as “decisões foram tomadas em conjunto e não levaram em conta apenas as capacidades e talentos, mas também as relações já existentes entre os membros do grupo e suas atuações na igreja e nas comunidades”. Sobre a performance dos atores, escolhidas por eles mesmos, o realizador destaca que “o filme toma um espaço híbrido: é documental quando os personagens representam a si mesmos tornando pública sua fé e é ficcional a medida que evidencia a construção teatral das performances” (ibid., p. 13).

A distância entre a intenção dos produtores e a recepção da obra foi significativa. Em uma das críticas, escrita no dia seguinte à primeira exibição da obra em Pernambuco e publicada no site *AdoroCinema*, o crítico Bruno Carmelo (2017) classifica o curta como uma “composição ultraestetizada e *kitsch*”. E também repercute a recepção do filme na sessão de estreia:

Enquanto parte do público no Cinema São Luiz gargalhava com as cenas, outra parte se mostrava incomodada. Os diretores estariam ridicularizando os artistas, que teriam participado do projeto sem conhecer as intenções paródicas? Ou os cineastas apenas ressaltam a construção da performance como artifício, sobrepondo o caráter artificial da cultura (os gestos e a entonação particulares do gospel brasileiro) à natureza ao redor? O *kitsch* tende necessariamente ao ridículo, à falta de empatia? Ou o evidente refinamento da composição e montagem



afasta a noção de desprezo? O filme proporcionou um importante debate sobre a ética das imagens. (CARMELO, 2017)

As indagações do crítico, mesmo desconhecendo os meandros da produção, levaram a uma leitura da obra que questionava a própria representação. Afinal, qual era o limite ético que permitia aos diretores representarem os cantores gospels daquela forma? A estratégia estético-narrativa utilizada pelos realizadores também levou ao que o jornalista chamou de “debate sobre a ética das imagens”. Segundo ele, ao utilizar uma estética *kitsch*, o filme estaria tendendo ao ridículo, à falta de empatia.

O filósofo Abraham Moles (1986), cuja obra é referência na teorização do movimento artístico conhecido como Kitsch, faz uma vasta retomada histórica da presença dessa manifestação na arte desde muito cedo, mas que vai se intensificar com a ascensão da classe burguesa, que passa a adquirir objetos artísticos e misturá-los com outros, sem valor de arte. Outro ponto, segundo Moles, na estética Kitsch, é que sua tipologia é composta sempre por materiais que se passam pelo que não são, ou que são dificilmente incorporados pelo que de fato são – a madeira é pintada como mármore, o plástico como fibra, e assim por diante. As coisas também estão deslocadas, em geral, de seu espaço natural, o que seria um princípio fundamental dessa estética: o da inadequação. O autor não diz nada, no entanto, sobre essa ligação entre o kitsch e a crueldade estética ou à falta de empatia, opinião produzida por Carmelo.

Ao refletir sobre essa estética em *Terremoto santo*, o crítico questiona se as pessoas – elas próprias – não estariam deslocadas de seu habitat, ou, mais profundamente, se ao serem demovidas em suas representações, não estariam suscetíveis a interpretações cruéis. Essa impressão é compartilhada por Bárbara Bergamaschi (2017): “A sensação é que vemos uma paródia da paródia, onde regime de visualidade das pentecostais foram desviados do seu uso original (como uma espécie de gentrificação) para endossar uma retórica dos diretores sobre a arte, em um diálogo exclusivo com seus pares”.

Em sua página do Facebook, a diretora Bárbara Wagner (2017) postou a crítica escrita por Bruno Carmelo e escreveu, antes do link da matéria: “Interessante confirmar que o filme parece falar mais de miradas de classe que de religião”. Para ela, a repulsa dos críticos e dos presentes na sessão do Janela estava mais direcionada a um preconceito em relação às pessoas que eram retratadas ali do que à própria narrativa fílmica. Essa postagem foi fundamental para que pudéssemos mapear as diversas interpretações que se seguiram às críticas – inclusive, o texto de Bárbara Bergamaschi também foi postado dias depois na sequência de discussão, nos comentários, e a jornalista *tagueada*, chamada a dar sua opinião no debate. No esquema seguinte (Figura 2) podemos observar a sequência temporal desses eventos de crítica.



Figura 2: linha do tempo com síntese das circulações críticas de *Terremoto Santo*

É interessante observar que, entre o público que dava suas próprias interpretações sobre o filme na página da realizadora, estavam pessoas que foram à sessão no festival; outras que viram o filme na mostra do Instituto Moreira Salles, em São Paulo; uma parcela que não viu a obra, mas que se interessou pela discussão e que versava sobre os limites da representação; e, entre eles, os próprios atores do filme.

Um deles, Joalysson Anderson (2017), escreveu ter gostado muito de participar do filme, “uma experiência incrível”. Rebate a maneira como o público reagiu, o que para ele foi muito banal, pois “o filme foi feito no intuito de mostrar a fé cristã em forma de música, ou seja, do Louvor”. Muitos outros, parte do público que assistiu

ou não ao filme, destacaram essa mesma chave de interpretação, e projetaram no filme uma maneira de retratar as igrejas evangélicas, a partir de uma estética própria.

A partir das críticas – as já citadas, mas também outras que surgiram tempos depois, quando a exposição *Corpo a corpo* entrou em cartaz no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, como é o caso do texto de Hermano Callou (2018), na revista *Cinética* –, das entrevistas e dos depoimentos dos realizadores do curta em redes sociais, e nas inúmeras interpretações possíveis – e conflituosas – do filme nos espaços de discussão criados a partir da postagem de Bárbara Wagner, mapeamos as interpretações possíveis para a obra, buscando recriar o espaço público de sua circulação (Figura 3) a partir, como já mencionamos, de três esferas: a produção, a recepção dos críticos e as discussões nas redes.



Figura 3: Mapeamento das interpretações em conflito nas recepções de *Terremoto santo*

A partir da Figura 3, podemos agrupar as narrativas em chaves interpretativas para refletir sobre as possíveis ancoragens da obra em seu complexo crítico. Uma

delas é a questão ética e estética, ou as implicações éticas das escolhas estéticas dos realizadores. Essa abordagem está muito presente na recepção dos críticos, sendo bastante rebatida pela produção, e talvez seja o embate que mais gerou ruído na fruição da obra em sua circulação. Ainda que não sejam reivindicações que partiram de grupos sociais, foram incômodos presentes na crítica a partir de uma recepção ao filme que o tratou como um retrato humorístico, sarcástico, sobre a realidade gospel, grupo que, para os críticos, estava em posição de vulnerabilidade frente às decisões e as escolhas da produção.

Por outro lado, há questões identitárias que surgiram, em uma segunda principal chave de interpretação, sintetizada no questionamento de quem poderia falar por e no lugar de quem. Essa demanda pela voz dos próprios atores também foi recorrente na interação do público com os realizadores, mas não estava evidente na concepção dos críticos.

Do lado da produção, a interpretação que se sobressaiu foi a de legar aos espectadores e à crítica a responsabilidade por pensar que a obra era um retrato irônico ou cruel. A crueldade, então, estaria nos olhares sobre a representação, não na construção narrativa da obra em si. A dimensão política do filme estava presente a partir da visibilidade que daria a grupos evangélicos, cada vez mais numerosos e pouco representados nos circuitos de arte e de cinema, segundo os diretores. Ao discurso dos realizadores, também se aglutinam as interpretações da curadoria da mostra que exibiu por alguns meses *Terremoto santo* em São Paulo e no Rio de Janeiro: a questão que motivou a inclusão do filme em *Corpo a corpo* foi sua dimensão política, ou uma indagação mais ampla sobre até que ponto um corpo pode ser político.

### **A ampliação das interpretações a partir do complexo crítico da obra**

No caso de *Terremoto santo*, em que as interpretações e a maneira como a obra circulou nas redes sociais permitiram uma ampliação das possíveis maneiras de ler o filme. Restringir a análise às críticas especializadas e à repercussão da obra após sua primeira exibição seria reproduzir uma quantidade próxima de interpretações,

que se alternariam na defesa da escolha da produção por uma estética já utilizada pelos próprios cantores, e outra que condenaria esse deslocamento representativo para um outro ambiente de circulação.

No entanto, a inclusão das redes sociais nas análises sobre a obra, constituindo um complexo crítico expandido, nos permitiu uma pluralidade maior de interpretações, considerando não apenas os espectadores cujo ruído influenciou na concepção da obra, mas também os próprios atores e outras vozes implicadas na produção do filme. Para Soulez (2013b, p. 129), a recepção online das produções culturais representa uma ampliação do próprio espaço público, não porque uma nova articulação entre discussão política e debate sobre os filmes será inventada ou desenvolvida pelas práticas de rede, mas porque a dinâmica que a obra estabelece com suas interpretações, dessa maneira, agrega outros elementos de contestação, diálogo e embate, que não estariam presentes se considerássemos apenas a crítica especializada.

Portanto, as redes se comportariam, na perspectiva de sua composição em um complexo crítico, como conectoras de alteridades e confrontações, como uma costura de ligações à vezes confusas e aleatórias, mas que parecem priorizar uma expressão maior de gostos, interrogações e interpretações sobre os filmes. A ampliação, em rede, para interpretações mais diversas da obra torna o encontro de outros pontos de vista obrigatório e pode favorecer a deliberação das imagens e dos filmes, tanto junto aos espectadores quanto no próprio espaço público.

Ao buscar mapear as inúmeras possibilidades e chaves interpretativas de *Terremoto santo*, na tentativa de compreender quais as maneiras possíveis de ancoragem em um complexo crítico que influencia os espectadores no momento de sua deliberação, não pretendemos esgotar as maneiras de olhar para o filme, mas reconhecer a obra audiovisual como produto cultural, cuja interpretação e recepção estão indissociadas de seu contexto político, cultural, social e histórico. Portanto, remontar seu complexo crítico e o espaço público de circulação é, também, compor suas outras narrativas possíveis, a partir de uma perspectiva cada vez mais expandida de leitura.

## Referências

ANDERSON, J. Eu amei participar do filme. [S. l.], 15 nov. 2017. In: WAGNER, B. *O kitsch tende necessariamente...* [S. l.], 8 nov. 2017. Facebook: Bárbara Wagner @barbara.wagner.142. Disponível em: <https://bit.ly/2PaqI8g>. Acesso em: 15 maio 2018.

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

BARTHES, R. Rhétorique de l'image. *Communications*, 4, p. 40-51, 1964.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERGAMASCHI, B. Um dia da caça, outro do caçador. *Janela de Cinema*, Recife, 12 nov. 2017. Disponível em <https://bit.ly/2Zcv6bx>. Acesso em: 15 maio 2018.

CALLOU, H. Espelhos do Poder. *Cinética: cinema e crítica*, [s. l.], 13 abr. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2UCMFTD>. Acesso em: 15 maio 2018.

CARMELO, B. Janela de Cinema 2017: competição brasileira de curtas começa em alto nível com animação sobre a ditadura e musical gospel. *AdoroCinema*, [s. l.], 6 nov. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2XcEtGn>. Acesso em: 15 maio 2018.

ESQUENAZI, J. P. Quand un produit culturel industriel est-il une "oeuvre politique"? *Réseaux*, Paris, v. 3, n. 167, p. 189-208, 2011.

ISER, W. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

JOLY, M. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Nathan, 1994.

METZ, C. Le perçu et le nommé. In: DUFRENNE, M. (org.). *Vers une esthétique sans entrave*. Paris: Union Générale D'Éditions, 1975.

METZ, C. *Le signifiant imaginaire*. Paris: Union Générale D'Éditions, 1977.

MOLES, A. *O kitsch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

NOGUEIRA, T. *Corpo a corpo: a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo*. Rio de Janeiro: Ed. IMS, 2017.

ODIN, R. *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin, 1997.

ODIN, R. *De la fiction*. Paris: De Boeck Université, 2000.

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

SOARES, R. L.; SILVA, G. Lugares da crítica na cultura midiática. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 9-28, 2016.

SOULEZ, G. *Quand le film nous parle: rhétorique, cinéma et télévision*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

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

SOULEZ, G. Les agrégats délibératifs: et s'il n'y avait pas de 'communauté' d'interprétation?. *Théorème*, Paris, v. 17, p. 119-129, 2013b.

TERREMOTO Santo. Direção: Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. 2017. 1 vídeo (20 min), color. Cópia digital.

WAGNER, B. *O kitsch tende necessariamente...* [S. l.], 8 nov 2017. Facebook: Bárbara Wagner @barbara.wagner.142. Disponível em: <https://bit.ly/2PaqI8g>. Acesso em: 15 maio 2018.

submetido em: 13 mar. 2019 | aprovado em: 20 abr. 2019



## **Visada crítica de narrativas brasileiras contemporâneas sobre migrantes: buscando marcas de autenticidade<sup>1</sup>**

## **Critical perspective over Brazilian narratives on migrants: searching for authenticity**

*Fernanda Elouise Budag<sup>2</sup>, Andrea Limberto<sup>3</sup>*

- 
- 1 Versão preliminar do artigo foi anteriormente apresentada sob o título "Em deslocamento: busca por autenticidade nas narrativas brasileiras contemporâneas sobre migrantes", no VII Seminário Mídia e Narrativa, 2018, em Belo Horizonte.
  - 2 Doutora em Ciências da Comunicação, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Mestre em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Arte de São Paulo (ESPM-SP). Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo PPGCOM-ESPM. Docente na Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (Fapcom) e na Universidade São Judas Tadeu (USJT). Membro dos grupos de pesquisa MidiAto (ECA/USP) e Juvenália (ESPM-SP). E-mail: [fernanda.budag@gmail.com](mailto:fernanda.budag@gmail.com).
  - 3 Doutora e Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, com pós-doutorado pela mesma instituição sobre o tema da interdição á linguagem. Docente da área de Comunicação Social do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac) Lapa Scipião. Membro do Grupo de Pesquisa MidiAto (ECA/USP). E-mail: [andrealimberto@gmail.com](mailto:andrealimberto@gmail.com).

**Resumo**

Voltamos nosso olhar especificamente para narrativas audiovisuais envolvendo migrantes (refugiados ou imigrados/emigrados) realizadas entre março de 2017 e outubro de 2018 no Brasil sob o impacto da nova Lei de Migração (Lei nº 13.445), de 24 de maio de 2017. Nosso objetivo é identificar nelas *marcas de autenticidade* sobre esses atores sociais, suas territorialidades, identidades e origens, em reportagens em vídeo relacionadas ao caso de migração em solo brasileiro e divulgadas pelo site da Organização das Nações Unidas para o Brasil (no canal ONU Brasil no YouTube, mais exatamente na *playlist Refugiados & Migrantes*). Estudiosos como Teixeira e Cogo, Stam e Shohat, Schreiber e Hall apoiam uma visada crítica e uma noção sobre a propriedade do documental.

**Palavras-chave**

Narrativas, representação, análise crítica, migrantes, migração.

**Abstract**

We turn our attention specifically to narratives involving migrants (refugees or immigrants/emigrants) held between March 2017 and October 2018 in Brazil under the impact of the new Migration Law (Law 13,445), dated May 24 of that year. Our objective is to identify authenticity marks in the narratives about these social actors, their territorialities, identities and backgrounds, in video reports related to the case of migration on Brazilian land and published by the ONU Brasil channel on YouTube, more precisely in its playlist *Refugiados e Migrantes*. Authors such as Teixeira and Cogo, Stam, Schreiber and Hall support a critical perspective and a notion on the nature of the documentary.

**Keywords**

Narratives, representation, critical analysis, migrants, migration.

## Vidas em deslocamento

Segundo dados do relatório *Refúgio em números – 3ª edição*, do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (Acnur), em um panorama global, em torno de 65,6 milhões de pessoas foram obrigadas a abandonar seus locais de origem por motivo de conflitos diversos (BRASIL, 2018). Desse total, 22,5 milhões seriam refugiados, enquanto 2,8 milhões seriam solicitantes de reconhecimento da condição de refugiado. Estreitando um pouco esses números, dados de 2016 apontam que o continente americano abrigava 692.700 refugiados. Por sua vez, o Brasil, em 2017, de acordo com o mesmo relatório, registrou um acumulado de 10.145 refugiados reconhecidos. Destes reconhecimentos, os países que ocupavam as posições mais elevadas eram Síria (310 reconhecidos), República do Congo (106 reconhecidos) e Palestina (50 reconhecidos); a maioria (44%) situada na faixa etária entre 30 e 59 anos e com uma distribuição de gênero correspondente a 29% de mulheres e 71% de homens. Ainda em 2017, as solicitações de reconhecimento da condição de refugiado em trâmite no Brasil somaram 86.007. Destas, 17.865 solicitações são da Venezuela; 2.373 de Cuba e 2.362 do Haiti (BRASIL, 2018). Enfim, a partir de 2012, o número de solicitações de refúgio deferidas por ano no Brasil

[...] subiu exponencialmente em virtude do expressivo fluxo de sírios que deixaram seu país em decorrência da cruenta guerra civil. Chega-se, assim, em fevereiro de 2015, a um total de 7.662 deferimentos concedidos a pessoas de 81 nacionalidades, número significativamente inferior ao de outros países da região – correspondendo a 2,1% da população refugiada na América Latina e no Caribe. Registre-se, entretanto, que, em julho de 2016, tramitavam 25 mil solicitações de refúgio no Comitê Nacional para os Refugiados (Conare), afora a estimativa da existência de cerca de 30 mil haitianos residindo no Brasil. (LIMA et al., 2017, p. 191)

Ou seja, a grandiosidade dessas contas (ver também figuras 1 e 2) reforça a urgência de se refletir e pensar a respeito da questão dos migrantes/refugiados. Em nosso caso, pensar sobre suas representações, identidades e autorrepresentações; esferas simbólicas tão relevantes para a construção do eu

que tendem a sofrer fortes abalos nessas situações de afastamentos territoriais que são também deslocamentos identitários.

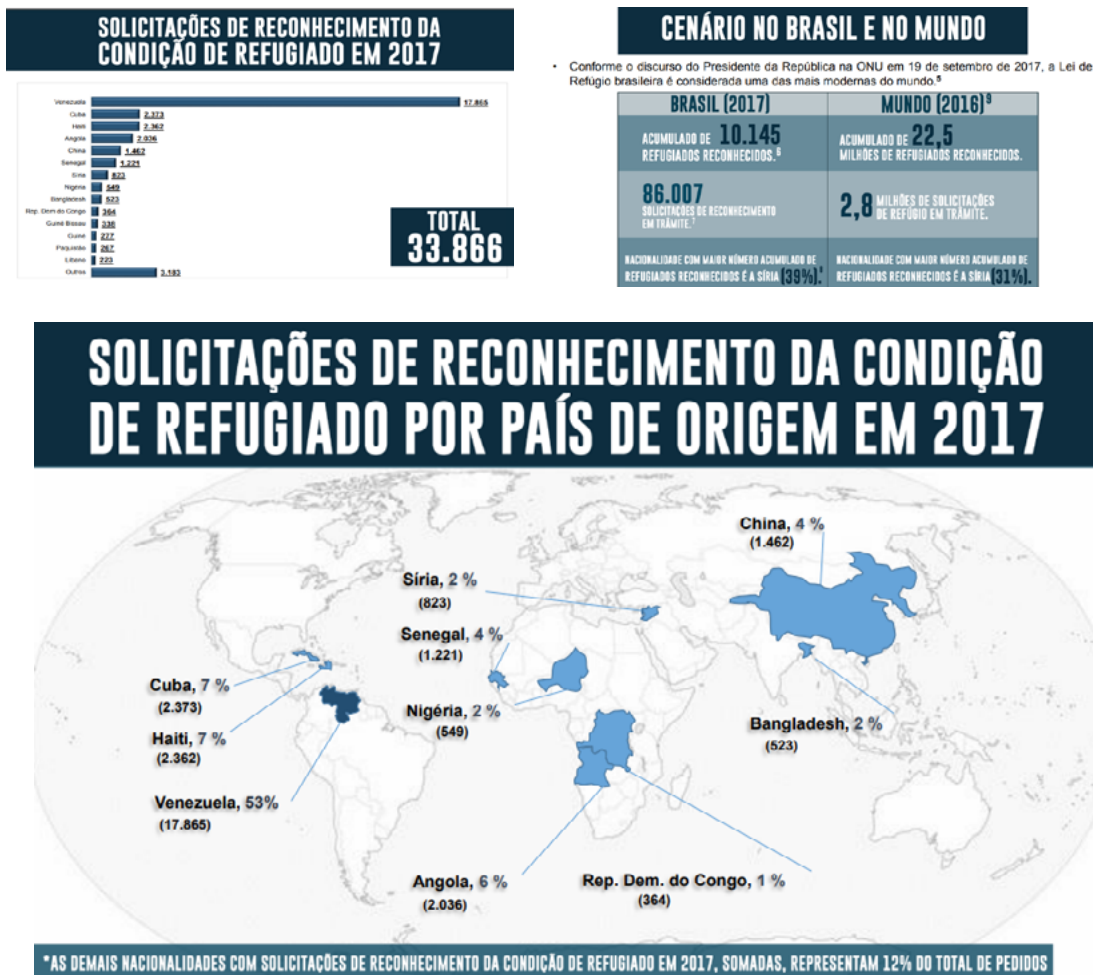


Figura 1: dados do relatório *Refúgio em números*

Fonte: Brasil (2018).

Nossa investigação assume, como ambientação, as mediações sociais das narrativas e, como perspectiva, sua aspiração política. Enxergamos, num amplo horizonte, uma visível e crescente demanda hoje por reconhecimento e por representações legítimas nas narrativas midiáticas postas em circulação e, direcionando nossa atenção aos migrantes (refugiados ou imigrados/emigrados), temos como preocupações de fundo suas documentações, os serviços de oferecimento de vistos humanitários, anistias a situação de migrantes

indocumentados e seu direito à manifestação política juntamente com o repúdio à discriminação e à xenofobia.

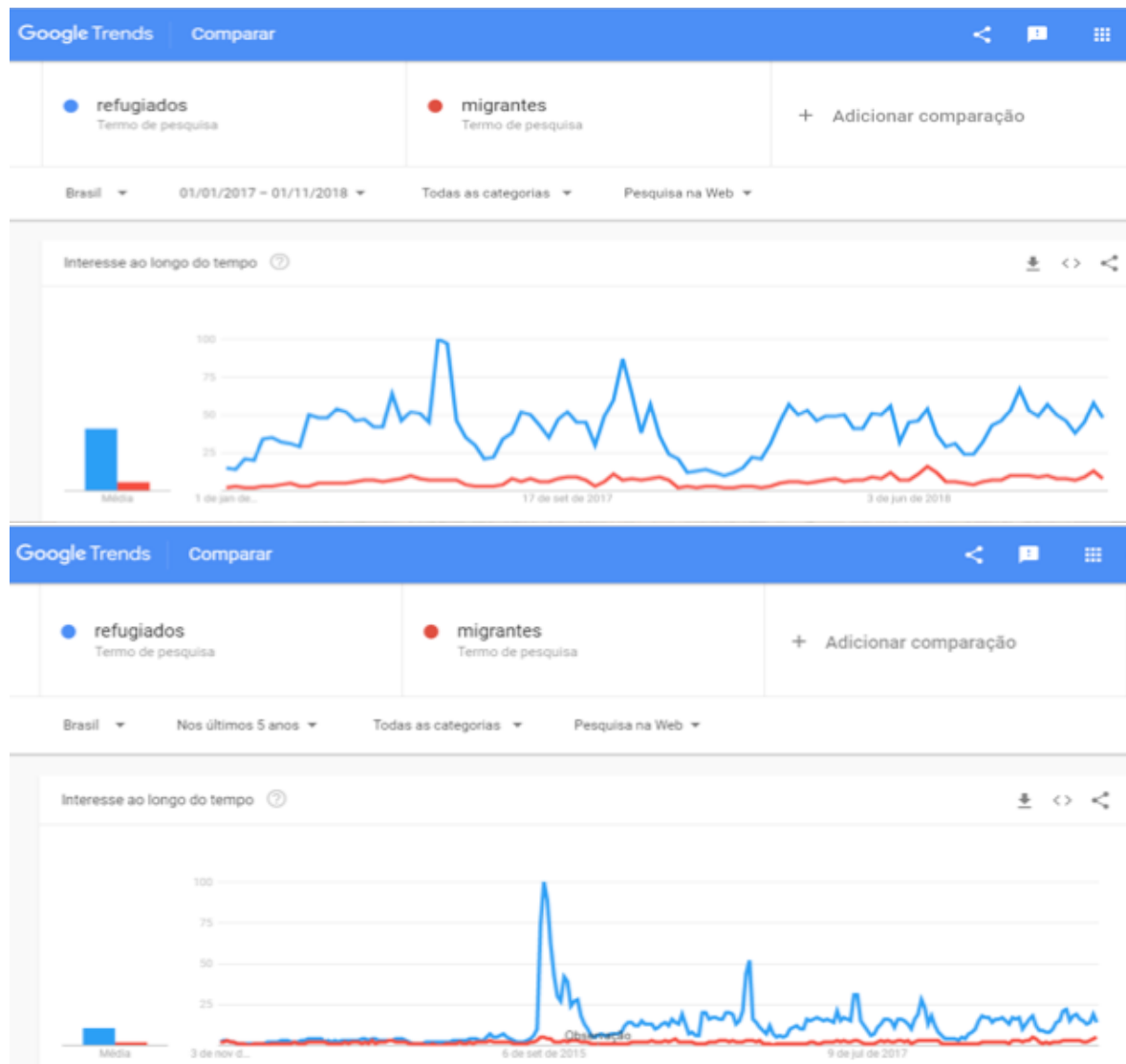


Figura 2: comparativo das buscas pelos termos “refugiados” e “migrantes” com a ferramenta Google Trends avaliando o período de um ano e de cinco anos. Indicativo de que a questão dos refugiados ganha proeminência a partir de 2015

Desse modo, voltamos nosso olhar particularmente para aquelas narrativas envolvendo migrantes a partir de 2017 no Brasil, sob o impacto da nova Lei de Migração (Lei nº 13.445) (BRASIL, 2017), de 24 de maio daquele ano – comentada em detalhes mais adiante. Por essa razão, tal recorte temporal ainda

é complementado por um recorte de objeto empírico: reportagens em vídeo relacionadas às migrações em território brasileiro e divulgadas pelo site da ONU Brasil; mais exatamente na *playlist Refugiados & Migrantes* alocada no canal ONU Brasil no YouTube<sup>4</sup>.

Nisso, debruçadas sobre o *corpus* selecionado, nosso objetivo geral é identificar marcas de autenticidade nas narrativas sobre esses atores sociais, suas territorialidades, identidades e origens. De maneira específica, nosso olhar se volta a: observar as referências à documentação desses migrantes e identificar marcas de autenticidade nas narrativas sobre esses atores sociais.

Estudiosos como Teixeira e Cogo (2017), Stam e Shohat (2012), Schreiber (2018) e Hall (2003) ajudam-nos a pensar teoricamente todas essas questões enquanto, em termos metodológicos, aspirando uma visada crítica, procuramos tensionar o caráter documental na narrativa audiovisual a fim de desafiar suas representações. Para tanto, nosso texto segue o seguinte percurso: partimos de uma descrição do *corpus* analisado e das pertinentes justificativas de recortes e critérios; construímos um quadro teórico que embasa nossos pensamentos; e traçamos resultados mais relevantes que despontam da inter-relação entre nosso objetivo e nosso objeto empírico.

### **Escopo teórico: buscando referencialidade**

Almejando nossa visada crítica, antes de nos debruçarmos estritamente às narrativas sobre migrantes que compõem nosso *corpus*, urge situarmos um “estado da arte” dos estudos das narrativas sobre migrantes. Recorremos às características dos filmes e documentários sobre fluxos migratórios (cinema transcultural diaspórico) mapeados por Teixeira e Cogo (2017) ao estudarem processos de mobilidade transnacional e construção de subjetividades nas representações de emigrantes. Os autores, procurando contextualizar a cinematografia espanhola no campo das migrações, promovem um mapeamento de filmes e documentários

---

4 Disponível em: <https://bit.ly/2kaHHJK>. Acesso em: 25 mar. 2019.

sobre o tema e suas abordagens e, nisso, destacam a emergência de obras nos anos 1990 e 2000 que problematizam a questão dos fluxos migratórios ao desconstruírem o estereótipo do migrant.

Essas produções, ao ultrapassarem a invisibilidade do migrante, pautam as questões transnacionais mais recentes (novas etnicidades). Formam então multiplicidades de imagens que revelam narrativas mais condizentes com as realidades retratadas. Mais do que observação e crítica, fazem uma profunda discussão sobre normas de migração, escolhas, expectativas e desejos. Por fim, abrem espaço para uma polifonia de vozes e arquitetam contranarrativas, ou seja, as histórias de vida desses filmes desconstróem muitas das falsas premissas sobre os imigrantes na Espanha (por exemplo, o discurso de que imigrantes formam um grupo homogêneo; de que estão inseridos em certos nichos de trabalho; e de que não existem preferências na hora de contratar etc.). Nesse processo, em linha com o foco deste texto, enxergamos que essas narrativas incorporam, portanto, mais autenticidade às estórias. Nesse sentido, cabe problematizarmos: as narrativas audiovisuais sobre migrantes produzidas e publicizadas pela ONU Brasil em seu canal no YouTube avançam e alcançam essa linguagem mais atual dos filmes sobre migrantes? São verossímeis e polifônicas? Autênticas? Ou simplesmente reproduzem estereótipos e a subordinação dos corpos?

A presença das personagens migrantes nas narrativas acionam um exercício do documental que se desdobra em três níveis: falar sobre o documento – os migrantes não apenas estão presentes nas narrativas, mas são o tema delas –; documentar em vídeo – as narrativas contam com sua presença física documentada e impressa no vídeo, com suas tomadas e recortes a serem observados criticamente –; e autenticar o documento audiovisual – é preciso dar índices de que aquilo que se mostra tem lastro factual, tanto os dados mencionados na narrativa, como a identificação das personagens como seres humanos reais.

O mais importante nas brechas desse exercício é a chance de reconfigurar a documentação, no sentido em que a estamos tomando (documento narrativo

e audiovisual), de maneira diversa de modelos estabelecidos e cristalizados, fazendo-as presentes e vivificadas num tempo presente (a partir de 2017) e num lugar (o cenário territorial, político, econômico e social brasileiro). Podemos considerar que tal brecha não se trata de algo abstrato, mas se vale do espaço criado nos documentos que têm a representação de si como opção narrativa, sendo um tropo comum em projetos documentais e representando um movimento no estilo curto-circuitado do *trompe-l'œil*, uma volta a mais no olhar para a imagem documental que a faz espiralar para fora do contexto imagético coeso para processos sociais de mediação.

Firmam-se ao menos dois caminhos para uma ação contranarrativa (SCHREIBER, 2018): a possibilidade de um ativismo não documentado, não registrado e a ideia de um contra-espetáculo numa nova apresentação, reapresentação documental.

Tais estratégias estéticas não são secundárias à política, mas sim inextricavelmente conectadas a ela. As fotografias, vídeos e áudios dos migrantes demonstram a centralidade de suas perspectivas em resposta à violência e repressão estatais. (SCHREIBER, 2018, p. 273, tradução nossa)<sup>5</sup>

Como argumento mais amplo, defendemos que as formas documentais chamam a atenção e questionam as políticas neoliberais. Existe uma relação direta que estamos estabelecendo entre imagens e documento, entre um registro de cunho imaginário e outro da ordem do simbólico, da ficcionalização narrativa em comunhão com a materialidade e potência social e política do documento. Aquilo que não seria digno de registro ganha força e prevalência nas histórias cotidianas e corriqueiras, que de outro modo ficariam como realidades indocumentadas. Sua entrada no território narrativo audiovisual se dá por visualidades bem marcadas das quais ora escapa e nas quais ora se assenta revelando, assim, as marcas de um espetáculo da vigilância, a visibilidade acionando mecanismos de controle.

5 No original: "These aesthetic strategies are not secondary to politics, but are inextricably connected with them. These migrants' photography, film, video, and audio work demonstrates their centering of their perspectives in response to state violence and repression". (SCHREIBER, 2018, p. 273)



O que se faz é almejar a idealização de um contra-espetáculo, que capture as nuances de aparecimento e desaparecimento de seus sujeitos de maneira a lhes fazer luz e ao mesmo tempo sombra sobre suas diferenças. Nessas nuances reside a possibilidade de reconfigurar documentações imagéticas e de um ativismo consciente, tecnologicamente e midiaticamente produzido de resistência e ativismo contra documental.

Há um trunfo sempre presente nas narrativas migrantes, que é a associação paralela entre o percurso narrativo e aquele do deslocamento territorial. Ela se revela na sequência de cenas que se aproveita das diferenças de aqui e acolá que são mostradas para o olhar da câmera, esse olhar estrangeiro que acompanha a viagem e deve identificar-se com ela. A mobilidade territorial, ainda quando não é mostrada explicitamente, aparece em elementos das falas, das legendas, dos objetos que acompanham o migrante. Para nós, é ainda mais interessante quando a narrativa de passagem não se faz de maneira literal, mas se poetiza e ficcionaliza por meio de seus inúmeros desdobramentos de objeto. É isso que perseguimos como instância que verifica e autentica intradiegeticamente a realidade da jornada descrita. Considerando que, ainda, os objetos mostrados têm uma circulação e um valor no ambiente narrativo de chegada, identificamos um apelo àquele que assiste. Ao espectador é demandada, primeiro, uma identificação com a história do outro e, depois, uma supervalorização em seus termos (aquele dos habitantes do território de chegada) dos elementos que o migrante traz consigo.

Uma tensão se mantém entre as esferas do filme e aquela de sua circulação midiática, entre a presença física dos migrantes tomada como mais concreta e a presença dos sujeitos na ficção, entre presença no documental e presença na ficção e ela pode ser reprodutora de uma “insubordinação migrante dos corpos”, como algo que não é visto e nem documentado, mas que emerge. É nesse sentido que trabalhamos a representação “como prática e não somente como imagem ou ideia”, conforme situado por Schreiber (2018, p. xi) que, defendendo que traz “[...] uma abordagem crítica para os estudos das formas documentais”,

descreve essas representações como opositivas, dissonantes ou engajadoras. Observamos já na obra de Hall (2003) uma aposta em contra-estratégias em face a políticas de representação, o que politiza o ato da migração não só pelo seu movimento de deslocamento – como estamos pleiteando aqui – mas também pela presença dissonante que o migrante parece causar à cultura de chegada. Podemos pensar que, na forma radical dessa ideia, Hall (2003) estava observando que estudar a cultura e qualquer tentativa de defini-la e interpretá-la só seria possível a partir da análise de encontros e desencontros do sujeito estrangeiro em sua presença e deslocamento, em sua pertença e sensação de alheamento constantes. Nesse sentido, a aposta teórica – e que esperamos, também, prática e social – é a da propositiva ação das contra-estratégias representativas no cenário representacional da cultura e procurando ver como um regime de representação pode ser questionado, contestado e transformado. Em nosso caso, mais especificamente, buscamos como as narrativas em vídeo sobre a vivência nacional com a experiência da migração contribuem para a articulação de novas possibilidades de sentido, entendendo o campo das políticas de representação como um território em disputa.

O fato de que trabalhamos com reportagens em vídeo, ou seja, com *corpus* que não pode se furtar à representação imagética, entendemos que também estas devem ser plurais, polifônicas, abertas o suficiente para exercerem a atividade contra-argumentativa que pretendemos identificar. Considerando esse aspecto, podemos ressaltar que o uso de fotografias pessoais, familiares, traz mais para perto do Outro, ao mesmo tempo em que autentica a experiência migrante e a torna visível. Como se trata de um material particular e midiático, sua visibilidade fica sendo, dessa forma, também, individual e coletiva. O exemplo do uso de fotografias e vídeos pessoais representa uma tomada diferente em comparação com outras formas possíveis dentro dos gêneros não ficcionais. Para autenticar a vivência migrante, em nosso trabalho, observamos a necessidade da busca pelos vídeos documentais, da recuperação de fatos e da presença em vídeo da voz do próprio migrante. Muito embora tenha ficado evidente também

a necessidade ficcionalizante, as narrativas de desterritorialização prescindiam, relatando no interior das reportagens, da jornada dos sujeitos e seu estado – muitas vezes emocional político, cultural e não somente físico e territorial – de partida e de chegada.

Para que haja um escape representativo, é necessário valorizar mais do que a visibilidade de tais imagens de migrantes, mas observar o trabalho de mediação feito para chegar-se ao material cristalizado para a circulação. Há uma dinâmica identificada, nesse sentido, entre o visível e o invisível, entre a imagem-fim representativa das identidades migrantes a cada caso e todas as suas possibilidades diversas ainda não ditas de tomada do simbólico.

Podemos considerar que, como efeito da disputa de sentidos que tentamos descrever e na difícil e dura lida com a materialidade do que não está dado, temos um retorno nos circuitos de inclusão e exclusão. A cada imagem solta identificamos um acesso integrador e a um só tempo o reforço excludente de todas as outras possibilidades. Certo que é essa a dinâmica da linguagem, mas que nas narrativas que analisamos ganha a volta perversa de uma não fixação de uma identidade e de um imaginário público estabilizados positivamente.

Como solução possível, ao menos analiticamente, pretendemos não tentar responder, como questão de pesquisa, a demandas gerais sobre a importância de ser visível como forma abstrata de empoderamento e afirmação identitária, mas empregar formas documentais para chamar a atenção e também questionar os efeitos das políticas neoliberais e das leis de imigração. Como relação possível e que consideramos potente entre o registro documental e a identificação com o solo de um território, aproximando-nos de Stam e Shohat (2012), dizemos que o documento lavra o direito à propriedade, à terra e ao pertencimento do indivíduo. Dá-se por meio de uma não fixação ou de uma instabilidade que seja indesejável, o atravessamento de fronteiras entendido como cruzar barreiras entre eu e o outro, vencer as barreiras do incomum e do não familiar. Entendemos que o desenho da cotidianidade, por dever narrativo, mantém-se em quaisquer momentos do registro e, no entanto, sem um lastro maior de acolhimento, ele

ocorre somente no traçar dos percursos diários que se realizam e se concretizam pela repetição na passagem e/ou ocupação de espaços físicos no local de chegada. O corpo cotidiano do migrante é, desse modo, tela e testemunha de uma vivência deslocada agredida no corpo, fragmentada do corpo, mas que retoma parte de sua inteireza na entrada ficcionalizante e agregadora possível dentro do exercício documental do registro de sua presença mesma. Seu lugar só pode ser, assim, uma reposição de um lugar narrativo no caminho da jornada intercultural em que se coloca no meio, conflituosamente mediado.

### **Narrativas sobre migrantes: buscando uma descrição do *corpus***

A nova Lei de Migração (que explicamos com mais detalhes a seguir) propõe uma definição de refugiado da qual partimos:

peessoa que deixa o seu país de origem ou de residência habitual devido a fundado temor de perseguição por motivos de raça, religião, nacionalidade, grupo social ou opiniões políticas, como também devido à grave e generalizada violação de direitos humanos, e não possa ou não queira acolher-se da proteção de tal país. (BRASIL, 2017)

Inclusive, Boaventura de Sousa Santos (2014), ao apontar o movimento que chama de regresso do colonial como o principal que compõe a movimentação das linhas globais abissais (desde 1970/1980), situa justamente os refugiados e migrantes indocumentados como sendo esses “novos coloniais” deslocando-se pelo globo. Se na época colonial clássica os colonizadores invadiam e exploravam as colônias, agora temos a introdução desse novo colonial nas sociedades metropolitanas: os antigos colonizados movendo-se ocupando os espaços nos ambientes dos antigos colonizadores – que respondem demarcando agressivamente seu território.

Interessadas que estávamos em estudar e problematizar narrativas sobre migrantes no Brasil, partimos em busca de um *locus* privilegiado para essa nossa proposta de observação crítica. Localizamos então na *playlist Refugiados & Migrantes* (REFUGIADOS..., 2019), hospedada no canal oficial da ONU Brasil

no YouTube, uma boa concentração de audiovisuais com potencial para serem explorados.

Contando com 39.344 inscritos e 5.560.557 visualizações<sup>6</sup>, parece ser um espaço com função de um repositório agregador de registros relacionados às variadas frentes de trabalho da ONU no país, como erradicação da pobreza; infância e adolescência; trabalho decente e crescimento econômico; saúde e bem-estar; igualdade de gênero; energia limpa e acessível etc., cada uma com sua *playlist* respectiva. Entre essas frentes, encontra-se também a bandeira da migração, cuja citada *playlist*, nomeada *Refugiados & Migrantes*, é dedicada a registros sobre o tema do refúgio, da apatridia e dos deslocamentos forçados.

Ao total, até a data limite de coleta de material, a *playlist* era composta por cerca de 500 vídeos. Assim, para um recorte apropriado e necessário desse universo de dados, assumimos como critério para filtro e marco temporal a data de aprovação da chamada nova Lei de Migração, em abril de 2017. Em síntese, o documento estabelece os direitos e deveres do imigrante e do visitante; regula a entrada e estada no Brasil; e estabelece princípios e diretrizes sobre as políticas públicas direcionadas a esses grupos. Entre elas, garante condições de igualdade; assegura documentação e acesso à saúde; e condena a xenofobia.

Em mais detalhes, a nova lei sustenta exatamente: garantia ao migrante de condição de igualdade com os não migrantes; inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade; acesso aos serviços públicos de saúde e educação; registro da documentação que permite ingresso no mercado de trabalho e direito à previdência social; desburocratização do processo de regularização migratória; institucionalização da política de vistos humanitários; repúdio à xenofobia e ao racismo e qualquer outra forma de discriminação como princípios da política migratória do país; ampliação do acesso à justiça e ao direito de defesa dos migrantes; e extinção da criminalização por razões migratórias (ou seja, nenhum migrante pode ser preso por estar em situação irregular).

---

6 Dados coletados em 28 de janeiro de 2019.

A crítica jornalística (O QUE..., 2017) sobre esse novo texto jurídico defende que ele coloca o Brasil na vanguarda nas questões migratórias, abandonando a ultrapassada visão de migrante enquanto ameaça e adotando a perspectiva contemporânea dos direitos humanos. Portanto, todo esse panorama justifica a relevância da adoção desse importante documento recente para início da demarcação do período a ser investigado. Com isso, de 16 de março a 9 de outubro de 2017 (data inicial próxima à aprovação da lei e data final que tínhamos como limite para coleta de material), alcançamos uma amostra de 30 vídeos que compuseram nosso *corpus* final; todos versando sobre a questão da migração no Brasil, excluindo-se os que privilegiavam questões internacionais.

A lei marca, numa formulação mínima, o esquema dual básico que encontramos nas narrativas dos vídeos analisados: de um lado, um motivo forte para sair (raça, religião, nacionalidade, grupo social ou política) e, de outro, a pretensão ao acolhimento na chegada. Na balança das chegadas e partidas como mecanismo básico dessas jornadas migrantes temos um momento de dano, que a definição marca nos termos de uma perseguição, e uma tentativa de reparação dada na forma de proteção, que entendemos principalmente que seja, nesse caso, legal e política. No entanto, veremos que, se nossa hipótese está correta, ela se revela principalmente nos termos de um acolhimento social e vinculação identitária ao mesmo tempo que instaura as demandas narrativas que visamos perseguir. Temos que nos inserir nesse circuito midiático enquanto aquelas que perseguem narrativas de que se detonam a partir de perseguições em sua base.

Aliás, o fato de apropriar-nos de um documento legal para delimitar uma pesquisa cujo propósito é mapear índices identitários de migrantes, quando justamente são documentações diversas (vistos, termos e registros variados) – como apresentamos mais à frente – que estão entre as fortes marcas identitárias a que esses sujeitos se agarram, também fundamenta com rigor nossas decisões tomadas.

Em se tratando de documentos regulatórios como essa nova lei, tão central para nossa reflexão, convém sinalizarmos outra regulação relevante sobre o assunto da migração forçada. Estamos nos referindo ao chamado “Novo Pacto

Global para Refugiados”. Em 2016, a Assembleia Geral da ONU solicitou à Acnur o desenvolvimento de um novo acordo internacional para os refugiados, tendo em vista o aumento de migrantes e refugiados em todo o mundo, que tem levado a algumas políticas protecionistas segregadoras e radicais, quando, em verdade, a questão clama por garantia de dignidade e direitos humanos. O anunciado foi que o Novo Pacto passaria a ser adotado em dezembro de 2018, mas até o momento o que se tem publicamente é um apelo de Filippo Grandi, alto comissário das Nações Unidas para Refugiados, feito no final de 2018, durante Assembleia Geral da ONU, em Nova Iorque, aos Estados-membros da ONU para que aceitem o Pacto (CHEFE..., 2018). De todo modo, é um documento bastante significativo, pois, segundo Grandi, é “um modelo prático viável, um conjunto de ferramentas que põe [...] em ação” o princípio de que a questão do refúgio é uma preocupação internacional cuja responsabilidade deve ser compartilhada (CHEFE..., 2018, s.p.).

### **Narrativas de migrantes: buscando marcas de autenticidade e documentações autênticas**

Nesse espaço, procuramos mais efetivamente pontuar nossos achados relacionados aos elementos que nos interessavam mais de perto: as marcas de autenticidade dos vídeos estudados.

Para além de dar voz aos migrantes, a narrativa e o discurso dos vídeos analisados trazem marcas de autenticidade quando são feitos (alguns deles) pelas mãos dos próprios migrantes. Mais ainda: são mais autênticos quando colocam em circulação seu idioma pátrio. O que estamos querendo dizer é que, nesse espaço de visualidade (e visibilidade), esses sujeitos conseguem ser mais “eles mesmos” ao fazerem uso da língua materna – “Podemos falar nossa língua, o que é importante [...]”, exalta um dos migrantes entrevistados (REFUGIAGOS..., 2019, s.p.).

Entre as marcas de autenticidade que nos interessam apontar, conseguimos localizar grande evidência em objetos carregados junto dos migrantes em seus deslocamentos, que nos vídeos são apresentados e representados acompanhados de gestos e close-ups, por exemplo (Figura 3). Ou ainda, enxergamos nas bandeiras

dos locais de origem e de destino elementos identitários que são também marcas de autenticidade dessas narrativas (Figura 4).



Figura 3: close de menino amarrando os sapatos, que ganham evidência como objeto marcante do sujeito acompanhado dos dizeres "Aqueles que perderam tudo"

Fonte: Refugiados... (2019).



Figura 4: bandeiras brasileira e venezuelana na paisagem fronteiriça e de passagem, sem registro dos sujeitos migrantes na cena

Fonte: Refugiados... (2019).

Demais marcas de autenticidade localizadas são as referências, nos vídeos, a documentos que, ao fim e ao cabo, figuram como elementos *centrais* de autenticidade, pois parecem ser a materialização das identidades dos migrantes,



dada a importância legal crucial para sua circulação, sobrevivência e mínima dignidade humana em seus espaços deslocados.

Inclusive, antes de tudo, antes da documentação, reconhecemos que um espaço seguro como um abrigo é um elemento extremamente importante para alcançar qualquer tipo de documentação legal. Isto porque ter um endereço fixo é um pré-requisito para um documento que vai autenticar a identidade do migrante. “[...] a população que estava vivendo em praças e ruas passa a ter dignidade” (REFUGIADOS..., 2019, s.p.), enfatiza o texto em um dos vídeos, anunciando um novo abrigo disponibilizado pelo Governo Federal e pela Agência da ONU para venezuelanos estabelecidos em Roraima.

Já entre a documentação a que nos referimos, há menções nos vídeos a uma série de papéis que conduzem a vida e o destino desses migrantes no Brasil. Solicitação de residência temporária; lista de interessados em se transferir de Roraima para o interior; termo de voluntariedade assinado; registro em dormitórios; e diploma reconhecido pelo governo brasileiro são alguns deles. “Sou casada aqui, tenho passaporte, tenho documento de engenharia [...]” (REFUGIADOS..., 2019, s.p.), declara em um dos vídeos Jaleh Hashemi, engenheira e professora persa residente no Brasil e casada com um brasileiro (Figura 5).



Figura 5: legenda que designa Jaleh Hashemi por suas profissões “Engenheira e professora de persa”

Fonte: Refugiados... (2019).

Em outro dos vídeos analisados, o depoimento de André Leitão, diretor da Organização Não Governamental (ONG) Compassiva, que trabalha para promover a integração e um futuro autossuficiente aos refugiados, atesta a tamanha força identitária de um documento como um diploma validado: “A validação do diploma não é apenas um papel. A validação do diploma é um dos primeiros passos para você resgatar essa dignidade, essa identidade dessa pessoa” (REFUGIADOS..., 2019, s.p.) (Figura 6).

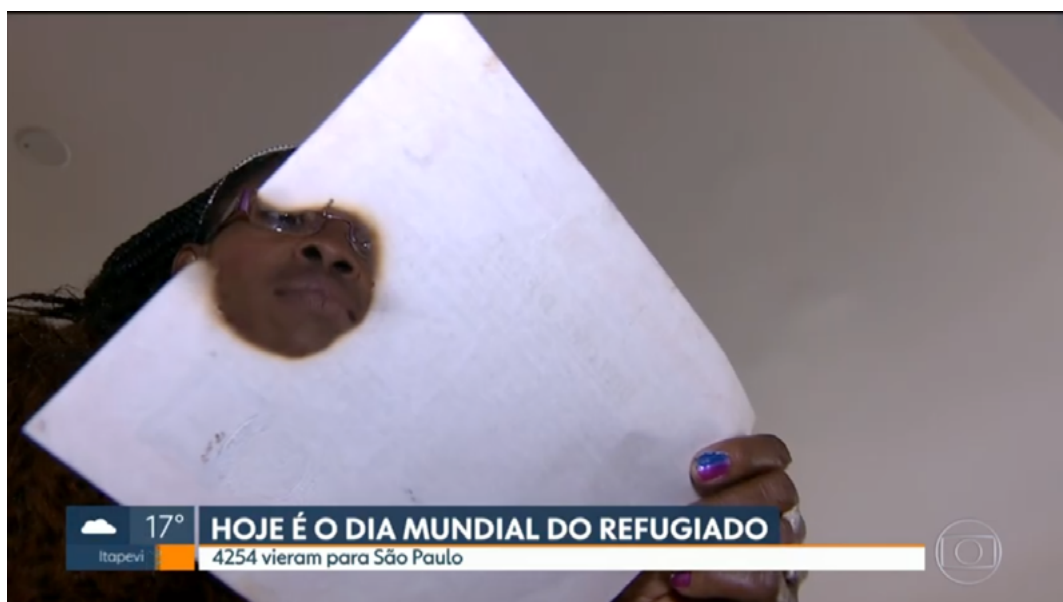


Figura 6: através do diploma queimado, esburacado, resgatado da travessia migrante vê-se a profissional

Fonte: Refugiados... (2019).

Os vídeos que selecionamos tratam também na perspectiva da tentativa de dar voz ao Outro no documentário e consideramos que essa seja uma entrada de análise que pressupõe uma perspectiva autoral, valorizando projetos em que os próprios sujeitos assumem a produção do material após breve treinamento técnico. É o exemplo dos registros por integrantes da tribo Warao da Venezuela, divulgado em dois vídeos diferentes na *playlist*, em português e com legenda em inglês (voltado para a comunidade internacional), sendo que em ambos o resultado das filmagens é mostrado apenas em trechos e com condução narrativa

de terceiros (produtores e editores responsáveis por uma unidade percebida nos vídeos do canal). Foi tema também de reportagem veiculada pelo portal *G1*, caso em que dedicou-se mais tempo de exposição e de fala para a equipe brasileira em comparação com os próprios Warao (Figura 7).



Figura 7: ação com a comunidade Warao refugiada em território brasileiro filmando a si mesmos. Legenda do vídeo em português e inglês

Fonte: Refugiados... (2019).

Há uma insistência temática importante nos temas ambientais e da diversidade humana que devemos considerar: um olhar sobre o desenvolvimento sustentável, das mudanças climáticas, das crianças, das mulheres, da comunidade LGBTQI+ (Figura 8). Há uma tentativa de dar visibilidade para as narrativas de luta e de integração por parte de sujeitos marcados pelo tema da diversidade e que potencialmente geram histórias diferentes no solo de chegada.



Figura 8: andar pelas ruas de Brasília e defender a diversidade a partir da história de três mulheres de nacionalidades diferentes

Fonte: Refugiados... (2019).

Uma terceira e última entrada que propomos em nosso material de análise é o trabalho com os elementos da materialidade do vídeo que estruturam a noção de autenticidade pela composição imagética do relato. Ademais, observamos a marcação dos sujeitos por meio de legendas, apresentação de seus rostos em close, nos gestos, nos objetos, nos modos de um retrato, exibição do meio de transporte usado para o deslocamento, imagens da terra de origem, imagens da residência assumida no Brasil, sua comida, a música, interação com o brasileiro e, por fim, muito significativamente, um documento de identificação ou diploma, um registro de trabalho.

### Considerações finais

A título de conclusão, traçamos agora algumas amarrações finais. Entendemos que as fotografias pessoais conservadas pelos migrantes e mostradas nos vídeos estudados autenticam sua identidade de origem, enquanto as tantas documentações de que necessitam para transitar e existir/resistir, mencionadas também nos vídeos, autenticam, em muitos casos, sua condição de migrante/refugiado.

Nesse processo de se autodocumentarem e se autorrepresentarem nos vídeos, compreendemos que é como se esses sujeitos recuperassem, tomassem

de volta para si sua identidade. Representar(-se), nesse sentido, é, pois, prática política (HALL, 2016), a partir do momento em que estão comunicando seus valores e opiniões e assumindo suas posições e reivindicações. Prática representativa fundamental para sua visibilidade. Afinal, “[...] não ter voz ou não se ver representado pode significar nada menos que opressão existencial” (ITUASSU, 2016, p. 13).

Na pretensa ausência, para os migrantes, do documento e da terra, as narrativas audiovisuais estudadas mostram e documentam um desejo de pertença fiada na autenticidade do desejo de estar em seu local de destino, o Brasil. Entendemos como autenticidade, considerando os vídeos analisados, como o estatuto verificatório da presença do sujeito migrante. A autenticidade é sua verdade construída, engaja sua origem, identifica-o para o sujeito local e permite relacionar-se com ele considerando similaridades e diferenças. Por outro lado, essa verdade migrante só pode ser constituída num solo falseado de uma pertença por meio de elementos narrativos que se oferecem, como aqueles das entradas que apontamos: a narrativa é feita por mim (entrada autoral), envolve-me discursivamente (entrada temática) e exibe-me (entrada objetificada).

Buscamos tratar não da autenticidade das personagens, mas da autenticidade de seus desejos de pertença. A partir de uma existência retificada, criada em rede, mas do âmbito do indocumentado, a virada documental é feita no âmbito da narrativa na forma de inclusões e autorizações para o pertencimento em terras brasileiras.

## Referências

BRASIL. Lei nº 13.445, de 24 de maio de 2017. Institui a Lei de Migração. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, p. 1, 25 maio 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2PI3REz>. Acesso em: 28 jan. 2019.

BRASIL. Ministério da Justiça. *Refúgio em números – 3ª edição*. Brasília, DF: Ministério da Justiça, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2BNMUQx>. Acesso em: 20 mar. 2019.

CHEFE do Acnur pede apoio dos países a pacto global sobre refugiados. *ONU News*, [s. l.], 1 nov. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2SCKsTi>. Acesso em: 20 mar. 2019.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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

ITUASSU, A. Hall, comunicação e a política do real. In: HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Apicuri, 2016. p. 9-15.

LIMA, J. B. B.; MUÑOZ, F. P. F.; NAZARENO, L. A.; AMARAL, N. *Refúgio no Brasil: caracterização dos perfis sociodemográficos dos refugiados (1998-2014)*. Brasília, DF: Ipea, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2G8uhb3>. Acesso em: 20 mar. 2019.

O QUE muda com a nova Lei de Migração? *CartaCapital*, São Paulo, 20 abr. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2xDg5Ro>. Acesso em: 28 jan. 2019.

REFUGIADOS & Migrantes. 560 vídeos. *ONU Brasil*. YouTube. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2DeFczo>. Acesso em: 28 jan. 2019.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2014.

SCHREIBER, R. M. *The undocumented everyday: migrant lives and the politics of visibility*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2018.

STAM, R.; SHOHAT, E. *Race in translation: culture wars in the postcolonial atlantic*. New York: New York University Press, 2012.

TEIXEIRA, R. T.; COGO, D. Diáspora, interculturalidade e memória em En tierra extraña. *Galáxia*, v. 1, n. 36, p. 72-84, set.-dez. 2017.

submetido em: 26 mar. 2019 | aprovado em: 30 abr. 2019

## **Aspectos pedagógicos e teológicos do empreendedorismo: profanações do “*Livro da Vida*”<sup>1</sup>**

## **Pedagogical and theological aspects of entrepreneurship: profanations of *The Book of Life***

*Vander Casaqui*<sup>2</sup>

---

1 Artigo baseado em resumos expandidos apresentados nos congressos: IV Simpósio Internacional sobre Análise do Discurso (SIAD), de 14 a 17 de setembro de 2016, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); e IX Encontro Nacional de Pesquisadores em Publicidade e Propaganda (Pró-Pesq PP), de 23 a 25 de maio de 2018, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

2 Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Metodista de São Paulo (PósCom UMESP). Doutor em Ciências da Comunicação pela USP, com Pós-Doutorado pela Universidade Nova de Lisboa. E-mail: [vcasaqui@yahoo.com.br](mailto:vcasaqui@yahoo.com.br).



**Resumo**

Este trabalho discute, em perspectiva crítica, as relações entre a pedagogia e a teologia do empreendedorismo no âmbito do que denominamos *cultura da inspiração*. Analisamos, à luz da perspectiva da profanação de Giorgio Agamben e da análise do discurso social, a proposta didática de The School of Life. Nosso objeto principal é *The Book of Life*, a Bíblia da escola que une em sua retórica a pedagogia empreendedora, a autoajuda e o discurso religioso aplicado ao capitalismo, sintetizados na convocação de sua audiência para o empreendimento de si.

**Palavras-chave**

Comunicação e discurso, cultura da inspiração, pedagogia empreendedora, autoajuda, teologia do empreendedorismo.

**Abstract**

This study critically discusses the relations between pedagogy and the theology of entrepreneurship, as we call it the "culture of inspiration". We analyze the didactic proposal of The School of Life using Agamben's profanation perspective paired with social discourse analysis. Our main object of study is *The Book of Life*, the school bible that unites within its rhetoric entrepreneurial pedagogy, self-help and religious discourse applied to capitalism, synthesized in the evocation of its audience towards a sort of self-entrepreneurism.

**Keywords**

Communication and discourse, culture of inspiration, entrepreneurial pedagogy, self-help, theology of entrepreneurship.

No cenário do capitalismo contemporâneo, a dimensão comunicacional tem papel fundamental (PRADO; PRATES, 2017), quando partimos do pressuposto de que há um projeto de sociedade empreendedora em curso. Da publicização da ideologia capitalista até a constituição de seu próprio sistema produtivo, a comunicação é, simultaneamente, a retórica que justifica o sistema e o próprio resultado de sua produção, uma de suas mais valiosas mercadorias. Nesse contexto, identificamos agentes do campo do empreendedorismo que exercem o trabalho comunicacional de convocar os sujeitos para tomar parte nesse projeto de sociedade, trabalho este que por vezes é traduzido em materiais didáticos e propostas (pseudo) educacionais. Entre esses agentes, selecionamos para este artigo a proposta didática de The School of Life, uma “organização global dedicada ao desenvolvimento da inteligência emocional”, de acordo com a autodefinição encontrada na página da instituição.

Nossa análise principal está centrada nos discursos de *The Book of Life*, o “cérebro da School of Life”, uma espécie de Bíblia em formato digital. O espectro temático de *The Book of Life* abarca as inter-relações entre capitalismo, trabalho e subjetividade, na composição de discursos que, em última instância, configuram-se como convocações biopolíticas (PRADO, 2013). Essas convocações objetivam instaurar os indivíduos como empreendedores do *self*, como agentes autotransformadores, em função dos modelos, normas, traços comportamentais identificados com a cultura empreendedora contemporânea. Voltamos nossa atenção para o ensino aplicado ao empreendedorismo de si, com o objetivo de compreender o papel dos produtos didáticos identificados com o que denominamos *autoajuda empreendedora*. No caso de *The School of Life*, a dimensão teológica é estruturante de sua proposta: nesse sentido, pedagogia, autoajuda e religião se hibridizam em um discurso para engajar os seus seguidores, em última instância, nos preceitos da sociedade neoliberal.

Este estudo se alinha às teses de Dardot e Laval (2016) sobre a *fábrica do sujeito neoliberal*; parte da compreensão do empreendedor como modelo de conduta de nosso tempo (EHRENBERG, 2010); dialoga com as contribuições de Marín-Díaz (2015) para a análise da autoajuda e suas relações com a educação.

O gesto de análise é derivado da noção de contemporâneo de Agamben. Para o autor, ser contemporâneo é ter “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo a que este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 58-59). Na aplicação específica desse olhar proposto por Agamben ao nosso estudo, formular a crítica significa *profanar* – a profanação é a chave de leitura da teologia do empreendedorismo formulada como escola, a Escola da Vida.

### **Teologia do empreendedorismo: pressupostos e modos de profanar**

O historiador Leandro Karnal (atualmente pensador e palestrante pop, requisitado na cena midiática e no mercado de ideias brasileiro), em palestra intitulada “Os velhos e os novos pecados” (OS VELHOS..., 2017), defende a ideia de que vivemos uma era regida pela *teologia do empreendedorismo*. Nada mais apropriado do que aproximar religião e empreendedorismo para compreender uma das principais forças moventes de nosso tempo, que combina doutrinas, crenças, *mito-lógicas*. O processo histórico da modernidade – que envolve as formas de trabalho sob a égide do capitalismo, a emergência da lógica liberal e a consolidação da economia de mercado, o tensionamento das subjetividades em função dos imperativos que ordenam a “vida capital” (PELBART, 2003) – culmina no cenário contemporâneo em que o espírito empreendedor é elevado ao status de grande paradigma moral e comportamental. Nesse contexto, qual é o papel do analista de discurso? Exercer a crítica, desconstruir prescrições naturalizadas no cotidiano, revelar os paradoxos de discursos hegemônicos potentes em promover engajamentos, modos de viver e de pensar. Nessa tarefa de remar contra a maré dos afetos que seduzem multidões e são replicados em inúmeros produtos culturais e midiáticos, propomos um olhar analítico em torno da cultura empreendedora, que transcende a esfera econômica e povoa a vida como um todo.

Em meio à profusão de discursos associados a essa cultura, elegemos um recorte de pesquisa: os discursos e narrativas que assumem a missão de “inspirar”,

constituindo uma espécie de subcultura, derivada do empreendedorismo, que denominamos *cultura da inspiração*. A prática dessa cultura pressupõe um modelo comunicacional: uma cadeia de produção, circulação e consumo de discursos baseados nas lógicas de “contaminação” e “contágio”, cujo grande paradigma global é o evento *TED Talks* e suas palestras, no formato de até 18 minutos e seu objetivo manifesto de “falar, convencer, emocionar” (GALLO, 2014). Dessa forma, o imaginário da sociedade empreendedora (DRUCKER, 2011) busca se difundir, universalizar-se e perpetuar-se como hegemonia. Sua promoção se dá por um sem número de agentes, sistemas especialistas, institucionalidades. Essa difusão descentralizada se apresenta como mais um desafio na formulação crítica pelo analista do discurso – cuja tarefa exige destreza em reunir fragmentos, identificar vozes e lugares de fala, cartografar afetos e macroproposições.

“A economia é o método. O objeto é modificar o coração e a alma” (SAFATLE, 2015, p. 196). A frase de Margareth Thatcher, a já falecida Dama de Ferro, wex-primeira-ministra do Reino Unido (1979-1990), expressa a síntese dos objetivos do neoliberalismo, quando consideramos a produção dos sujeitos adequados à nova ordem econômica e, por extensão, social. Safatle aponta como as palavras de Thatcher ecoam, mesmo que involuntariamente, as teses de Foucault a respeito da biopolítica e da internalização do “ideal empresarial de si” (SAFATLE, 2015, p. 199).

A partir de Foucault, já há um debate consolidado sobre o processo de disseminação desse ideal na contemporaneidade, bem como da racionalização da vida que implica a gestão de si de forma eficaz. No entanto, há outra face que representa esse processo: a mobilização dos afetos que revestem as prescrições, as convocações biopolíticas (PRADO, 2013). Razão e paixão não se dissociam desse processo, como aponta Illouz (2011): para a difusão do novo *ethos* capitalista – no sentido da renovação cíclica da retórica do capitalismo, tratada por Boltanski e Chiapello (2009) –, é necessário investir no *pathos*, nas paixões, nos afetos que buscam engajar indivíduos, despertando e transformando corações e almas.

De acordo com Karnal (OS VELHOS..., 2017), a perspectiva teológica de empreendedorismo é derivada da dicotomia *winner* × *loser*, originada na cultura

liberal norte-americana e difundida pelo mundo. A internalização da censura e da autorregulação relacionada a esse ideal dicotômico faz de nós mesmos os responsáveis pelos nossos sucessos e culpados por nossos fracassos. Ainda de acordo com Karnal, na contemporaneidade há uma nova *soteriologia*, ou seja, uma nova *teologia da salvação* em vigência; o empreendedor é o “novo homem que atinge a salvação”, no *aqui e agora*, sendo o “modelo de uma teologia imanente, de uma teologia da matéria” (OS VELHOS..., 2017, s.p.).

Os pastores dessa teologia seriam os *coachings*, os treinadores pessoais, os agentes que assumem a voz em nome do empreendedorismo e se dirigem aos sujeitos, transmitindo os preceitos, as prescrições, as receitas para atingir o sucesso e a felicidade em sua vida pessoal e/ou profissional. Ou melhor, para atingir a salvação em sua *jornada empreendedora* (PESCE, 2015) – sinônimo de uma trajetória de vida à luz dessa teologia.

Como toda teologia, o empreendedorismo é fundado na fé, na crença mágica, que guarda relação com a psicologia positiva, com a motivação, com a inteligência emocional, entre outros termos derivados da literatura especializada, que materializa essa liturgia e difunde seus preceitos para qualquer leitor/consumidor. O sucesso é a suprema divindade do empreendedorismo, e o espírito empreendedor é sua encarnação em qualquer sujeito que entra em sintonia com esse sistema de crenças. Continua Karnal (OS VELHOS..., 2017, s.p.): “como toda religião, é preciso fazer a vida dos santos. As hagiografias”. Narrar a vida dos santos, a fim de difundir os seus exemplos, é parte da missão religiosa, e a sua *teleologia*, ou seja, os seus objetivos, propósitos, finalidades estão baseados na perspectiva da imitação da vida dos santos pelos seus seguidores, o que no empreendedorismo não é diferente. As histórias de vida exemplares (BUONANNO, 2011) de nosso tempo são as trajetórias de sucesso de empreendedores, difundidas pela mídia, em blogs, livros, filmes – não somente dos empreendedores de novos negócios, inventores de novos produtos, mas os *empreendedores de si mesmos*, como bem aponta Foucault (2008).

Walter Benjamin, em seu enigmático e inacabado artigo *O capitalismo como religião* (2013, p. 21), sentencia logo nas primeiras linhas: “o capitalismo deve ser

visto como uma religião, isto é, o capitalismo está essencialmente a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer resposta". Nesse ponto, identificamos uma aproximação definitiva entre a dimensão comunicacional do capitalismo, sua retórica e suas lógicas de justificação (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009), com os preceitos da autoajuda, como discute Marín-Díaz (2015). A autora identifica três linhas de força que caracterizam os discursos da autoajuda: i) a promoção do ideal de sucesso como objetivo humano; ii) as prescrições voltadas à busca da felicidade; e iii) a convocação dos indivíduos para a "autotransformação", processo que atualmente identificamos com o empreendedorismo de si. Sucesso, felicidade e transformação: essa é a fórmula mágica da autoajuda empreendedora, que corresponde à resposta para as inquietações de nosso tempo publicizadas pela retórica do capitalismo, por um sem números de agentes, institucionalidades, marcas.

Ao discutir o que denomina "estrutura religiosa do capitalismo", Benjamin defende que "o capitalismo é uma religião puramente cultural", que "não possui nenhuma dogmática, nenhuma teologia" (BENJAMIN, 2013, p. 21). Se considerarmos a dimensão cultural que configura o capitalismo neoliberal em nosso tempo, ao alçar ao plano mítico a figura do empreendedor e suas narrativas – como apontam Boltanski e Chiapello (2009), Alain Ehrenberg (2010) e Dardot e Laval (2016) –, em palcos-altares como o evento *TED*, talvez precisemos atualizar a afirmação de Benjamin. Recorremos à etimologia da palavra "dogma" (HOUAISS, 2009) para compreender os seus significados:

*Dogma* – datação: 1710

Rubrica: teologia.

ponto fundamental de uma doutrina religiosa, apresentado como certo e indiscutível;

2. Derivação: por extensão de sentido.

qualquer doutrina (filosófica, política etc.) de caráter indiscutível;

3. Derivação: por extensão de sentido.

princípio estabelecido; opinião firmada; preceito, máxima.

Nessa perspectiva da noção de dogma, temos elementos para afirmar que o capitalismo neoliberal criou e difunde uma teologia, pois a positividade do espírito

empreendedor parece se encaixar no sentido dogmático que é refutado por Benjamin, em relação ao capitalismo de seu tempo. Basta retomarmos a frase de Margaret Thatcher, citada anteriormente (“A economia é o método. O objeto é modificar o coração e a alma”), para trazermos à leitura de Benjamin argumentos que reafirmam sua proposição inicial acerca das relações entre capitalismo e religião – mesmo que para isso devamos reconsiderar a perspectiva da ausência de teologia e dogmas, quando observamos o “capitalismo empreendedor” de nosso tempo. O sucesso como valor superior é a máxima indiscutível desse sistema; a meritocracia tem um caráter imanente em relação ao capitalismo contemporâneo. Quem trilha o caminho desviante do questionamento ou, como diz Agamben (2007), quem *profana* essas e outras máximas do capitalismo neoliberal assume o lugar do herege, nos termos da analogia elaborada por Karnal (OS VELHOS..., 2017). Como também define o *Dicionário Houaiss* (2009), o termo “heresia” tem os seguintes significados:

*Heresia* – datação: séc. XIII

1. interpretação, doutrina ou sistema teológico rejeitado como falso pela Igreja;
2. teoria, ideia, prática etc. que nega ou contraria a doutrina estabelecida (por um grupo);
3. ação, dito ou atitude que desrespeita a religião.

Consideramos, em consonância com a reflexão de Karnal, que a análise crítica do empreendedorismo tem um caráter herético, uma vez que se propõe a desconstruir os dogmas, os preceitos que organizam e atribuem sentido ao sistema de ideias caracterizado como hegemonia, capaz de promover o chamado engajamento (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009) e se estabelecer como normalidade. Essa perspectiva teórica, que é transposta para o gesto interpretativo, representa a *negatividade*, na perspectiva de Han (2013) – algo que deve ser banido do espectro da sociedade positiva. Nesse sentido, a criticidade é vista como contrário à doutrina empreendedora, ou por vezes é rejeitada, desqualificada pelos agentes que se inserem nesse campo de práticas e ideias pragmáticas, pois seu lugar de fala é o da legitimidade da “gente que faz”, dos vencedores dessa cultura neoliberal.

Chantal Mouffe (2015, p. 2) discute a respeito da “visão antipolítica comum que se recusa a aceitar a dimensão antagonística constitutiva de ‘o político’. Seu propósito é criar um mundo que esteja ‘além da esquerda e da direita’, ‘além da hegemonia’, ‘além da soberania’ e ‘além do antagonismo’”. Em primeira instância, esse é o lugar de fala dos analistas simbólicos que se valem do economês, da ética empresarial para falar da sociedade. Ou seja, fala-se de uma postura “apolítica”, o que é extremamente discutível, na leitura de Mouffe (2015, p. 5, grifo nosso):

O que acontece é que hoje em dia o político é jogado para a *esfera moral*. Em outras palavras, ele ainda consiste numa dicotomia nós/eles, porém, em vez de ser definido por meio de categorias políticas, o nós/ eles agora é estabelecido em termos morais. No lugar do conflito entre “direita e esquerda”, vemo-nos diante do conflito entre “certo e errado”.

De acordo com Byung-Chul Han (2013), a noção de *sociedade positiva* corresponde a um modelo comunicacional bem definido. Para o autor, vivemos uma era em que se busca otimizar a comunicação, controlar ruídos, fazer da sociedade o “inferno do igual”. Identificamos a lógica da sociedade positiva no contexto da cultura empreendedora, especialmente em sua dimensão cultural – que une pedagogia e religiosidade aplicada na promoção de uma *monocultura*, da sociedade de pensamento único, calcado no ideal empresarial de si, no perfil moral associado à figura do empreendedor como modelo de cultura. Nesse ponto, afirmamos a importância de resgatarmos a perspectiva polifônica *bakhtiniana* (que dá suporte à análise do discurso social de Marc Angenot) para análise dos discursos que correspondem à teologia empreendedora, em um posicionamento do pesquisador em contraponto ao positivismo comunicacional. Em tempos de *soft power*, a luta por uma sociedade mais igualitária, mais humana passa pelo embate de vozes, pela profanação da hegemonia econômico-religiosa do neoliberalismo.

### **Análise crítica dos discursos do *Livro da Vida* – os Doze Mandamentos**

A perspectiva metodológica deste trabalho é norteadada pela noção de discurso social de Angenot (2010). Para o autor, o horizonte do que é pensável e dizível



em certo momento histórico é a tradução do espírito do tempo para a produção discursiva; nesse sentido, os discursos de The School of Life são interdependentes do espírito de nosso tempo. Como expressão do olhar contemporâneo para essa produção, a abordagem analítica também segue os preceitos de Agamben (2009), em termos de dissociação e anacronismo.

*The Book of Life* é denominado o “cérebro da School of Life”, que por sua vez é assim descrita no site da instituição: “A The School of Life oferece idéias e inspiração, desde aulas noturnas até mini-retiros, livros inspiradores, sermões seculares e coaching. O que quer que esteja acontecendo em sua vida, você pode garantir que teremos algo para inspirar, encantar ou consolar”<sup>3</sup>. A apresentação da escola é sintetizada da seguinte forma no site da sua filial em São Paulo, Brasil: “A The School of Life se dedica a desenvolver inteligência emocional [sic] através da cultura. Oferecemos uma variedade de cursos, programas e serviços voltados para como viver bem e sabiamente”<sup>4</sup>. A proposta da chamada Escola da Vida, que é pautada pela filosofia pragmática e *soft* do filósofo midiático Allain de Botton, identifica-se plenamente com a noção da *fábrica do sujeito neoliberal* (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 339-340):

Diferentes técnicas, como *coaching*, programação neurolinguística (PNL), análise transacional (AT) e múltiplos procedimentos ligados a uma “escola” ou um “guru” visam a um melhor “domínio de si mesmo”, das emoções, do estresse, das relações com clientes ou colaboradores, chefes ou subordinados. [...] Todos têm sua história, suas teorias, suas instituições correspondentes. O que interessa são os pontos que os unem.

O primeiro aspecto é que todos se apresentam como saberes psicológicos, com um léxico especial, autores de referência, metodologias particulares, modos de argumentação de feição empírica e racional. O segundo aspecto é que se apresentam como técnicas de transformação dos indivíduos que podem ser utilizadas tanto dentro como fora da empresa, a partir de um conjunto de princípios básicos.

[...] Todos, com a ajuda de “consultores em estratégias de vida”, dependem dessa formação especializada em empresa de si mesmo.

3 Disponível em: <https://bit.ly/2XdhkDJ>. Acesso em: 19 maio 2018.

4 Disponível em: <https://bit.ly/2CswFZP>. Acesso em: 7 mar. 2019.

O espectro de atuação de The School of Life é o mercado de ideias (ANGENOT, 2010) que alia os sistemas especialistas identificados com o *coaching* (o “treinador da alma”, uma vez que sua consultoria tem como objeto a própria vida, para torná-la estratégica) e sua proposta de racionalização da emoção, com um discurso que mobiliza afetos, e que guarda relação com o discurso religioso. Fica explícita a intencionalidade de *inspirar*: esse objetivo caracteriza a identificação dessa escola da vida com o que denominamos *cultura da inspiração*, que envolve um conjunto de práticas, saberes compartilhados, institucionalidades e a dimensão mercadológica, que resulta em ofertas e práticas de consumo.

Temos em The School of Life um conjunto de saberes, pílulas de psicologia aplicada – que passaram anteriormente pela cultura organizacional e hoje servem à “empresa de si”. E, principalmente, um mentor filosófico – o filósofo Allain de Botton, no papel de *consultor da alma*. Tudo isso oferece o caráter racionalizante da proposta pedagógica, a abordagem pseudocientífica legitimadora das prescrições que, em última instância, referem-se ao universo da autoajuda adaptada ao espírito do capitalismo neoliberal. Há também a conexão dessa pedagogia voltada à inteligência emocional, à autotransformação seguindo a lógica da gestão de si como *capital humano*, com uma dimensão mística, religiosa, com a crença fundada nos afetos. É nesse cruzamento de racionalidade e afetividade que se estabelece o discurso de *The Book of Life*<sup>5</sup>.

A obra é uma espécie de Bíblia digital, dividida nos seguintes capítulos principais: 1. Relacionamentos; 2. Trabalho; 3. Autoconhecimento; 4. Sociabilidade; 5. Calma; e 6. Lazer. Esses capítulos se desdobram em subcapítulos, e cada uma dessas abas comporta diversas postagens, pílulas do pensamento sobre os temas tratados. *The Book of Life* está disponível em formato digital na página da escola, em acesso livre; atualmente conta com mais de 26 milhões de visualizações (dados de março de 2019). Em sua autoapresentação, encontramos o seu objetivo principal: “O *Livro da Vida* pretende ser a curadoria das melhores e mais úteis

---

5 Disponível em: <https://bit.ly/2OYqXTq>. Acesso em: 28 fev. 2019.

ideias na área da vida emocional”<sup>6</sup>. O caráter do *coaching*, da consultoria da alma; bem como a dimensão pragmática e racional na gestão das emoções, ficam evidenciados nessa síntese.

Sem que possamos dar conta de todos os desdobramentos e interfaces do pensamento expresso em *The Book of Life* neste artigo, passamos a analisar como a categoria do trabalho e, especificamente, de que forma alguns de seus desdobramentos se estabelecem como ideologia, como projeto de sociedade e como convocação para a transformação pessoal. Alguns dos capítulos se revelam mais evidentes em sua conexão com o espectro da autoajuda, principalmente “autoconhecimento”, “relacionamentos”, “sociabilidade”, e mesmo “calma” e “lazer”. O capítulo que trata do *trabalho* nos interessa especificamente; apesar de ser um tema clássico do gênero, identificamos uma combinação própria de elementos na formação discursiva de *The School of Life*. Consideramos que, nos desdobramentos do capítulo, são narrativizados os elementos fundamentais da associação entre a proposta da escola e a perspectiva da cultura empreendedora e do neoliberalismo, na construção do elo entre o *self* e o sistema capitalista em sua forma contemporânea.

O tópico “O que deveriam ser bons negócios” (“*What good business should be*”) é uma aba do capítulo “Trabalho” e do subcapítulo “Capitalismo”. Nele, identificamos doze máximas, que funcionam como uma adaptação dos Dez Mandamentos da teologia cristã ao universo simbólico de *The Book of Life*. O alcance das ideias ali expressas condensa o amplo espectro temático de *The School of Life*; por esse motivo, centramos nossa análise nesses preceitos para este estudo. São estes os Doze Mandamentos dos “bons negócios”:

Um: lucre com as necessidades, não com os desejos

Dois: O capitalismo de sucesso requer educação, não instinto

Três: Precisamos ser seduzidos pelo bem sem entrarmos em uma viagem de culpa

Quatro: A tarefa da publicidade é manter nossas verdadeiras necessidades em vista

6 No original: “The Book of Life aims to be the curation of the best and most helpful ideas in the area of emotional life”. Disponível em: <https://bit.ly/2Pc5Ugw>. Acesso em: 7 mar. 2019.

- Cinco: A publicidade vem em primeiro lugar  
 Seis: Um bom negócio combina o comando da diversão e bondade  
 Sete: Conheça-se  
 Oito: Em bons negócios, um trabalho serve às verdadeiras necessidades dos outros  
 Nove: Em bons negócios, as externalidades são devidamente identificadas e contabilizadas  
 Dez: Faça o bem por meio da acumulação, não por meio da dispersão  
 Onze: As pessoas devem ser recompensadas muito bem e se sentirem confiantes por fazer o bem. A bondade não é sua própria recompensa  
 Doze: 80% do lucro devem vir dos 20% das nossas principais necessidades<sup>7</sup>

No mandamento número um, o lucro a partir das “necessidades” concebe uma relação entre produção e trabalho supostamente destituída do caráter predatório do capitalismo. Se os desejos são da ordem dos “quereres”, como diz Bauman (2001), ou seja, traduzem o sentido da modernidade líquida para a mercantilização, efemeridade e descartabilidade das pulsões humanas, associando-as ao consumismo; as necessidades seriam da ordem do essencial, o que caracterizaria um processo legítimo de consumo. Nas palavras do livro: “Um desejo é o que você sente que quer no momento. A necessidade é de algo que sirva para o seu bem-estar em longo prazo”<sup>8</sup>.

O desfecho deste tópico revela a dimensão utópica à qual é lançado o capitalismo, condizente com um mercado de necessidades: “Em uma utopia, os bons negócios devem ser definidos não apenas por serem lucrativos ou não; mas pelo que eles lucram. Apenas empresas que satisfazem necessidades reais são morais”<sup>9</sup>. Destacamos aqui uma discussão sobre a *economia moral*, num sentido naturalizado,

7 No original: “One: Make profit from needs, not from desires”; “Two: Successful capitalism requires education not instinct”; “Three: We need to be seduced by the good not sent on a guilt trip”; “Four: The task of advertising is to keep our true needs in view”; “Five: Advertising comes first”; “Six: A good business combines command of fun and goodness”; “Seven: Know yourself”; “Eight: In good business a job serves the true needs of others”; “Nine: In good business, externalities are properly identified and accounted for”; “Ten: Do good through accumulation, not through dispersal”; “Eleven: People should be rewarded really well and really reliably for doing good. Goodness is not its own reward”; “Twelve: 80% of profit should come from the top 20% of our needs”. Disponível em: <https://bit.ly/2UUFryp>. Acesso em: 7 mar. 2019.

8 No original: “A desire is whatever you feel you want at the moment. A need is for something that serves your long-term well being”.

9 No original: “In a utopia, good businesses should be defined not simply by whether they are profitable or not; but by what they make their profit from. Only businesses that satisfy true needs are moral”.

próximo à reflexão sobre o político de Mouffe (2015); a moralidade é positiva e reservada a empresas e empresários associados a uma noção de *bem*. A lógica dicotômica separa bem e mal, consumismo e consumo, empresas com propósito e empresas oportunistas, exploradoras de desejos. O plano utópico que se desenha guarda relação intrínseca com uma lógica derivada do discurso religioso. Paraíso e inferno são termos que, no Cristianismo, delimitam a salvação ou a danação.

O mandamento número dois considera que o sucesso no capitalismo é resultado da educação. E que concepção de educação é essa? O livro faz um paralelo entre democracia e sociedade de consumo: “Há um paralelo com a democracia: você não pode ter uma democracia funcional sem um eleitorado instruído. Igualmente, embora não tenhamos dado o devido reconhecimento, você não pode ter um tipo nobre de capitalismo sem uma base de consumidores instruídos”<sup>10</sup>. Temos aqui uma concepção própria de *consumo consciente*, um dos temas que surge de tempos em tempos, como salvaguarda da reputação capitalista. Essa abordagem serve de contraponto à crítica da natureza predatória do capitalismo e do sistema de produção de necessidades. A responsabilidade do consumismo passa a ser resultante da incapacidade de os consumidores consumirem racionalmente. No caso da Escola da Vida, o capitalismo pode ser nobre, o que sugere uma elevação, uma santificação de seus agentes; o investimento na educação, por sua vez, pode levar a outro patamar de civilidade no padrão da sociedade de consumidores. Por um lado, vemos que a leitura pedagógica passa longe de uma compreensão da formação educacional como autonomia. Por outro, fica nítida a opção pela responsabilização dos indivíduos diante de processos sociais complexos e relações de poder desiguais, quando colocamos em relação grandes corporações e consumidores atomizados na teia social. No capitalismo utópico, os sujeitos são interpelados como consumidores e todos são capazes de fazer escolhas próprias – dentro do espectro da sociedade de consumo.

---

10 No original: “There’s a parallel with democracy: you can’t have a functioning democracy without an educated electorate. Equally, though we haven’t given the point due recognition, you can’t have a noble kind of capitalism without an educated consumer base”.

O mandamento três prega a “sedução pelo bem” como antídoto à exploração do homem pelo capital e aos prejuízos ao meio ambiente derivados da produção e do consumo: “Precisamos ser afastados de compras problemáticas por um ambiente no qual é mais atraente fazer a coisa certa”<sup>11</sup>. O trabalho da sedução é de novo conectado a uma ideia de purificação de princípios do capitalista; as empresas “do bem” são capazes de dirimir a culpa que possa incidir sobre o consumidor consciente. Mesmo que se pague mais, paga-se pela absolvição das práticas de consumo. A solução não é punir empresas que transgridam as regras do bom comércio; tudo se resolve pela concorrência entre o bem e o mal, com um pendor dos consumidores para praticar o bem. O ambiente favorável à “sedução pelo bem” é uma ideia que, de certa forma, atualiza a clássica noção liberal da mão invisível do mercado a promover justiça social.

Os mandamentos quatro e cinco versam sobre o papel da publicidade em uma sociedade pautada pela ideia de bem comum relegada à dinâmica do mercado. Nesse aspecto, a publicidade tem como missão lembrar-nos de nossas necessidades básicas. Sem essa comunicação sedutora, podemos nos perder na selva dos apelos que escapam a essa ideia de felicidade essencial como meta humana, expressa pelo conceito de *eudaimonia* de Aristóteles. No mandamento cinco, há uma visão curiosa da publicidade ajustada a esse ideal: o capitalismo “evoluído” deveria iniciar sua produção pela comunicação publicitária sobre aquilo que seria essencial, necessário à felicidade das pessoas, para depois pensar em produtos que se ajustem a esse ideal. Essa visão é o extremo da publicidade como mercadoria; a comunicação é o consumo básico, os produtos seriam mediadores dessa memória de valores necessários. O mandamento seis vai um passo além nesse raciocínio: o capitalismo do “bem” seria capitaneado por “produtores morais” (“*moral producers*”), que se ajustem à lógica competitiva do mercado e sejam capazes de unir “diversão” (no sentido de uma visão hedonista do consumo) com a “bondade”, ou seja, com a empatia, com o sentimento de coletividade.

---

11 No original: “We need to be eased away from problematic purchases by an environment in which it is more attractive to do the right thing”.

O mandamento sete trata diretamente da questão do trabalho; sua abordagem atualiza para os novos tempos a noção de vocação na ética protestante discutida por Weber. O trabalho deve corresponder ao nosso potencial genuíno, e o autoconhecimento é colocado como base para o reconhecimento das competências profissionais. A autoajuda é a via da junção entre felicidade e trabalho – sem considerar as condições precárias da atividade laboral no contexto do capitalismo flexível (SENNETT, 2007). Fica pressuposto, no encadeamento lógico dos mandamentos, que o “capitalismo do bem” será produzido por pessoas que encontraram sua vocação, que une o chamado divino à jornada de autoconhecimento. No mandamento oito essa ideia fica explícita: o trabalho deve “servir às necessidades dos outros”, e isso resulta no bem coletivo. O lucro genuíno é resultante da oferta de mercadorias úteis para a sociedade. O mandamento nove traz a síntese dessa argumentação por meio da noção de *fair trade*, de comércio justo, traduzida não somente numa relação de ganho para ambas as partes, mas na atribuição de preços “justos”, sem subsídios. O “bem” tem um preço, e deve ser acolhido gentilmente pelos consumidores: “Em um bom negócio, o preço do produto é justo, isto é, reflete o custo de fornecer uma coisa e, ao mesmo tempo, tratar a todos com decência”<sup>12</sup>.

No mandamento dez encontramos uma ode à riqueza “esclarecida”; aquele que acumula fortunas deve ser filantropo de forma contínua, partilhando uma pequena parte de seu lucro para incentivar a arte num sentido também essencial, que incentive a bondade, a ternura, a beleza: “O verdadeiro teste é quanta bondade é feita no processo de acumulação”<sup>13</sup>. O mandamento onze vai além: os ricos que trabalham pelo bem devem ser recompensados, não somente com dinheiro, mas também com o reconhecimento da sociedade pelos seus feitos. Afinal, conforme prega o *Livro da Vida*, “Os ricos trabalham por amor e por honra”<sup>14</sup>. Vemos, aqui, uma ideia de “santificação pelas obras” atualizada para a sociedade neoliberal.

12 No original: “In a good business, the price of the product is just, that is, it reflects the cost of supplying a thing while treating everyone decently along the way”.

13 No original: “The true test is how much goodness is done in the process of accumulation”.

14 No original: “The rich work for love and for honour”.

O último mandamento atribui ao “comércio” o potencial de despertar “nossas necessidades mais elevadas”. A missão humana a partir do trabalho se resume a essa convocatória: “[...] deveríamos nos preparar para um trabalho quase infinito a fim de alcançar a verdadeira meta: satisfação generalizada<sup>15</sup>”. Numa releitura da famosa (e por vezes simplificada pelos manuais de marketing) Pirâmide de Maslow, que estabelece uma relação hierárquica das necessidades humanas, a “autoatualização” (“*Self-actualization*”) é colocada no topo da elevação da sociedade.

### **(In)conclusões: mandamentos para uma sociedade empreendedora**

Quando pensamos no projeto de sociedade empreendedora, que está implícito na difusão da teologia do empreendedorismo, vemos com maior clareza o papel delegado à comunicação, na esteira da noção de sociedade positiva: num mundo de empreendedores, todos devem estar em sintonia, na mesma chave motivacional, positiva. A publicidade é alçada à função central no desenho utópico dos mandamentos de *The Book of Life*: é por meio dela que se publiciza a ideologia, cria-se a ambiência para o engajamento pelo bem comum, são estabelecidas as condições para um capitalismo livre de culpas e de cidadãos nobres.

O núcleo duro dessa argumentação é a difusão do consumo de necessidades que, de forma paradoxal, também é o consumo da redenção dos agentes do capitalismo e da purificação da riqueza. A felicidade é uma justificativa que une produtores e consumidores; em síntese, o que está sugerido nesse modelo de sociedade é a mercantilização generalizada dos afetos e sua racionalização em mercadorias. O comércio justo pregado pela Bíblia de *The School of Life* é resultante de uma pedagogia aplicada, que une autoajuda e uma fé irrestrita na capacidade do capitalismo de “produzir o bem”.

A teologia do empreendedorismo corresponde a uma hegemonia de nosso tempo, que renova a retórica do capitalismo e repropõe esse sistema em chave motivacional. Para se adequar aos novos tempos, o capitalismo faz do espírito

---

15 No original: “[...] we should be preparing ourselves for almost endless labour to reach the true goal: widespread fulfilment”.



empreendedor uma entidade onipresente em nosso cotidiano. Na concepção teológica da Escola da Vida, o empreendimento de si é expressão da evolução humana, do despertar de sentimentos e de práticas elevadas. A *vida para consumo* (BAUMAN, 2008) ganha ares de jornada de autoconhecimento do próprio capitalismo, projetando produtores e consumidores em cooperação na utopia pragmática da *economia da inspiração* (GALLOUJ, 2014) – uma das recentes vertentes do pensamento econômico baseado na visão da sociedade positiva criticada por Han (2013).

O que se exprime, na verdade, é uma visão elitista, eurocêntrica de capitalismo civilizatório; um capitalismo estético, produtor de beleza, de encantamento, imaginado por agentes que, por meio de sua retórica, dissimulam as mazelas do sistema. Em meio ao cenário contemporâneo em que muros são construídos para afirmar fronteiras que separam os povos e as classes sociais; em que os neofascismos ganham espaço e redesenham o Estado; em que políticas sociais são dizimadas a serviço de uma racionalidade neoliberal desumana, nada mais cínico do que atribuir à orientação individual e a uma ideia vaga de produção do bem, mediada pelo capitalismo, a salvação do mundo. De acordo com os pressupostos do *Livro da Vida*, a teologia e a pedagogia estão a serviço da justificação e da salvação da alma dos exploradores.

## Referências

AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ANGENOT, M. *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

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

BAUMAN, Z. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BENJAMIN, W. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, È. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUONANNO, M. Histórias de vida exemplares. Biografias. *MATRIZES*, São Paulo, ano 5, n. 1, p. 63-84, 2011.

DARDOT, P.; LAVAL, C. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DRUCKER, P. F. *Inovação e espírito empreendedor: prática e princípios*. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

EHRENBERG, A. *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*. Aparecida: Idéias & Letras, 2010.

FOUCAULT, M. *Birth of biopolitics*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2008.

GALLO, C. *TED: falar, convencer, emocionar: como se apresentar para grandes plateias*. São Paulo: Saraiva, 2014.

GALLOUJ, F. "Inspiration Economy": a new journal. *Journal of Inspiration Economy*, Bahrein, vol. 1, n. 1, p. 4-9, set. 2014.

HAN, B.-C. *La sociedad de la transparencia*. Herder Editorial: Barcelona, 2013.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

ILLOUZ, E. *O amor nos tempos do capitalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MARÍN-DÍAZ, D. L. *Autoajuda, educação e práticas de si: genealogia de uma antropotécnica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MOUFFE, C. *Sobre o político*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

OS VELHOS e os novos pecados | Leandro Karnal. 45'31". *Café Filosófico CPFL*. YouTube. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2KAeAyL>. Acesso em: 3 mar. 2019.

PELBART, P. P. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PESCE, B. *A menina do vale: como o empreendedorismo pode mudar sua vida*. São Paulo: Enkla, 2015.

PRADO, J. L. A. *Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais*. São Paulo: Educ; Fapesp, 2013.

PRADO, J. L. A.; PRATES, V. (org.). *Sintoma e fantasia no capitalismo comunicacional*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SAFATLE, V. *O circuito dos afetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SENNETT, R. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

submetido em: 10 mar. 2019 | aprovado em: 14 abr. 2019

## **Recorrências na abordagem de velhices centenárias em matérias de perfil**

## **Recurrences in the approach of centenarians in the media**

*Cíntia Liesenberg<sup>1</sup>*

---

1 Doutora pelo Programa Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Ciências da Comunicação pelo Departamento de Jornalismo, também da Universidade de São Paulo (2004). Especialista em Comunicação e Marketing pela Fundação Cásper Líbero (2000). Possui graduação em Comunicação Social, com habilitação em Relações Públicas, pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) (1991). Docente do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas desde 2005. E-mail: [acintialie@gmail.com](mailto:acintialie@gmail.com).

**Resumo**

O artigo baseia-se em achados da pesquisa de doutorado que buscou problematizar discursos e representações sociais da velhice em circulação nas mídias. Foca-se na análise de recorrências em torno de velhices centenárias, levantadas em matérias do gênero perfil, compartilhadas pela página do *Portal do Envelhecimento* no Facebook. Tem como apoio as Ciências da Linguagem e a Análise de Discurso francesa, entre outros fundamentos. Como resultado principal, encontra uma cena enunciativa que toma essas velhices como *locus* do saber sobre o segredo da longevidade, mas que, no entanto, anula sua voz.

**Palavras-chave**

Velhice centenária, ciências da linguagem, análise do discurso, crítica de mídia.

**Abstract**

This article is based on a doctoral dissertation that sought to analyze discourses and social representations of old age in circulation at the media. It focuses on recurrences related to centenarians found in newspaper articles of the profile genre shared at the webpage *Portal do Envelhecimento*, hosted on Facebook. This study is grounded on Language Sciences and the theoretical framework of French Discourse Analysis, among others. The results show an enunciative scene that considers centenarians as the *locus* of knowledge wherein lies the "secret of longevity", which instead ends up nullifying their voice.

**Keywords**

Centenarians, language sciences, discourse analysis, media criticism.

### **Recorrências na abordagem de velhices centenárias em matérias de perfil**

O artigo pauta-se pelos achados da pesquisa de doutorado (LIESENBERG, 2019) que buscou problematizar representações sociais e discursos em circulação nas mídias pelo tema da velhice e do envelhecimento.

A partir dela, analisam-se perfis de idosos, compartilhados pela página do Facebook, *Portal do Envelhecimento* (2011), que é referência na promoção da temática. Como fundamentos que sustentam a análise, apoiamos-nos nas Ciências da Linguagem, que entendem os processos midiáticos na tessitura de redes simbólicas (SOARES, 2009, p. 109), que nos situam como seres no mundo. Entre os demais aportes do trabalho, recorreremos ainda aos estudos de Deleuze e Guattari (2011a, 2011b), que tomam a linguagem como transmissão de palavras de ordem, as quais dispõem coordenadas para a ação dos sujeitos.

Nesse terreno, a metodologia sustentou-se em princípios da Análise de Discurso de linha francesa, que abarca o discurso como prática social que confere sentidos à experiência humana (MAINGUENEAU, 1989, p. 11). Ela foi dividida em dois momentos principais: o primeiro, de teor exploratório, resultou em um mapeamento de ocorrências e forneceu as bases para o recorte final do *corpus* e posterior análise, desenvolvida no segundo momento.

O *corpus* final foi composto por quatro recortes entre as matérias encontradas: velhices anônimas, velhices públicas, velhices LGBTI (lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e intersex) e velhices centenárias.

Para este artigo, tratamos mais especificamente das recorrências principais encontradas em torno desse último recorte. Trazemos também um panorama sobre a velhice e o envelhecimento populacional, apresentamos os fundamentos que nos sustentam, bem como as fases da pesquisa que levaram ao recorte do *corpus* e eixo desta análise.

Como resultado, observa-se aí, como primeiro elemento redundante, a apresentação dessas velhices como *locus* detentor do segredo para a longevidade. Por outro lado, vemos a anulação de voz dessas velhices, uma vez que sua palavra é sempre validade ou mesmo refutada por outro agente da enunciação.

Por outro lado, muitas vezes, esses outros agentes que compõem a narrativa, ainda que detentores de um lugar de fala privilegiado na cena enunciativa, têm também sua voz interdita, isso porque operam apenas como elemento balizador da fala das centenárias. Assim, temos a anulação sucessiva de vozes que poderiam, de outra forma, nos levar a compreender e discutir melhor o universo da velhice e do envelhecimento em nossos dias.

Nesse sentido, considerando o recorte aqui analisado e a recorrência da ideia da velhice centenária como *locus* detentor do segredo para a longevidade, ainda que as matérias nos apresentem idiossincrasias de nossos velhos e aspectos em que vemos materializada a importância simbólica das particularidades na atribuição de sentido para a vida dos sujeitos, temos uma cobertura midiática superficial e simplista, pautada na mesmice de um argumento que pouco nos dá a conhecer sobre a realidade de que trata.

Dessa forma, entendemos que a abordagem pelas mídias dos discursos e representações sociais da velhice e do envelhecimento se faz importante objeto de análise e crítica, uma vez que tratamos de tema nevrálgico que pede abordagens mais amplas diante de sua crescente relevância social, como diversos estudos demonstram (ILC, 2015).

### **Um panorama sobre a velhice e o envelhecimento na atualidade**

As questões sobre velhice e envelhecimento são preocupação desde a antiguidade. De um lado, a velhice era apreendida como meta positiva, lugar da sabedoria e do desapego, mas, de outro, era vista também como um valor limitado, quando associada aos penares do declínio orgânico (FOUCAULT, 2010). Ao longo do tempo, esse último aspecto se sobressai, pelo olhar da velhice sob os domínios da medicina (SILVA, 2008).

Por outro lado, mais recentemente, a velhice passa a ser entendida também como momento de maior plenitude e liberdade para os sujeitos, fase propícia para a retomada de projetos (DEBERT, 2012; GOLDENBERG, 2015), período não apenas de perdas, mas também de ganhos, circunscrita por novos discursos em ascensão, como aquele do envelhecimento ativo (ILC, 2015).

Em termos demográficos, deparamo-nos com o aumento da expectativa de vida e crescimento vertiginoso da população idosa global (ILC, 2015). Até 2022, o mundo deve alcançar a marca de um bilhão de pessoas acima dos 60 anos (BRASIL, 2012). Para 2050, prevê-se que o número de indivíduos nessa faixa etária ultrapasse o número de crianças abaixo dos 15 anos (BRASIL, 2012; ILC, 2015). Estima-se que, então, entre 21% e 22% da população mundial seja constituída por pessoas acima dos 60 anos, o que corresponde a dois bilhões de indivíduos (BRASIL, 2012; ILC, 2015). Em diversos países desenvolvidos, mas também “na maior parte da América Latina e grandes partes da Ásia” as projeções vão a 30% da população (ILC, 2015, p. 14).

De forma geral, grupos populacionais de maior idade estão crescendo mais rapidamente (ILC, 2015, p. 15). No Brasil, segundo dados do IBGE, em 2016, a população de idosos com 80 anos ou mais contabilizava quase 3,5 milhões de pessoas (3.458.279). Nas projeções do mesmo instituto, em 2060, o número de sujeitos nessa faixa etária, no país, pode ultrapassar a marca dos 19 milhões (LISBOA, 2016).

Quanto aos centenários, população objeto deste artigo, embora seja ainda uma parcela pequena da população, considera-se que seu número também aumente: “de cerca de 300.000 em todo o mundo em 2011 para 3,2 milhões até 2050” (ILC, 2015, p. 15)<sup>2</sup>.

A exemplo do fenômeno mundial, as mudanças na pirâmide etária brasileira decorrem principalmente da redução dos índices de mortalidade, inclusive a infantil, combinada à alta taxa de natalidade nas duas décadas após a Segunda Guerra Mundial (*baby boom*), como também, da redução dos índices de natalidade, incentivada por políticas de planejamento familiar (ILC, 2015; SIMÕES, 2016).

Compondo o cenário, tanto a expectativa de vida quanto a expectativa de vida saudável aumentaram. No entanto, esta última, de forma mais lenta

---

2 Sobre a população de centenários no Brasil, dados do IBGE publicados em 2016 apontam variações entre aumento e recuo dessa população. No entanto, seguindo as projeções para outras faixas, a tendência é que o número de pessoas centenárias também se amplie.



(ILC, 2015, p. 16). Tais alterações na redistribuição das proporções etárias, com aumento do número de pessoas longevas vivendo em diferentes condições, tornam relevante que se adote um novo olhar para a sociedade (CAMARANO; PASINATO, 2004; FALEIROS, 2016; GIACOMIN, 2016; SIMÕES, 2016; entre outros).

Nesse contexto, nosso interesse volta-se para a forma como a temática vem sendo exposta pelas mídias, considerando a relevância social da velhice em nossos dias e o lugar privilegiado que as mídias ocupam na circulação discursiva, entendendo que nossa apreensão do mundo se pauta por discursos que a sustentam.

### **Elementos teóricos e metodológicos que nos orientaram**

Para o estudo que aqui apresentamos, situamos o trabalho no terreno das Ciências da Linguagem, como espaço de conhecimento que abarca aquilo que emerge do âmbito simbólico (GOMES, 2000).

Assim, para além das concepções instrumentais centradas no esquema básico emissor-mensagem-receptor (FREITAS, 1992, p. 12), temos aí um terreno para se pensar a Comunicação como campo de interação entre sujeitos. Estes passam a ser vistos como seres sociais que habitam a ordem simbólica, são constituídos pela linguagem e pelos discursos que a materializam.

Ao entendermos o âmbito simbólico como elemento fundante de toda e qualquer sociedade e elaboração humana, instituinte dos processos de apreensão do mundo, temos um terreno vasto para estudos e problematizações dos sentidos, representações e discursos colocados em circulação nas mídias em torno de nosso objeto, bem como das certezas que o recortam. Ainda mais ao se considerar que, de nossa apreensão de mundo, mediada pela linguagem, sempre sobra um resto passível de reinscrição – resto que se apresenta para nós nos vestígios de outras possíveis tomadas ou como face não abordada (GOMES, 2000).

É dessa forma que importa também pensar na linguagem em termos de apresentação de palavras de ordem e na subjetividade, em termos de subjetivação ou sujeição em atenção ou não ao caráter disciplinar que essas palavras imprimem, na medida em que são enunciadas (DELEUZE; GUATTARI, 2011a, 2011b). Tais

palavras podem então ser entendidas como intervenção da expressão nos corpos, uma vez que, na expressão dos enunciados, “não representamos, não referimos, *intervimos* de algum modo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 29).

Nesse terreno, as palavras de ordem inscrevem-se como elementos relativos à nossa forma de se postar no mundo, uma vez que estão vinculadas, de maneira implícita, “a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma “obrigação social” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 17).

Tal relação entre palavra/enunciado e pressupostos implícitos é de redundância e permite associar o conceito de palavra de ordem de Deleuze e Guattari àquele dos dispositivos disciplinares de Foucault (2010), uma vez que ambos implicam a disposição de coordenadas em relação a tomadas de posição e obrigações sociais que devem ser seguidas pelos sujeitos, a partir de uma visão de mundo que as condicionam (GOMES, 2003).

Tal questão é extremamente relevante para este trabalho, pois tange a construção de direcionamentos para as ações humanas, sendo as mídias (nosso aparato no estudo dos discursos sobre a velhice) elemento que assume papel ordenador, “pelo fato de nos dizerem o que é ‘necessário’ pensar, remeter, esperar, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 17)<sup>3</sup>.

Nesse processo, a informação é considerada como um vetor para as palavras de ordem, cujo papel disciplinar é reforçado na redundância em que se apresentam, aspecto que direciona nosso olhar para o estudo da velhice e que é evidenciado neste artigo na abordagem das matérias sobre velhices centenárias. Por outro lado, entendemos que tal processo também apreende a possibilidade de ruptura com o estabelecido, sendo terreno dos acontecimentos e das experiências, como realidade sempre passível de novos agenciamentos, novas ordenações e subjetivações.

O exposto nos auxilia a pensar em nosso objeto em circulação nas mídias, na busca pela conformação que a linguagem confere à temática, nesse terreno de ampla visibilidade.

---

3 Os autores se referem aqui, mais especificamente, aos jornais e notícias, no entanto, o que falam sobre estes pode ser transportado para as mídias de forma mais ampla.

Na tentativa de estruturação de uma metodologia para a conformação e análise do *corpus*, recorreremos a princípios da Análise de Discurso (AD) de linha francesa que entende os discursos como eventos verbais no mundo (MAINGUENEAU, 1989; ORLANDI, 2013), e correlaciona diretamente ao terreno das Ciências da Linguagem. Destaca-se, daí, a própria noção de constituição imaginária da realidade, uma vez que esta só nos é acessível quando mediada pela linguagem e pelos recortes simbólicos que permitem a nomeação e a atribuição de significados às coisas do mundo.

A realidade é compreendida, assim, como terreno que se constitui no esquecimento de nossa imersão nessa rede imaginária que acionamos no momento da enunciação e, também, no esquecimento de nossa constituição pelos discursos que nos antecedem (ORLANDI, 2013; PÊCHEUX, 1997). Consiste aí a eficácia da ordem simbólica: no apagamento do real do acesso ao mundo apenas por sua inscrição como construto, a partir dos discursos em que nos engajamos como nossos, mas que, anteriores a nós, vêm sempre de outro lugar.

### **Fases da pesquisa: mapeamento de ocorrências e o encontro com as velhices centenárias**

Na operacionalização desses princípios metodológicos, o percurso foi dividido em duas etapas: a primeira constituída por pesquisa exploratória<sup>4</sup> que forneceu maior conhecimento de nosso objeto e as bases para o recorte do *corpus*; e a segunda, mais especificamente voltada para o desenvolvimento da análise.

Inicialmente, optou-se pela realização da pesquisa a partir de um espaço que permitisse reunir publicações variadas em circulação nas mídias sobre a temática. Daí a escolha do ambiente digital da *world wide web* e da plataforma de mídias digitais Facebook.

Tal opção é justificada em função do fortalecimento de uma cultura em que os sujeitos são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em

---

4 "Pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato" (GIL, 2008, p. 27). São desenvolvidas, muitas vezes, como a primeira etapa de uma pesquisa mais ampla, quando o tema em estudo é bastante genérico, exemplo de nosso caso (GIL, 2008).

meio a conteúdos de mídia dispersos (JENKINS, 2009, p. 29), sendo o espaço da *web* um *locus* privilegiado para tal, por permitir acesso a tais conteúdos a partir de pontos localizados, que remetem a outros, em uma organização hipertextual<sup>5</sup>.

Diante da vastidão da *web*, destacam-se para nós as comunidades do Facebook, cujas páginas são criadas a partir de interesses comuns de seus produtores e integrantes (KIRKPATRICK, 2011) e situadas como espaço potencial de convergência midiática. Esse é o caso das *fan pages*, ou comunidades de fãs, voltadas para o tema da velhice e do envelhecimento. Nelas, são compartilhados materiais sobre o assunto a partir das fontes mais variadas, de diferentes suportes e formatos genéricos.

Daí a escolha dessa plataforma como porta para um universo mais amplo de outros sítios ou publicações midiáticas que veiculam e compartilham informações sobre a temática, considerando ainda seu lugar de destaque entre as redes em âmbito mundial, como também no Brasil<sup>6</sup>.

Para a pesquisa exploratória, a escolha das páginas do Facebook utilizadas decorreu de buscas por palavras-chave, como *velhice*, *envelhecimento* e *geriatria*, como também pelo número de curtidas na época dos levantamentos. Considerou-se ainda o conteúdo das postagens ser, em maior parte, explicitamente relacionado à velhice ou envelhecimento, ao que se somou ao caráter exploratório, um viés intencional. Daí foram selecionadas as páginas *Velhices* (2013), *Portal do Envelhecimento* (2011) e *Geriatria e Gerontologia* (2013)<sup>7</sup>. Além dessas, foi também incluída a página Instituto de Língua e Cultura Brasileira – *ILC-Brasil* (2015), pelo lugar de referência ocupado pela organização e atuação em nível global e regional<sup>8</sup>.

5 Define-se hipertexto como “uma forma não-linear de apresentar e consultar informações. Um hipertexto vincula as informações contidas em seus documentos [...] criando uma rede de associações complexas através de hyperlinks ou, mais simplesmente links” (LÉVY, 1999, p. 254).

6 Levou-se em conta o fato de o Facebook ser a rede mais acessada na internet no Brasil, inicialmente de acordo com pesquisa da ComScore (BANKS; VP AMÉRICA LATINA; DIRETOR BRASIL, 2014) – empresa de atuação global de medição de audiência digital –, como também, a ratificação de tal posicionamento pelo relatório divulgado pelo Facebook, em abril de 2018, segundo Agência Brasil (VALENTE, 2018).

7 Entre as páginas selecionadas, *Velhices*, contabilizava, em dezembro de 2016, 5.523, curtidas e em outubro de 2018, 6.252. Já a página do *Portal do Envelhecimento* contabilizava, em dezembro de 2016, 23.987 curtidas. Em outubro de 2018, 44.460. A página *Geriatria e Gerontologia* somava, em de dezembro de 2016, 22.374 curtidas.

8 Em dezembro de 2016, a página do Facebook do ILC-Brasil contabilizava 2.549 curtidas. Em outubro de 2018, 4.438.

O levantamento nas páginas selecionadas permitiu o encontro de quantidade e variedade de material vasto. Em termos quantitativos, foram levantadas 634 publicações num período de busca compreendido entre 5 de novembro de 2016 a 4 de janeiro de 2017, com ligeira variação entre as fontes.

Os dados colhidos ofereceram rico panorama sobre o tema e possibilitaram a elaboração de um mapeamento amplo das postagens realizadas. A partir de características comuns das postagens ou de destaque quanto ao tipo de conteúdo ou formato, os materiais foram aglutinados em 15 tipologias, de onde foi feita a escolha das matérias do gênero *perfil* para a composição do *corpus* final do trabalho.

Tal *corpus* compreende as matérias em que ocorre a “descrição (interior ou exterior) de um personagem” (FERRARI; SODRÉ, 1986, p. 125). De maneira mais específica, o perfil significa também o “enfoque na pessoa – seja uma celebridade ou um tipo popular” focalizado como protagonista de sua história de vida (FERRARI; SODRÉ, 1986, p. 126).

Incluem-se aí entrevistas com personalidades, “com informações biográficas, com as ideias, opiniões do entrevistado, descrevendo seu modo de falar, suas roupas e gestos” (MELO, et al., 1998), associadas a algum fato da atualidade que motiva a matéria.

A escolha pelo discurso jornalístico se dá em função de seu posicionamento como organizador do espaço social e que se posta em nome do interesse público (GOMES, 2000). Ocupa assim o lugar do mediador autorizado a narrar e informar os acontecimentos do mundo e a apresentar uma realidade à comunidade de coenunciadores aos quais se direcionam os seus discursos.

Do ponto de vista do discurso informativo, inerente ao jornalismo, Patrick Charaudeau afirma que se deposita uma posição forte de autoridade no sujeito que ocupa o papel de locutor desse discurso, por ser “detentor de um saber que o outro não possui” (CHARAUDEAU, 2012, p. 63), o que lhe insere também em um lugar de poder.

Esse poder, no entanto, assenta-se nos elementos referenciais colocados em evidência pelo discurso. O efeito de referencialidade aí erigido valida a cena

enunciativa construída em torno do discurso informativo que circula nas mídias e no qual se ancora o discurso jornalístico.

Daí a escolha das matérias do gênero *perfil* para composição de nosso *corpus*. Estas, além de permitirem pensar as representações sociais dos idosos a partir de uma posição que os situam como elemento central da enunciação, colocam-nos diante de sujeitos concretos, elementos privilegiados de remissão ao real. São exemplos de vida referenciais que contribuem para o efeito de apagamento da mediação humana na apreensão da realidade em que nos inserimos e, assim, contribuem também para reforço da eficácia simbólica dos discursos proferidos (GOMES, 2000).

Para o recorte final do *corpus*, optamos pelo foco nas publicações da página do *Portal do Envelhecimento*, em função da variedade de suas publicações e fontes<sup>9</sup>, e por sua posição de referência e destaque no mapeamento de ocorrências.

Compõem o *corpus* as matérias encontradas durante a pesquisa exploratória, complementadas com outras compartilhadas entre 2 de fevereiro e 3 de outubro de 2018, num total de 54 publicações.

Estas foram divididas em quatro cenas principais, bastante destacadas: velhices anônimas, velhices públicas, velhices LGBTI e velhices centenárias, sendo essas últimas nosso objeto de análise neste artigo.

### **Velhices centenárias: o segredo da longevidade e a destituição de voz de sujeitos do discurso**

Das matérias que compuseram o *corpus* final, 10 delas constituíram o recorte das velhices centenárias. Como aspecto recorrente, temos a apresentação dessas velhices como detentoras do saber sobre o segredo da longevidade. Em números concretos, com maior ou menor ênfase, 7 entre as 10 matérias se estruturaram com base nesse argumento.

---

9 Incluem-se veículos dos mais diversos, desde grandes grupos midiáticos, até outros menores, além de fontes internacionais.

As duas primeiras tratam de Ema Morano, falecida com 117 anos, em abril de 2017, considerada na época a mulher mais velha do mundo. Uma delas (RYAN, 2016) traz breve perfil da senhora e é pautada pelo segredo da longevidade, revelado logo no título: “ser solteira e comer ovos”. A outra (COMO..., 2016) é motivada pelo aniversário de 117 anos da senhora, mas ancora-se sobre o mote da revelação de sua dieta.

A terceira, sobre Ângela Bortolini (101), do *Diário de Canoas/RS* (SOUZA, 2018) apresenta a questão no decorrer da matéria. Somam-se a elas as matérias sobre Leah Bandeira Sacchi (106), publicada pelo blog *VivaBem* (TERRIE, 2018), do *Uol*; e aquela publicada pelo *G1* (PIMENTEL, 2018) sobre Maria Marques de Figueiredo (Dona Lica), de 105 anos.

Além dessas, temos ainda duas outras matérias de veículos portugueses: uma publicada pela revista online *Delas* (A MULHER..., 2018), sobre Grace Jones, que anuncia que a senhora chegou à idade de 112 anos tomando um copo de whisky por dia; e outra, do *Correio da Manhã*, de Lisboa (MULHER..., 2018), sobre Brenda Osborne (105), cujo segredo, mencionado no título, revela-se durante a matéria: “Colocar a saúde em primeiro lugar, trabalhar muito e evitar os homens”.

Todas essas giram em torno de hábitos alimentares ou de algum comportamento dos sujeitos centenários, como, por exemplo: tomar uma “pinguinha para limpar a garganta” e “uma cerveja antes do almoço” e “leite com conhaque antes de dormir” ou “manter a tranquilidade” e “não ter medo de nada”.

As relações sociais e as atividades de rotina são, por vezes, também mencionadas:

Caminha diariamente, tem um diário onde registra suas atividades, sempre toma uma cervejinha antes do almoço, é cheia de amigos. Será essa a fórmula da longevidade? A animada senhora dá sua receita para se tornar uma centenária. (TERRIE, 2018)

As campeãs nas recomendações, juntamente com a alimentação, são as bebidas alcoólicas, na afirmação que são consumidas moderadamente, mas como hábito diário e, por vezes, validadas na enunciação pela fala de autoridade do saber médico:

“Comecei a tomar um copo à noite quando fiz 50 anos, por isso tenho-o tomado todas as noites, nos últimos 60 anos, e certamente não faço tentações de parar agora. O meu médico disse ‘continue com o whisky Grace, faz-lhe bem ao coração’, disse, citada pelo jornal *Daily Mail*. (A MULHER..., 2018)

Todos os dias antes do almoço, eu tomo uma pinguinha para limpar a garganta e uma cerveja. Quando não tem, bebo vinho. Meu cardiologista diz que uma taça de vinho por dia fortalece o meu coração. (TERRIE, 2018)

Se, particularmente, os “segredos” revelados são tidos como signos que remetem a particularidades, gosto específico e presença no mundo de determinado sujeito, nas recorrências das matérias que giram prioritariamente em torno desse eixo da enunciação, vemos um discurso, em parte, mudo. Uma narrativa que, valorizando particularismos, toma a velhice centenária apenas como *locus* detentor de um segredo de vida extensivo à humanidade, tão mais valorado quanto mais exótico ou banal, como se o resultado de um percurso de vida tão longo, que inclui as condições do meio, época, além de um posicionamento individual, fosse apenas consequência daquilo que se expressa naquelas poucas linhas, naqueles hábitos.

O interesse efetivo pelo sujeito, por sua trajetória e presença no mundo tornam-se menores diante da receita para uma vida longa, traduzida, em geral, por atos corriqueiros, simples, e, por vezes, excêntricos, inscritos no ditame de uma vida a ser levada com bom humor e de forma leve.

Os mesmos adjetivos agregam-se então à figura ou representação do sujeito centenário, apresentado mais por tais particularidades do que por outros aspectos que o caracterizam ou que poderiam ser trabalhados, como algumas brechas deixam entrever.

Por outro lado, em suas excentricidades, o discurso desses velhos tão longevos conflita, muitas vezes, com os discursos em nome da qualidade de vida na velhice, da boa alimentação e outras palavras de ordem que se professam em nossos tempos. Ou seja, suas respostas inusitadas e a tentativa por vezes de domesticá-las tornam-se relevantes, apontando para uma cena que se apoia na representação da velhice avançada como guardiã dos segredos para uma vida longa, mas que não cumpre muito com protocolos regulamentares e palavras de ordem sedimentadas como corretas.



Os segredos desviantes são então resolvidos com a fala dos especialistas, seja na palavra médica ou na voz do veículo de imprensa. Estes retornam à enunciação a visada entendida como conduta correta, como os trechos das matérias sobre Emma Morano ilustram:

A longevidade de Emma, segundo ela, se deve em parte à genética – sua mãe viveu até os 91 anos e várias de suas irmãs chegaram ao centenário – e, em outra, a uma dieta incomum que inclui ingerir três ovos (dois crus) todos os dias por mais de 90 anos. [...]

Isso vai contra todos os conselhos sobre vida saudável, afirma Carlo Bava, seu médico há 27 anos [...]. À agência AFP, ele disse que Emma sempre comeu poucos vegetais, muito poucas frutas. [...] Apesar disso, ele conta, Emma parece ser “eterna”. (COMO..., 2016)

Mas antes que você vá ao mercado comprar três dúzias de ovos, vale lembrar que Emma também revelou ao *The New York Times* em 2015 que ser independente contribuiu muito para a sua longevidade [...]

Então, para todas as mulheres que queiram colocar em prática os ensinamentos da mulher mais velha do mundo, é importante ressaltar que os ovos devem ser consumidos com moderação e/ou de acordo com as orientações do seu médico. Os homens, por outro lado, não sabemos ao certo [...]. (RYAN, 2016)

Assim, quanto ao valor do lugar de fala das velhices centenárias, observa-se a necessidade de sua validação, o que se faz também por meio de familiares que operam na narrativa como agentes legitimadores de suas idiossincrasias e posicionamentos, muitas vezes assumindo sua voz, ou seja, falando em seu lugar. É o que os trechos ilustram:

De acordo com ela, [Valdênia Figueiredo] o segredo da longevidade da mãe é manter a tranquilidade e não ter medo de nada. “Com ela tudo pode. Até misturar manga com leite. Não tem problema nenhum”, contou Valdênia. [...] Lica também não dispensa uma taça de vinho de vez em quando. “Até uma cervejinha ela toma. Come de tudo. Sempre teve uma vida tranquila. Acho que o segredo é esse”, falou Valdênia. (PIMENTEL, 2018)<sup>10</sup>

10 Essa matéria utiliza o recurso ao extremo. Ao longo de toda narrativa temos a fala da filha de Maria Marques de Figueiredo (Lica), em substituição à fala da mãe. O único momento em que há expressão direta da personagem em perfil é em vídeo, inserido como link, em que declama uma oração, ou seja, ainda sem voz direta.

“A minha tia não me surpreende, sempre foi muito independente. Ela acabou de se mudar para o lar no ano passado e faz muitas piadas ao dizer que o segredo para uma vida longa é evitar homens, porque eles não valem a pena”, confessa Marie Pollard, sobrinha-neta de Brenda. (MULHER..., 2018)

Temos então uma cenografia paradoxal: estrutura-se uma narrativa que interpela o coenunciador pelo recurso à revelação de um segredo que lhe pode ser útil, ao mesmo tempo em que, na sequência, refuta o valor daquilo que é revelado ou a voz do sujeito detentor do saber a ser compartilhado.

As palavras dessas velhices centenárias, ouvidas como *locus* onisciente dos caminhos para a longevidade são, dessa forma, anuladas em nome de um discurso científico ou de um suposto saber que a contesta e enquadra, ou ainda, é terceirizada pelo dizer de um outro sujeito do discurso que toma efetivamente sua voz.

Por outro lado, em brechas do discurso de algumas dessas matérias e naquelas em que as velhices centenárias nos são apresentadas sobre outros moldes, vemos a exposição de situações relevantes que as envolvem, seja na exposição de uma rede social de amparo, a qual permite uma vida comunitária a Leah Bandeira Sacchi (106) (TERRIE, 2018), ou na exposição de temas polêmicos, como o posicionamento de David Goodall que, aos 104 anos, reivindica o direito de morte assistida (SAMORA, 2018); ou a vida ativa e socialmente engajada de Kirk Douglas, apresentada em razão de homenagem ao seu centenário (TORRES, 2016), por exemplo.

Essas outras visadas reforçam ainda mais nosso olhar para a destituição simbólica que ocorre nas matérias em torno das velhices centenárias, quando são apresentadas recorrentemente como *locus* do saber sobre a longevidade.

Quando pensamos nos discursos como espaços pelos quais se estabelece aquilo que é tomado como verdadeiro em uma época (FOUCAULT, 2000) e pelos quais também se colocam as bases que nos territorializam no mundo, condicionando nossas ações, podemos dizer que, em uma cena enunciativa, o direito de fala torna-se indiciário da hierarquia e das relações de poder entre os lugares discursivos que nela se constituem.

Em grande parte dos perfis mencionados, temos aí um ponto importante de abordagem. Apesar de elemento primeiro que justifica a cena enunciativa, paradoxalmente, a velhice centenária ocupa um lugar destituído diante de outras instâncias enunciativas. Podemos dizer, assim, que é uma voz excluída.

Para Foucault, o mais evidente e familiar procedimento de exclusão é a interdição: não se tem o direito de dizer tudo, não se pode falar de tudo em qualquer circunstância e qualquer um não pode falar de qualquer coisa (FOUCAULT, 2000, p. 9). Em nosso caso, vemos um mecanismo aparentemente mais sutil, uma vez que a enunciação gira em torno dos sujeitos centenários, apontando para elementos que os singularizam. Podemos falar, então, de um processo que anula sua voz sob a máscara da inclusão. Isso porque, aparentemente ouvida, na maioria das vezes é uma palavra refutada por outras instâncias em termos daquilo que propõe.

Vemos aí a reposição de dois processos atuando de forma complementar: um processo de seleção e rejeição e, outro, pautado pelo princípio do comentário, que se posta, em nosso caso, em articulação ao anterior, como fala que interpreta e busca em fim dizer a verdade sobre aquilo do que comenta (FOUCAULT, 2000, p. 15).

A abordagem de Foucault sobre a fala do louco soa para nós extremamente próxima do que redundava nas matérias sobre as velhices centenárias estudadas nesse processo de exclusão. Segundo ele:

Desde a Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua fala seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância [...] pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber [...]. De qualquer modo excluída ou secretamente investida pela razão, no sentido restrito, ela não existia. (FOUCAULT, 2000, p. 11)

No entanto, mesmo quando passa a ser ouvida, a palavra do louco ainda continua a sofrer essa separação e rejeição. Tal processo passa a ser exercido

de outro modo. De onde se conclui que a mera expressão de uma palavra não determina que esta não esteja segregada.

É o que ocorre com nossas velhices centenárias, cuja fala é separada como revelação sobre a longevidade que apenas pessoas tão idosas podem conhecer, mas, que, no entanto, na maioria das vezes, é uma palavra refutada ou cerceada, seja pelo teor daquilo que revela, seja pela fala de outras instâncias que a enquadram.

Desse modo, apesar de tais palavras serem aparentemente concedidas e visíveis no enunciado por meio de citações diretas e menções indiretas, de forma geral, elas somente entram no discurso como artifício de um ritual enunciativo cujo teor daquilo que proferem pouco importa. Nesses casos, além de haver a destituição do lugar de fala da personagem central, deslegitima-se a própria cena enunciativa pela construção narrativa contraditória e paradoxal.

Os terceiros que falam em nome das centenárias, por sua vez, também se constituem como sujeitos sem fala própria, na medida em que operam apenas como adjuvantes nessa cenografia cujo comentário, como lugar da palavra verdadeira, confere um determinado acento à enunciação que, no entanto, não diz respeito ao lugar de fala próprio que ocupam na relação com essas velhices centenárias. Repõe-se a exclusão, em mais um nível enunciativo.

Assim, as vozes visíveis nessa cena, de um lado, operam mais como alegoria do que são portadoras de seu próprio significado (KHOTE, 2000, p. 67) e, de outro, quando nos comentários atuam como agentes domesticadores, ratificadores de um discurso tanto normativo quanto disciplinar.

A mídia, dessa forma, apresenta uma enunciação restritiva diante de um universo muito mais amplo, que poderia ser explorado em torno desses sujeitos de trajetória única, cuja idade ainda poucos têm a possibilidade de alcançar. Um serviço manco, encoberto pelo mote da revelação de um segredo que não se desvela, em uma enunciação muda, inserida na gravidade de um cenário que pede maior visibilidade e amplitude de enfoques para que possa ser compreendido em suas demandas, considerando as necessidades de uma população que envelhece cada vez mais.

## Referências

A MULHER que chegou aos 112 anos a tomar um copo de whisky por dia. *Delas*, Lisboa, 17 set. 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2UgzJh6>. Acesso em: 15 set. 2018.

BANKS, A.; VP AMÉRICA LATINA; DIRETOR BRASIL. *Brasil digital future in focus 2014*. Press release. São Paulo: Comscore, 22 maio 2014. Disponível em: <http://bit.ly/2ZyZH3f>. Acesso em: 25 abr. 2019.

BRASIL. Secretaria dos Direitos Humanos. *Dados sobre o envelhecimento no Brasil*. Brasília, DF, 2012. CAMARANO, A. A.; PASINATO, M. T. Introdução. In: CAMARANO, A. A. (org.). *Os novos idosos brasileiros: muito além dos 60?* Rio de Janeiro: Ipea, 2004. p. 1-22.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2012.

COMO é a dieta da mulher mais velha do mundo, que acaba de completar 117 anos. *BBC News*, Rio de Janeiro, 30 nov. 2016. Disponível em: <https://bbc.in/2KFUFpa>. Acesso em: 15 abr. 2019.

DEBERT, G. G. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

DELEUZE, G.; GUATTARI; F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2011a. v. 1.

DELEUZE, G.; GUATTARI; F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 2011b. v. 2.

FALEIROS, V. P. A política nacional do idoso em questão: passos e impasses na efetivação da cidadania. In: ALCÂNTARA, A. O.; CAMARANO, A. A.; GIACOMIN, K. C. (org.). *Política nacional do idoso: velhas e novas questões*. Rio de Janeiro: Ipea, 2016. p. 537-571.

FERRARI, M.; SODRÉ, M. *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.

FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2000.

FREITAS, J.-M. M. *Comunicação e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 1992.

GIACOMIN, K. C. Considerações finais. In: ALCÂNTARA, A. O.; CAMARANO, A. A.; GIACOMIN, K. C. (org.). *Política nacional do idoso: velhas e novas questões*. Rio de Janeiro: Ipea, 2016. p. 593-615.

GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2008.

GOLDENBERG, M. *A bela velhice*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

GOMES, M. R. Palavra de ordem/dispositivo disciplinar. *Galáxia*, São Paulo, n. 5, p. 91-108, 2003.

GOMES, M. R. *Jornalismo e ciências da linguagem*. São Paulo: Hacker/Edusp, 2000.

ILC – CENTRO INTERNACIONAL DE LONGEVIDADE BRASIL. *Envelhecimento ativo: um marco político em resposta à revolução da longevidade*. Rio de Janeiro, 27 out. 2015.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

KIRKPATRICK, D. *O efeito Facebook: os bastidores da história da empresa que conecta o mundo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2PbtZnS>. Acesso em: 15 abr. 2019.

KOTHE, F. R. *O herói*. São Paulo: Ática, 2000.

LÉVI-STRAUSS, C. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, M. *Antropologia e sociologia*. São Paulo: Edusp, 1974. v. 1.

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIESENBERG, C. *Sob o signo do tempo: velhice e envelhecimento em perfis de idosos nas mídias*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

LISBOA, V. IBGE: número de idosos com 80 anos ou mais deve crescer 27 vezes de 1980 a 2060. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 26 out. 2016. Disponível em: <http://bit.ly/2Iku1sZ>. Acesso em: 25 abr. 2019.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes/Unicamp, 1989.

MELO, J. M. et. al. *Gêneros e formatos na comunicação massiva periodística: um estudo do jornal "Folha de S. Paulo" e da revista "Veja"*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM, 21., 1998, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 1998. p. 1-23. Disponível em: <http://bit.ly/2InjEES>. Acesso em: 15 abr. 2019.

MULHER completa 105 anos e revela o segredo para a longevidade. *Correio da Manhã*, Lisboa, 20 set. 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2ImIx3t>. Acesso em: 15 abr. 2019.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2013.

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1997.

PIMENTEL, T. Mineira chega aos 107 misturando manga com leite e tomando um vinhozinho de vez em quando. *G1*, Belo Horizonte, 17 ago. 2018. Disponível em: <https://glo.bo/2Zn0vbs>. Acesso em: 15 abr. 2019.

RYAN, A. Mulher mais velha do mundo afirma que segredo da longevidade é ser solteira e comer ovos. *Yahoo!*, São Paulo, 4 nov. 2016. Vida e Estilo. Disponível em: <http://bit.ly/2Ioizg4>. Acesso em: 16 abr. 2019.

SAMORA, G. Cientista de 104 anos que pediu morte assistida vai tomar sedativo, cair no sono e morrer em 1 minuto. *Uol*, São Paulo, 7 maio 2018. Ciência e Saúde. Disponível em: <http://bit.ly/2V3ZNAr>. Acesso em: 15 abr. 2019.

SILVA, L. R. F. Da velhice à terceira idade: o percurso histórico das identidades atreladas ao processo de envelhecimento. *História Ciência e Saúde*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 155-168, 2008. doi: 10.1590/S0104-59702008000100009

SIMÕES, C. C. S. *Relações entre as alterações históricas na dinâmica demográfica brasileira e os impactos decorrentes do processo de envelhecimento da população*. Rio de Janeiro: IBGE, Coordenação de Populações e Indicadores Sociais, 2016.

SOARES, R. *Margens da comunicação: discurso e mídias*. São Paulo: Annablume, 2009.



SOUZA, T. A dona Ângela chegou aos 101 anos. *Diário de Canoas*, Canoas, 9 maio 2018. Disponível em: <http://bit.ly/2UAg54y>. Acesso em: 15 abr. 2019.

TERRIE, B. Ter amigos e não guardar rancor: os segredos de Leah para viver 106 anos. *Uol*, São Paulo, 8 jul. 2018. VivaBem. Disponível em: <http://bit.ly/2Xjwebp>. Acesso em: 16 abr. 2019.

TORRES, R. Kirk Douglas 100 anos: A vida e a carreira de um artista centenário. *Adoro Cinema*, Rio de Janeiro, 09 dez. 2016. Disponível em: <http://bit.ly/2V49VZZ>. Acesso em: 15 abr. 2019.

submetido em: 21 mar. 2019 | aprovado em: 22 abr. 2019

## ***O sound design da série Twin Peaks e a herança de Alan Splet***

## **The sound design of the *Twin Peaks* series and Alain Splet's heritage**

*Renato Luiz Pucci Junior<sup>1</sup>, Fabiano Pereira de Souza<sup>2</sup>*

---

1 Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Autor de *O equilíbrio das estrelas: cinema de Walter Hugo Khouri* (2001); *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo* (2008). Organizador de *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário* (2011) e de *Televisão: entre a metodologia analítica e o contexto cultural* (2016). Bolsista de produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), categoria 2. E-mail: [renato.pucci@gmail.com](mailto:renato.pucci@gmail.com).

2 Doutorando e Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Possui especialização em Cinema, Vídeo e Fotografia – Criação em Mídias (2008), graduação em Comunicação Social – Jornalismo (2002) e em Design Digital (1997), todos pela Universidade Anhembi Morumbi. Tem experiência na área de comunicação, com ênfase em jornalismo, em publicações de mídia impressa de larga circulação nacional e online. E-mail: [fabian59@gmail.com](mailto:fabian59@gmail.com).

## Resumo

Este artigo examina o *sound design* da série televisiva *Twin Peaks* (TWIN..., 1990-1991), criada por David Lynch e Mark Frost. Analisam-se distorções ou substituições de vozes, técnicas que Lynch havia empregado em um curta e em quatro longas-metragens, com o *sound designer* Alan Splet. O objetivo é identificar na série, realizada após o término da parceria com Lynch, a persistência do tipo de elaboração sonora de Splet. O exame da mais recente temporada de *Twin Peaks* (TWIN...,2017) mostra que se intensificaram recursos sonoros das temporadas anteriores, em conjunção com a trama mais ousada em termos narrativos. O artigo fundamenta-se em Michel Chion quanto ao som e em Luiz Manzano quanto ao *sound design*. O conceito de brincadeira infinita, de James Carse, e o ensaio de Angela Hague sobre o método investigativo do agente Cooper ajudam a entender a relação entre sonoridade e trama ficcional.

## Palavras-chave

*Twin Peaks*, televisão, ficção seriada, *sound design*, cinema.

## Abstract

This article examines the sound design of the television series *Twin Peaks*, created by David Lynch and Mark Frost. The focus is on the distortions or substitutions of voices, which are techniques that Lynch had used in a short and four feature-length films, with the sound designer Alan Splet. The aim is to identify any remains of Splet's type of sound creation in the series, produced after the end of his partnership with Lynch. The analysis of the latest *Twin Peaks* season (2017) shows sound resources of earlier seasons have been intensified, in conjunction with the more daring plot concerning its storytelling. This article is based on Michel Chion regarding sound and on Luiz Manzano regarding sound design. James Carse's concept of infinite game and Angela Hague's essay on the agent Cooper's investigative method help in understanding the relation between sound and fictional plot.

## Keywords

*Twin Peaks*, television, serial fiction, sound design, cinema.

Novas questões surgem a partir da exibição da terceira temporada de *Twin Peaks* (2017), 25 anos após o término da anterior. A série, originalmente criada por David Lynch e Mark Frost, transformou-se num marco da ficção televisiva, ao passo que a nova temporada, com Lynch à frente, não se limitou a dar continuidade à trama. Aspectos narrativos, técnicos e estilísticos suscitam a ideia de que um novo patamar foi atingido, sem deixar de, ao mesmo tempo, provocar a sensação de uma estranha familiaridade.

No que diz respeito à sonoridade, os novos capítulos trazem à lembrança aquela que é talvez a mais célebre cena de *Twin Peaks*: “O sonho de Dale Cooper” (interpretado por Kyle MacLachlan) (TWIN..., 1990) ao final do capítulo 1.03<sup>3</sup>. O agente do FBI foi à cidadezinha de Twin Peaks para desvendar o assassinato de Laura Palmer (Sheryl Lee), cujo corpo fora descoberto embrulhado em plástico à beira de um lago. Na cena em questão, ele sonha que está num quarto vermelho com Laura e um anão (Michael J. Anderson), que lhe falam de forma estranha (Figura 1). Há bastante tempo sabe-se que os atores enunciaram as frases de trás para frente, para depois a cena ser exibida em reverso, de modo que as palavras soavam quase ininteligíveis (RODLEY, 1997, p. 165-167). Obviamente a elaboração audiovisual de *Twin Peaks* não se limitava ao brilhantismo da cena. No entanto, pode-se dela partir para a avaliação do empenho de Lynch com a sonoridade de seus filmes e dessa série.

---

3 Primeira temporada, capítulo 3. Adiante, os capítulos de *Twin Peaks* serão referidos nesse formato.



Figura 1: Capítulo 1.03

Fonte: *Twin Peaks*, 1990.

Um dos pontos a destacar é a participação do *sound designer* Alan Splet no início da carreira de Lynch. Em *Twin Peaks* (1990-1991), Splet já não estava na equipe de produção, no entanto há razões para acreditar que seu trabalho em filmes anteriores do diretor deixou uma herança que se materializou na série. Para começar, a ideia para a sonorização da cena no quarto vermelho havia sido pedida por Lynch a Splet, em 1971, para ser usada na cena da fábrica de lápis de *Eraserhead* (1977) (RODLEY, 1997, p. 165-167). É possível suspeitar que Lynch tenha levado a trabalhos posteriores, inclusive *Twin Peaks*, sua abertura às experimentações sonoras com Splet. Eis o objetivo central deste artigo: examinar a herança de Splet nos trabalhos do diretor para a televisão. Pretende-se chegar à composição sonora e a seu papel na terceira temporada, no que concerne à criatividade em jogo e à construção de sentidos, capaz de desconcertar mesmo espectadores habituados a séries complexas, no sentido que Jason Mittell (2015) atribui à expressão.

Tendo trabalhado entre os anos 1970 e 1990, numa parceria de 16 anos com Lynch, Splet faleceu em 1994, sendo lembrado principalmente por seu trabalho

ao lado do cineasta. Ao valorizar efeitos e ambientes sonoros, Lynch abriu para Splet um campo fértil para explorar assincronia e distorções sonoras em diferentes níveis de efeitos, em construções de som em contraponto às imagens.

Sob a direção de Lynch, Splet participou do quarto curta-metragem do diretor, *The grandmother* (1970), e dos primeiros longas: *Eraserhead*, *O homem elefante* (1980), *Duna* (1984) e *Veludo azul* (1986). Na filmografia de Splet constam 25 produções como *sound designer* ou editor de som. Ele trabalhou também em produções como *A insustentável leveza do ser* (Philip Kaufman, 1988), *Sociedade dos poetas mortos* (Peter Weir, 1989) e *Henry & June* (Philip Kaufman, 1990). Ganhou o Oscar de edição de som de 1980 por *O corcel negro* (Carroll Ballard, 1979).

Para caracterizar o trabalho que Splet realizou para Lynch, é fundamental retomar algumas informações sobre o som de cinema. David Bordwell avalia que os investimentos, esforços, ajustes, modificações e revisões de tecnologia trazidos com o cinema sonoro a partir de 1927 não representaram uma alternativa radical ao cinema mudo (BORDWELL, 1985, p. 301). O material sonoro foi inserido entre os recursos expressivos já consolidados do cinema clássico hollywoodiano. Nos procedimentos técnicos difundidos de 1927 a 1932, o autor identifica um conjunto altamente coerente de analogias entre imagem e som, entre as construções visuais e auditivas de espaço e tempo narrativos (BORDWELL, 1985, p. 301). A gravação da fala vinculava-se à imagem filmada. Sendo a voz a prioridade e a música um elemento de coesão e capricho narrativo, efeitos sonoros tinham importância menor naquele conjunto.

Sucessivos aprimoramentos nos sistemas sonoros surgiram nas décadas posteriores, com destaque para as melhorias de definição trazidas pelo sistema Dolby, a que Michel Chion (1994, p. 155-156) atribuiu o papel de ter beneficiado todo o campo da sonorização. Chegava então, nos anos 1970, a tecnologia que proporcionava uma grande mudança na forma de se lidar com o som fílmico, tanto na produção quanto na audição das plateias (MANZANO, 2013, p. 15). Com a evolução proporcionada pelo sistema multicanal Dolby, nascia também

a função de *sound designer*, contemporânea portanto de um de seus principais aliados técnicos.

*Sound design* é uma função criada para estabelecer a identidade sonora do filme desde o início do projeto, aplicando ao som tipos de construção – por meio de edição, efeitos e mixagem – correspondentes à estética visual prevista pelo diretor. Dessa forma, cabe ao responsável proporcionar a comunicação clara entre o cineasta e os chefes das equipes de som direto, edição de som e mixagem, o que antes não era regra. O *sound designer* precisa compreender a complexidade de criar a identidade sonora do filme:

Para que isso se concretize, é necessário que o pensamento sonoro comece o mais cedo possível dentro da realização e que se tenha um profissional conhecedor de todo o percurso do som dentro de um filme, ciente dos problemas e características de captação e edição, extensivos às possibilidades estéticas e às questões técnicas da edição e da mixagem. Esta idealização poderia remeter no mínimo ao início do trabalho de montagem de imagem, quando a narrativa começa a efetivamente se estruturar. Chega-se assim a um projeto de som para o filme, criando um desenho sonoro que se concretizará na mixagem. (MANZANO, 2013, p. 16)

Manzano explica que a aposta numa maior sofisticação no trabalho com a banda sonora ocorria por meio de uma articulação extrema entre imagem e som (2013, p. 16). Preferencialmente, o elemento sonoro era pensado desde o roteiro, como é o caso da parceria entre Lynch e Splet. Ainda segundo Manzano: “Seria o equivalente a pensar em como a câmera pode contar uma história: através do controle dos elementos que compõem a trilha, pode-se ter uma história diferente ou até levar-se a banda sonora a um papel determinante na condução da narrativa” (2013, p. 16).

A melhor qualidade técnica na reprodução sonora propiciou mais sofisticação no emprego de efeitos. Mas a valorização do som no cinema dos anos 1970 não se restringia à tecnologia. Em Hollywood despontava a primeira geração de cineastas oriundos das faculdades de cinema dos Estados Unidos. A cultura fílmica daqueles novatos também fazia com que eles acreditassem em novas formas de trabalhar o som. Francis Ford Coppola e George Lucas se associaram a dois dos primeiros

e mais renomados *sound designers*, respectivamente, Walter Murch e Ben Burtt. Diferentemente desses dois, Alan Splet não trazia formação nem treinamento acadêmicos. Antes de trabalhar com áudio, era contador. Lynch tampouco tinha formação em cinema, mas em artes plásticas.

Autor de um livro sobre a filmografia de Lynch, Chion destaca a importância histórica do cineasta pela valorização de efeitos sonoros em ambientes e paisagens sonoras. Diz o autor que Lynch renovou o cinema por meio do som. Ele aponta que o *continuum* sonoro do *sound design* é paradoxalmente repleto de descontinuidade, pois o diretor teria assimilado que, para unir (construir), é preciso primeiro separar. Lynch faria isso, sobretudo e de maneira mais original, com o som – exatamente o recurso que, devido à sua natureza temporal, é mais associado do que a imagem a um *continuum* (CHION, 2003, p. 70-71).

Por sua vez, Mauro Pommer afirma que em Lynch o uso da imagem é em grande parte conduzido pelo som: “cabe ao som proporcionar o ritmo narrativo e operar como sustentáculo à duração inabitual de certos planos, que se tornariam artisticamente inviáveis se não fossem conduzidos pela trilha sonora” (2000, p. 301). Para ele, o cineasta cria o aspecto visual surrealista, somando a tais planos sons que podem amplificar esse distanciamento da realidade cotidiana. Lynch não priorizaria a decupagem, nem os movimentos de câmera para destacar situações que conotassem inércia (POMMER, 2000, p. 301).

Ao contrário desses autores, que escreveram sobre a sonoridade dos filmes de Lynch sem citar Splet ou apenas mencionando-o de passagem, Eduardo Santos Mendes refere-se ao *sound designer* quando indica que a capacidade do cinema ser sensorial causa sensações claras, físicas. É nesse aspecto que considera Splet um aperfeiçoamento de Murch, de *O poderoso chefão* (1972) e *Apocalypse now* (1979), filmes de Coppola. Segundo Mendes, Murch se prende à verossimilhança: “Ele volta. Quando ele delira, ele faz uns delírios lindos e maravilhosos, no final ele justifica. Ele tem que justificar de alguma forma, ele tem que deixar aquilo verossimilhante de alguma forma. E o Splet não” (MENDES, 2016, p. 289). Assim, o autor indica o que considera a principal contribuição de Splet:



A forma como ele trabalha com ambiente, que ele faz do ambiente um pulso vivo, um personagem. Você pode usar o ambiente para dar tridimensionalidade à imagem, é a função básica dele. Mas ele usa ambiente para contar história. A função do ambiente dele é narrativa, não para gerar verossimilhança. [...]. Eu gosto da forma com que ele faz que objetos ou mesmo seres inanimados ou mesmo animados criem personalidade. Passam a ser personagens, seres vivos, com raiva, com ódio, com violência. [...]. E, acima de tudo, a liberdade com que ele trata sons, pensando muito mais no caráter sonoro daquilo, do que ele consegue tirar como pulso, como timbre, como sonoridade propriamente dita, do que da sua verossimilhança. Então, essa liberdade de pegar um som de um outro universo e trazer para um universo onde você nunca o juntaria. (MENDES, 2016, p. 292)

Mendes (2016, p. 293) nota que com Splet o som não é externo, não é da imagem, mas sim um elemento interno, uma personagem. “Um vento dentro de um quarto com a janela fechada, mas tudo bem, você aceita”. O autor complementa: “A voz deixa de ter uma característica semântica e você trabalha só com a questão de timbre, de emissão, como qualquer outro efeito sonoro, só que é humano” (MENDES, 2016, p. 294).

A partir dos traços gerais expostos pelos autores citados, a composição sonora de *Twin Peaks* será examinada em detalhe.

### **Mistérios de Lynch na TV**

Ao surgir o cinema sonoro, com *O cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927), a fala era instrumento primordial da narrativa bem como a voz dos astros e estrelas. A música cumpria a função de direcionamento e intensificação emocional. Os efeitos sonoros eram, quase sempre, meros acessórios de verossimilhança. Com sincronia entre sons e imagens diegéticos, essa tornou-se a estética sonora clássica do cinema<sup>4</sup>.

A televisão trouxe particularidades em relação ao som. Num texto de 1981, Muniz Sodré defendeu que os diálogos televisivos atribuíam tamanha

4 O termo “diegético” diz respeito ao que faz parte do universo espacial-temporal em que se desenrola a história ficcional (REIS; LOPES, 1988, p. 26-27). Portanto, o que é diegético pode ser ouvido ou visto pelos personagens, ao contrário, por exemplo, de uma trilha musical ouvida apenas pelos espectadores.

importância ao elemento verbal que ele terminava impondo-se às imagens. O autor detectava uma proximidade maior entre a TV e o rádio do que entre aquela e o cinema. “É que o compromisso com o real histórico (em termos institucionais, com a informação jornalística) impele a tevê a uma lógica de demonstração, de explicação, que percorre todas suas possibilidades expressivas” (SODRÉ, 1981, p. 74). Como a TV atende a diversas formas de comunicação e entretenimento, como jornais, programas de auditório, esportes, entre outras, a ficção era influenciada pelo didatismo informativo dessas atrações e também se pautava por esclarecer oralmente o que era mostrado na imagem.

À parte o fato de que desde os anos 1990 o diagnóstico de Muniz Sodré deva ser relativizado em razão do crescente cuidado com as imagens em parte da produção televisiva, de fato a clareza dos diálogos exigia um tratamento sonoro, que ainda permanece na produção televisiva. Eis a prescrição de Herbert Zettl:

Os cinco principais fatores estéticos no controle de som são: ambiente – aguçar um evento por meio de sons ambiente; figura/fundo – enfatizar a fonte de som mais importante em relação aos sons gerais de fundo; perspectiva – fazer a correspondência de imagens em close-up com sons próximos e planos gerais com sons distantes; continuidade – manter a qualidade de som ao combinar várias tomadas; e energia – adequar a força e a intensidade das imagens com uma intensidade de som parecida. (ZETTL, 2011, p. 161)

Sons ambientes são os mais notáveis entre os efeitos sonoros na filmografia de Lynch e no seu trabalho para a TV. Para entender a estruturação sonora de *Twin Peaks*, examine-se primeiro sua trama. A série se caracteriza por uma combinação de gêneros, dentre os quais o investigativo, pois a história é desencadeada pela descoberta do corpo de Laura Palmer, estudante de ensino médio admirada na cidade, mas que guardava perigosos segredos.

O padrão em narrativas seriadas de investigação da literatura, do cinema e da televisão apresenta personagens cerebrais clássicos, como Dupin, de Edgar Allan Poe, e Sherlock Holmes, de Conan Doyle, cujos raciocínios e métodos costumam ser apresentados com clareza didática. A partir desse entendimento

preliminar, pode-se explorar o processo investigativo do agente Cooper e os efeitos narrativos e expressivos da obra.

Angela Hague publicou um detalhado ensaio sobre o peculiar método investigativo de Cooper (1995, p. 130-143). Para a autora, a tradicional desconfiança da dimensão intuitiva da mente dos detetives é par habitual da insistência de que as histórias tenham fim definido, para que a racionalidade e a ordem sejam restabelecidas. Hague usa a definição de Dorothy L. Sayers para afirmar que as histórias de detetive apresentam uma perfeição aristotélica de começo, meio e fim, cujo horror passa assim que elas são contadas (HAGUE, 1995, p. 131). Essa estrutura é derrubada pela linha de narrativa detetivesca de que *Twin Peaks* faz parte. Ela não só viola as expectativas aristotélicas ao recusar uma conclusão clara e ordenada por silogismo, deixando uma sensação de incompletude e inquietação, como também rejeita a possibilidade de oferecer o prazer da purificação emocional que Aristóteles chamou de *catarse* (1979, p. 245). Em vez disso, produz pena, medo e horror. William Spanos denomina "terrível incerteza" esse procedimento de narrativas antidetetivescas, que abrem "novos reinos da consciência sem entraves pelas restrições do *telos* e positivismo" (HAGUE, 1995, p. 131-133).

*Twin Peaks* associa-se ao que James Carse chama de brincadeira infinita (1986, p. 3). Segundo o autor, um jogo finito se caracteriza por regras imutáveis, fronteiras espaciais e temporais e conclusões em que alguém vence, a exemplo das tradicionais narrativas de detetive. Quando essas fronteiras são dissolvidas, temos os jogos infinitos, estratégia de que a série lança mão. Carse (1986, p. 35) divide os participantes em jogadores finitos (treinados) e infinitos (educados). Os primeiros são preparados contra as surpresas, ao passo que os segundos são preparados para a surpresa. Em *Twin Peaks* esses papéis podem ser reconhecidos respectivamente na conduta racional do xerife Truman (Michael Ontkean) e na postura intuitiva de Cooper. Um típico exemplo do método do agente está no capítulo 1.03, quando Cooper faz alguém dizer, um a um, o nome dos suspeitos e seu vínculo com Laura. A cada nome, Cooper atira uma pedra numa garrafa de vidro colocada num toco de árvore, até que uma das pedras quebra a garrafa,

indicando um suspeito com mais potencial de culpa. Sonhos também guiam o detetive em outras passagens.

Porque a “técnica dedutiva” intuitiva de Cooper estrutura o processo inteiro de investigação na série, é necessário examinar como sonhos, visões e intuição funcionam como processos psicológicos. E o psiquiatra de plantão em Twin Peaks não é Dr. Jacoby, mas C. G. Jung, que mais decididamente explorou o papel da consciência intuitiva na mente inconsciente<sup>5</sup>. (HAGUE, 1995, p. 136, tradução nossa)

Provém de Jung a ideia da inconsciência como uma perda do ego que elimina as fronteiras que separam o “Eu” do resto do mundo, enquanto dissolve a distinção entre sujeito e objeto. Somos parte um sistema coletivo e complacente nessa instância da mente, quando desistimos do poder e do controle que caracterizam a atividade consciente, uma área em que o pensamento opositivo binário, lógico e categórico desaparece (JUNG, 1969, p. 22-23). Nessa condição, é mais simples atentar às intuições, sonhos e coincidências estranhas porque a psique inconsciente consegue despedaçar as barreiras do espaço-tempo e conexões causais aparentes que existem em nossa compreensão consciente. Hague diz que a intuição sem causa e não linear opera de acordo com um princípio conectivo “sincrônico” que relativiza ou nega os conceitos de tempo e espaço, focando em vez disso em “coincidências significativas” (HAGUE, 1995, p. 136-137). Essa observação ajudará a entender aspectos sonoros a serem destacados mais adiante.

Quando Cooper revela sua técnica intuitiva a Truman, no capítulo 1.04, ele diz “decifre o código, desvende o crime”. O “código” é o sonho do agente com o quarto vermelho. Cooper abre mão do raciocínio causal em favor do que Jung chama “sincronia” (outro termo essencial nas relações entre áudio e vídeo), um “princípio conector sem causas”, que “permite a significância emergir de agrupamentos ou

---

5 “Because Cooper’s intuitive ‘deductive technique’ structures the entire detective process in the series, it is necessary to examine how dreams, visions, and intuition function as psychological processes. And the psychiatrist on call in Twin Peaks is not Dr. Jacoby but C. G. Jung, who has most thoroughly explored the role of intuitive consciousness in the unconscious mind”.

aglomerações simultâneos de fenômenos; coincidências significativas substituem a lógica linear”<sup>6</sup> (HAGUE 1995, p. 138, tradução nossa).

Rogério Ferraraz (2003, p. 94) evidencia a recorrência de duplos nos filmes do diretor: “seja real, imaginado ou desdobrado em vários personagens que se completam e, por isso, se enfrentam, já que representam as faces opostas de uma personalidade”. Ele reconhece que, em *Twin Peaks*, o duplo é um ponto essencial, e cita figuras duplicadas: Leland Palmer (Ray Wise) e Bob (Frank Silva), Laura Palmer e sua prima Maddy Ferguson (Sheryl Lee) e Cooper e seu *doppelgänger* (FERRARAZ, 2003, p. 96). Segundo o autor, no universo de Lynch não é a explicação do que é visto ou ouvido em cena o que mais conta, mas sim as atmosferas e efeitos de estranhamento que ele cria – no sentido do que Carse chama de jogo infinito. “Suas imagens labirínticas e seus sons perturbadores causam o pânico da não-compreensão” (FERRARAZ, 2003, p. 106).

O som, nos filmes de Lynch, também é usado como um elemento fundamental para evidenciar as fissuras da identidade, refletindo-se no descolamento (e no deslocamento) entre o que vemos e o que ouvimos. [...]. Não pela cenografia ou direção de arte [...], mas pelo tratamento dado aos personagens através do som: ruídos, música e silêncio. Esse modo de tratar o som passa pelo fascínio que Lynch tem pelos contrastes e pelas contradições. Ele transporta esse fascínio para seus filmes, trabalhando sempre com contrastes e contrapontos sonoros. (FERRARAZ, 2003, p. 160-161)

Cabe analisar o quanto disso chegou como herança estética de som a *Twin Peaks*, já sem a parceria com Splet.

### **Sound design em *Twin Peaks* dos anos 1990**

Alice Kuzniar (1995, p. 121) observa que na série há um fetiche vocal, uma espécie de fixação recorrente no uso da voz como elemento sonoro para

---

6 No original: “One of the most important aspects of Cooper’s intuitive detection is his abandonment of casual reasoning in favor of what Jung calls synchronicity, an “acausal connecting principle” that allows significance to emerge from simultaneous groupings or clusterings of phenomena; meaningful coincidence replaces linear logic”.

experimentações expressivas, como as falas das personagens nas cenas do quarto vermelho. A autora também aponta substituições, quando o que é ouvido está isolado do que é visto, de modo a instigar o desejo da completude (KUZNIAR, 1995, p. 121). Esses recursos já eram utilizados nos filmes de Lynch com Splet, como em humanos que latem e piam em *The grandmother*, o “tubérculo” que chora como um bebê em *Eraserhead*, a mulher que grita enquanto são ouvidos rugidos em *O homem elefante*. O procedimento é mais claramente evidenciado em *stills* que acompanham fragmentos de diálogo sem relação clara com a trama, frequentemente apresentando vozes ainda não ouvidas. A voz isolada, nos lembrando de nossa limitada perspectiva, atiga o desejo por suplementação visual (KUZNIAR, 1995, p. 121). Outra característica marcante é a música como um efeito sonoro de fundo, numa única nota executada de forma prolongada, acentuando o clima de mistério, como já acontecia em *The grandmother* e em *Eraserhead*.

Há em *Twin Peaks* exemplos de contraponto entre som e imagem, além de distorções sonoras que resgatam aspectos do que havia sido visto e ouvido nos filmes de Lynch. O trabalho de distorção vocal, a exemplo do realizado em *Duna*, pode ser reconhecido na última cena do “Piloto”, quando Sarah Palmer (Grace Zabriskie) grita ao ter a visão do colar de sua filha Laura sendo retirado do esconderijo sob a pedra. Em 1.03, Cooper tem o sonho com o quarto vermelho, conforme descrito no início do artigo. Em 1.04, no enterro de Laura, numa briga entre Bobby (Dana Ashbrook) e James (James Marshall), a voz do primeiro é distorcida de forma bestial.

No capítulo 2.01, quando o som da risada de Bob é distorcido, acentuando o caráter amedrontador do personagem, foram retomadas as composições de som sem caráter naturalista (entendendo naturalismo como a procura do “parecer real”, típica da narração audiovisual clássica). Em 2.04, um super close-up de um orifício na parede traz sons estranhos que lembram rajadas de ar e notas musicais com efeito análogo ao de trovões, e uma espécie de *bipper* eletrônico, como o do aparelho hospitalar de controle de batimentos cardíacos, em intervalos cada vez

mais curtos, além de sons distorcidos da voz de uma menina dizendo "daddy" repetidas vezes. Na imagem, efetua-se *travelling* para trás, com a câmera girando sobre si mesma, o que antecede a imagem de Leland Palmer, pai de Laura, enquanto o som do *bipper* torna-se constante, como a indicar a morte de alguém. Em 2.07, durante o assassinato de Maddie Ferguson, a voz de Bob é novamente distorcida, acompanhando a câmera lenta num efeito de rugido.

Em 2.09, Bob novamente emite sonoridades estranhas quando, durante sua possessão de Leland Palmer e prestes a dançar com Donna Hayward (Lara Flynn Boyle), dá um grito simultâneo ao estrondo de um trovão. Antes de o Major Briggs (Don S. Davis) ser interrogado, no início do capítulo 2.13, uma espécie de sonho do personagem traz distorções vocais em off e depois a voz de Cooper com um eco distorcido, até que a cena é cortada para o interrogatório na delegacia da cidade. Uma gota cai do *sprinkler* do teto com som amplificado. Quando Josie Packard (Joan Chen) abre a porta para Eckhardt (David Warner), no capítulo 2.15, um efeito que fica no limiar entre o sonoro e o musical dá a impressão de um trovão para ressaltar a surpresa aflitiva da moça. Depois de bater em James com sua pistola e tentar controlar Evelyn (Annette McCarthy), Malcolm (Nicholas Love) conversa com ela em velocidade sonora natural, ao passo que a imagem segue em câmera lenta. Quando Evelyn o mata, seus gritos são distorcidos a ponto de parecerem latidos ou rugidos distantes.

A risada de Bob logo após a morte de Josie no capítulo 2.16 é distorcida, definindo ainda mais o caráter sobrenatural da cena, e é com distorção sonora também que ouvimos gemidos da moça enquanto vemos sua imagem na maçaneta da cômoda. Em 2.18, quando uma coruja voa junto a Cooper, Truman e Andy (Harry Goaz) na caverna, os efeitos sonoros que produz são distorcidos e amplificados. Em 2.20, após pratos se espatifarem no chão da lanchonete, ao lado de Cooper, o gotejamento em câmera lenta em algum deles tem o som artificialmente amplificado. A mensagem com voz distorcida eletronicamente de Sarah para o Major Briggs, no capítulo 2.22, lembra os efeitos de *Duna*. A ida de Cooper ao quarto vermelho para salvar Annie traz de volta mais do efeito da voz reversa tão característico da série.

O principal exemplo de criatividade sonora das duas primeiras temporadas, como dito no início do artigo, são as vozes gravadas de maneira invertida. Algumas distorções e amplificações têm certa recorrência em produções com uso mais tradicional de efeitos sonoros. De qualquer modo, em conjunto, essas soluções reiteram a estranheza e as dúvidas deixadas pela investigação ao longo da série, acrescentando um efeito sombrio sobre o caráter das personagens e estimulando o espectador a duvidar de possíveis aspectos lógicos do trabalho de Cooper e da própria narrativa.

### ***Twin Peaks* no século XXI**

O ator Kyle MacLachlan, envelhecido, divide-se na terceira temporada entre Cooper e seu duplo. A ação de cada um situa-se em localidades diversas, como Nova York e Las Vegas, enquanto personagens, interpretados pelos mesmos atores das temporadas originais, seguem com suas vidas em meio a uma nova geração, representada por seus filhos. A voz continua capitaneando os elementos mais criativos do *sound design*, agora assinado pelo próprio Lynch. Alguns capítulos retomam o quarto vermelho, mas há novos exemplos de experimentação de som a partir da voz.

No capítulo 3.03, a primeira imagem é trêmula e mostra Cooper de braços abertos com fundo escuro e sons de fluxo intenso de ar ou rumor de máquinas distantes. Estabelece-se um clima onírico. Surge Naido (Nae Yuuki), mulher aparentemente oriental (sobre seus olhos há só pele inchada com cicatrizes, seu gestual é o de uma pessoa cega), em imagens entrecortadas como animação *stop motion*. Ela fala para Cooper sem que ouçamos o som da cena, apenas um suave rumor de fundo. Com distância e ressonância realistas em relação ao que se ouviria na posição da câmera em plano aberto num ambiente amplo, algo raro na produção audiovisual de massa, Cooper pergunta onde estão. Ela fala, mas o som é mais fragmentado do que as imagens.

Batidas numa superfície metálica vêm de fora do campo de visão. A mulher faz gestos pedindo silêncio e que ele aguarde. Cooper vê uma espécie de aparelho



embutido na parede. Tenta ir em direção a ele, a mulher o impede, aflita, com cacos vocais e movimentos de braço que soam como golpes cortantes de vento e de lâmina. Ela o leva para o lado de fora. Estão no espaço sideral, estrelas acima e abaixo, o que de forma surrealista destrói a noção de espaço contínuo. Pisam numa caixa metálica com uma espécie de caldeira antiga e rudimentar (Figura 2). Ela puxa uma alavanca, é eletrocutada e despenca no espaço. Uma nuvem forma um rosto que sussurra "Blue Rose".



Figura 2: Capítulo 3.03  
Fonte: *Twin Peaks*, 2017.

Cooper volta à sala onde estava. Outra mulher diz: "quando estiver lá, você já estará lá [...]". Melhor se apressar, minha mãe está chegando", com a distorção sonora equivalente à do quarto vermelho. Cooper é tragado para dentro do aparelho embutido, ao som de suave pipocar de corrente elétrica. Numa transferência surreal, Cooper assume a identidade de um homem de Las Vegas, casado e com um filho. Limitações físicas e mentais o deixam apalermado. Em 3.06, um semáforo no vermelho traz outro zunido elétrico sem que nada indique irregularidade de funcionamento.

Em 3.08, há uma atmosfera de tensão e medo associada ao uso da música instrumental *Threnody for the Victims of Hiroshima*, de Krzysztof Penderecki. A trama é interrompida pela imagem noturna de um deserto com a legenda

“16 de julho de 1945, White Sands, Novo México”, data e local históricos da primeira explosão atômica, que no capítulo marca a entrada da música. Passada a explosão, pessoas vagam num remoto posto de gasolina sob luz entrecortada. O som é também fragmentado, sugerindo efeito da radiação. Em imagens em preto e branco, uma mulher está numa sala de estar enquanto a música distante é ouvida por meio de um gramofone próximo a ela. Um som de respiro mecânico sincopado lembra o de uma máquina de respiração artificial, porém origina-se da caldeira rudimentar vista em 3.03 e coincide em ritmo com a luz que emana dela.

Adiante, outra imagem noturna do deserto traz a legenda “1956”. Um casal num carro é abordado pelo que parecem ser zumbis, que falam com voz distorcida, um som que parece estática. Estabelece-se a típica tensão de filme de terror. Um desses seres de voz distorcida ataca uma estação de rádio, mata a recepcionista e depois o DJ, espremendo seus crânios. Ao assumir o microfone da rádio repete com voz metálica: “Esta é a água, e este é o poço. Beba tudo e desça. O cavalo é o branco dos olhos e o escuro por dentro”. Pessoas que ouvem a transmissão da rádio em outros lugares despencam no chão, não se sabe se desmaiadas ou mortas.

Em 3.09, Lynch optou pela estranheza cômica, quando Jerry Horne (David Patrick Kelly) está numa área florestal e ouve seu pé lhe dizer “não sou seu pé” com uma voz aguda distorcida. Em 3.14, na floresta de Twin Peaks retorna a mulher oriental, que balbucia em voz distante, cortada, desconexa. Abduzido através de um turbilhão de luz que se forma no ar para o que parece ser uma dimensão paralela, Andy se encontra com o gigante numa sala em que uma tela circular no teto exhibe cenas, inclusive do zumbi, com som tão trepidante quanto as imagens (Figura 3).



Figura 3: Capítulo 3.14  
Fonte: *Twin Peaks*, 2017.

Em 3.15, no local em que a versão maléfica de Cooper procura Phillip Jeffreys, as vozes das pessoas têm o mesmo efeito do quarto vermelho. Uma voz metálica, supõe-se que de Jeffreys (David Bowie), que aparece numa imagem em preto e branco, parte de um objeto grande e escuro, semelhante à caldeira do capítulo 3.03, com uma fumaça a sair por um tubo em direção a um globo transparente. Em 3.16, em sobreposição de imagens diretamente do quarto vermelho para o hospital em que Cooper se recupera, aparece Phillip Gerard (Al Strobel) falando no estilo do quarto vermelho.

A terceira temporada de *Twin Peaks*, além da marcante inserção de repertório musical pop, expande o uso de efeitos sonoros associados à voz e o tratamento das vozes como se fossem efeitos sonoros. Essa característica ecoa práticas do movimento surrealista, no qual, conforme explica Eduardo Peñuela Cañizal, a realidade superior se alcança por “associações de coisas aparentemente desconexas ou, então, pelos chamados processos oníricos, ou seja, da decifração dos significados enigmáticos que se elaboram nos sonhos” (CAÑIZAL, 2006, p. 143). O autor aponta a linguagem como a principal subversão do movimento, em que os moldes formulados pela consciência eram intoleravelmente restritivos à liberdade (CAÑIZAL, 2006, p. 145). Nesse texto, anterior à terceira temporada

de *Twin Peaks*, Cañizal reconhece em Lynch um seguidor ilustre do surrealismo. Após a exibição dos novos capítulos, pode-se entender o quanto Lynch radicalizou a proposta dos anos 1990.

### **Comentários finais**

Nas duas primeiras temporadas de *Twin Peaks*, é possível reconhecer procedimentos sonoros típicos do *sound design* de Alan Splet nos filmes de Lynch. O contraponto sonoro proporciona combinações de sons sem relação verossímil com a imagem, para gerar estranhamento, em consonância com o enredo e a atmosfera da série. Essa construção funciona de forma alinhada com a proposta de jogo infinito da investigação de *Twin Peaks*, em que mistérios adicionais surgem para gerar novas hipóteses, tanto de Cooper e outros personagens, quanto do espectador. Personagens e situações se deslocam em efeitos de duplo, de modo a sempre adiar a resolução dos mistérios, e quando um destes é elucidado, caso da morte de Laura, novos mistérios envolvem as personagens, aos quais o som contribui esteticamente. Como escreveu Fabrício Felice (2018, p. 605-606), em *Twin Peaks*, imagens e sons nítidos e efêmeros de caráter onírico impelem o espectador “mais a uma apreciação estética das sensações provocadas por sua materialidade audiovisual do que a um acompanhamento investigativo das razões e motivações dos personagens da trama”.

O método intuitivo de Cooper representou uma ruptura em relação às incontáveis séries televisivas de investigação. O *sound design* contribuiu nesse sentido, mantendo-se coeso com as marcas autorais de Lynch desenvolvidas em sua parceria com Splet. Algumas das soluções sonoras acima identificadas resgatam procedimentos típicos da filmografia do gênero do horror, como gotas com som amplificado e efeitos de trovão para incutir sensação de temor. Por outro lado, a inovação no *sound design* se dá porque a distorção vocal revela bestialidade em meio a expressões assustadoras de personagens em situações de agressividade. Em *O homem elefante*, *Veludo azul* e *Duna* (e bem mais em *The grandmother*), as distorções vocais dispensavam qualquer alteração na fisionomia ou no gestual

das personagens, no máximo associadas à câmera lenta, resultando num efeito sonoro mais imprevisível.

O princípio conectivo sincrônico, na acepção de Jung, relativiza ou nega os conceitos de tempo e espaço. Por sua vez, coincidências significativas, conforme explicado por Hague, norteiam boa parte dos exemplos de contraponto sonoro, de modo a manter e gerar novos estranhamentos, privilegiando a dúvida de matriz intuitiva em detrimento das certezas e elucidações lógicas tanto na investigação fictícia, como na compreensão do espectador.

Considerando-se o raro uso de contrapontos sonoros na filmografia de Splet sem Lynch, é plausível supor que as construções contrapontísticas já eram desde os primeiros longas-metragens uma demanda do cineasta. Splet contribuía de forma singular com sua audição acurada (pela sua formação musical e limitação devido à acentuada miopia) e uma rara sensibilidade para fazer o som render em efeitos de caráter emocional. Mais do que isso, a marca do *sound designer* era o aspecto sensorial potencializado pela adição de camadas de efeitos sonoros a sons não falados nem musicais.

Nas primeiras temporadas de *Twin Peaks*, com o cineasta atribuindo a terceiros a direção de vários capítulos, numa mídia de alcance muito maior que o circuito de exibição de seus filmes, essas construções de efeitos sonoros são mais espaçadas e o clima soturno de tristeza e estranhamento depende muito da trilha musical, mérito em grande parte do compositor Angelo Badalamenti. Os efeitos sonoros, tão valorizados na parceria de Lynch e Splet, voltaram mais diversificados na temporada de 2017, tendo a voz como principal matéria-prima em composições que surpreendem pela estranheza, por vezes criando contrapontos em relação às imagens. Como *sound designer*, Lynch honra assim as inovações que introduziu décadas antes com Splet.

## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores: Aristóteles, v. 2).

BORDWELL, D. The introduction of sound. In: BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *The classical Hollywood cinema*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

CAÑIZAL, E. P. Surrealismo. In: MASCARELLO, F. (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 143-155.

CARSE, J. P. *Finite and infinite games: a vision of life as play and possibility*. Nova Iorque: The Free Press, 1986.

CHION, M. *Audio-vision*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

CHION, M. *David Lynch*. Barcelona: Paidós, 2003.

FELICE, F. O sonho americano de David Lynch. *Imagofagia*, Buenos Aires, n. 17, p. 602-610, abr. 2018.

FERRARAZ, R. *O cinema limítrofe de David Lynch*. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

HAGUE, A. Infinite games: the derationalization of detection in *Twin Peaks*. In: LAVERY, D. *Full of secrets: critical approaches to Twin Peaks*. Detroit: Wayne State University Press, 1995. p. 130-143.

JUNG, C. G. *The archetypes and collective unconscious*. Princeton: Princeton University Press, 1969.

KUZNIAR, A. Double talk in *Twin Peaks*. In: LAVERY, D. *Full of secrets: critical approaches to Twin Peaks*. Detroit: Wayne State University Press, 1995. p. 120-129.

MANZANO, L. A. Do editor de som ao sound designer, os ecos de uma evolução. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 58, p. 15-19, jan.-mar. 2013.

MENDES, E. S. Entrevista 2016 C. [Entrevista cedida a] Fabiano Pereira de Souza. In: SOUZA, F. P. *Alan Splet: o sound design de Veludo azul e a polifonia de efeitos sonoros*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016. p. 272-310. Disponível em: <https://bit.ly/2UoJHlt>. Acesso em: 28 jul. 2018.

MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. Nova Iorque: New York University Press, 2015.

POMMER, M. E. O tempo e o som: o inconsciente segundo Lynch e Hitchcock. In: SOCINE (org.). *Estudos de cinema Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000. p. 296-305.

REIS, C.; LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RODLEY, C. *Lynch on Lynch*. Londres: Faber and Faber, 1997.

SODRÉ, M. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1981.

TWIN Peaks (Temporadas 1 e 2). Direção: David Lynch *et al.* [S. l.]: Lynch/Frost Productions, 1990-1991. 10 DVDs (1501 min.), son., color.

TWIN Peaks. Direção: Mark Frost e David Lynch. Nova Iorque: Showtime, 2017. 18 vídeos (1025 min.), son., color.

ZETTL, H. *Manual de produção de televisão*. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

submetido em: 05 ago. 2018 | aprovado em: 05 nov. 2018



## **Sobre paisagens conhecidas e corpos anônimos:** memórias fotográficas do fluxo migratório no Mediterrâneo<sup>1</sup>

## **About known landscapes and anonymous bodies:** photographic memories of the Mediterranean migratory flow

*Ana Carolina Lima Santos<sup>2</sup>, Rafael Tassi Teixeira<sup>3</sup>*

---

1 Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no GT Memória nas Mídias do XXVII Encontro Anual da Compós, realizado em junho de 2018. Os autores agradecem aos participantes pelas críticas e sugestões que auxiliaram no aprimoramento do trabalho.

2 Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: [outracarol@gmail.com](mailto:outracarol@gmail.com).

3 Professor e vice-coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Doutor em Sociologia e mestre em Antropologia pela Universidad Complutense de Madrid. E-mail: [rafatassiteixeira@hotmail.com](mailto:rafatassiteixeira@hotmail.com).

**Resumo**

Nos últimos trinta anos, uma série de fotografias jornalísticas que retrata o drama de africanos e médio-orientais tentando (e quase sempre fracassando em) cruzar o Mediterrâneo tem produzido memórias sobre a questão migratória. Este artigo parte da análise de algumas dessas imagens a fim de discutir de que modo a construção memorialística, conformada a partir de certa política do testemunho, pode ser capaz de entrelaçar dever de memória e dever civil de ação. Trabalha-se com imagens que estabelecem relação entre as paisagens conhecidas (do mar e da praia) e os corpos anônimos (de imigrantes cujas identidades e trajetórias permanecem indefinidas) que parecem desestabilizá-las, uma relação marcada pela noção de fronteira – a qual, ao mesmo tempo que serve para separar, abre uma possibilidade de unir o familiar e o estranho.

**Palavras-chave**

Fotografia, memória, crise migratória.

**Abstract**

In the last thirty years, a series of journalistic photographs that portray the drama of Africans and Middle Easterners attempting (and usually failing to) to cross the Mediterranean Sea has built memories on the issue of migration. This article analyzes some of those photos to discuss how the construction of memory, based on a certain politics of testimony, may be able to associate the duties of memory and the duties of civil action. Special attention is paid to images that establish a relation between well-known landscapes (of the sea and of the beach) and anonymous bodies (of immigrants whose identities and trajectories remain indefinite) that seem to destabilize them, a relationship marked by the notion of boundary – serving to separate, but also to open up a possibility of unification of the familiar and the strange.

**Keywords**

Photography, memory, migrant crisis.

Segundo Tramontana (2018), os deslocamentos marítimos no Mediterrâneo são intrínsecos à trama populacional da região, numa relação de fluxo/refluxo constitutiva do quadro demográfico da Europa, da África e da Ásia. Mas, ao longo dos anos, essa questão ganhou tons dramáticos. Os números, pela grandeza, explicam o porquê: há 27.382 casos documentados de imigrantes que morreram tentando chegar à Europa entre 1988 e o início de 2016, dos quais estima-se que pelo menos 22.223 perderam suas vidas em travessias no Mediterrâneo (DEL GRANDE, 2016). Talvez por isso, a representação desse fluxo migratório tem recebido cada vez mais destaque na mídia.

A infrarrepresentação verbo-visual das movimentações transnacionais na década de 1990, como observa Nash (2005), passa a ser compensada pela paulatina insistência midiática em fotos feitas dos imigrantes, mortos ou vivos, em alto mar ou nas praias da costa europeia. Por outro lado, pouca ênfase continua sendo dada à realidade dessas pessoas em seus países de origem. O foco recai, portanto, naquilo que a mobilidade dos sujeitos provoca na Europa. Assim, a chamada “crise” migratória<sup>4</sup> é mais explorada pelo que gera de alarme social em terras europeias do que pelo viés de uma preocupação humanitária, criando uma visão conflitiva, uma percepção social de excesso em relação aos deslocamentos. Tipifica-se, pois, negativamente a multiplicidade dos indivíduos em trânsito.

Nos limites deste artigo, por meio de investidas teórico-conceituais associadas ao exame sociocrítico de imagens, interessa entender de que maneira essa “epifania negativa”<sup>5</sup> evocada pelas fotografias que versam sobre a temática da migração no Mediterrâneo ajudam a formar memórias sobre o tempo presente. Um ponto

---

4 O termo “crise migratória” refere-se aqui ao aumento do fluxo migratório de pessoas oriundas sobretudo da África e do Oriente Médio, que buscam entrar de forma ilegal em países europeus, na maioria das vezes na tentativa de deixar para trás guerras, violações de direitos humanos, intolerâncias religiosas, entre outras. Acompanhando Chouliaraki e Stolic (2017), a palavra “crise” é empregada entre aspas para desafiar o eurocentrismo que marca seu uso, pelo realce que põe no que ocorre no lado europeu, em detrimento do que acontece nos outros continentes.

5 A expressão é tomada de empréstimo de Sontag (2004), que a utiliza para referir-se ao que sente ao olhar pela primeira vez imagens do Holocausto. “O primeiro contato de uma pessoa com o inventário fotográfico do horror supremo é uma espécie de revelação, a revelação prototipicamente moderna: uma epifania negativa”, diz ela (SONTAG, 2004, p. 30).

central será apreendido a partir das análises e discussões propostas: a relação estabelecida entre paisagem (da praia aprazível e/ou do distante mar), corpos (indesejados e abjetos) e anonimato (de identidades e trajetórias majoritariamente desconhecidas)<sup>6</sup>. Isso, defende-se, está vinculado à política do testemunho e à (im)possibilidade de redenção que aí se desenha, associadas a situações-limite.

Para tanto, toma-se como ponto de partida um conjunto de fotos que circularam nos meios de comunicação, notadamente no âmbito jornalístico, para reportar acontecimentos relacionados às experiências migratórias no Mediterrâneo. A escolha das imagens não pretende dar conta de um mapeamento exaustivo da representação visual da mobilidade intercontinental, mas, somente, dela pincelar algumas fotografias que servem para “iluminá-la”<sup>7</sup>. Tampouco, a seleção ambiciona cobrir de modo uniforme o período de trinta anos usado como ponto de corte, uma vez que se baseia no juízo de Nash (2005), de que há momentos de intensificações na representação desse fluxo, de temporalidades fotográficas disjuntivas mas cronologicamente crescentes.

É importante frisar, ainda, que o trabalho busca explorar a percepção da construção de uma memória que, nas fotos, se assenta na repetição indefinida da imbricação entre paisagens, corpos e anonimato como vetor para fundar certos anacronismos. Por conta disso, e considerando a extensão de um material imagético, numericamente infindável, as imagens aqui tratadas ensejam uma demarcação simbólica que, por certas balizas detectadas, visa elucidar dimensões mnemônicas ou, posto de outra maneira, dar pistas de como se “formam memórias” com base em suas visualidades. Entende-se, assim, que o fluxo migratório lido

---

6 Além-Mediterrâneo, outras visualidades se desenham, como nas imagens de imigrantes atravessando cercas e muros, viajando em trens lotados e escondidos em compartimentos ou assentados em acampamentos. Essas fotos não foram aqui tomadas para exame, mas acredita-se que, embora outras questões pudessem aí aparecer, nelas o foco se manteria no alarme social europeu.

7 A inspiração, como o sentido de iluminação faz supor, é benjaminiana. Partindo de proposições de Benjamin, Lissovsky (2014, p. 30-31) defende que “o fotógrafo e o historiador – o historiador da pequena história – devem ser, então, sucessores destes [adivinhos] que buscavam as correspondências do passado e do futuro na presentificação do voo das aves ou nas entranhas de um animal sacrificado”; algo que, no caso das imagens, ocorre sempre posteriormente, na “sobrevinda daquilo que, por mais de uma vez, Benjamin chamou de ‘iluminação profana’” (LISSOVSKY, 2014, p. 31). Na eleição das imagens, tenta-se privilegiar fotos que façam esse trânsito, como mônadas que cristalizam relações.

em imagens que visibilizam os imigrantes nas praias ou no alto mar Mediterrâneo propõe traços passíveis de serem tomados em uma chave memorialística, que, por sua vez, pode gerar posicionamentos e ações de quem olha para tais fotos, no aqui-e-agora de sua publicação.

### As visualidades da “crise” migratória

A primeira fotografia conhecida de um imigrante morto ao tentar cruzar a zona marítima do Mediterrâneo remonta a 1988 (Figura 1). Intitulada *O primeiro*, a imagem de Ildefonso Sena dá a ver o corpo de um marroquino esticado sobre as areias de uma praia na cidade espanhola de Tarifa. Sabe-se que a foto foi realizada após o primeiro naufrágio de imigrantes ali ocorrido que resultou em mortes – mais precisamente, em dezoito mortos (GÓMEZ, 2006). A importância dessa fotografia não se encontra apenas no ineditismo do que documenta. Tomada em perspectiva, é possível perceber nela algo de precursor de um tipo de construção que se tornaria comum para aludir ao que depois viria a ser noticiado como “crise” migratória. Deve-se, pois, observá-la com mais atenção.



Figura 1: O primeiro  
Fonte: Ildefonso Sena, 1988.

A imagem, em plano médio, mostra o corpo do imigrante lateralmente, dele destacando pernas e braços – de punhos fechados. O ângulo de tomada,

ligeiramente baixo, contribui para esconder o rosto do homem. Além disso, pela composição e enquadramento adotados, que põem o cadáver no centro e em sentido diagonal, o corpo do sujeito parece servir como divisor de duas partes da foto. Em uma delas, enxerga-se a areia da praia deserta, ainda que remexida; na outra vê-se, perto da arrebentação marítima, uma pequena embarcação que parece atracada por uma corda. Ao fundo, não muito distante, avista-se a linha do horizonte demarcando o contexto geográfico-paisagístico da fronteira.

A paisagem natural, em ambas as zonas da fotografia, é desestabilizada pela existência do corpo do imigrante. No que diz respeito ao mar, um imaginário de vida, pelas possibilidades de força, transformação e purificação que as águas evocam, é interrompido pelo cadáver, encerrado pela consumação irreversível da morte. Esse contraste entre vida e morte se prefigura em outro elemento da imagem, na fragilidade do barquinho, que convoca outro modo de conceber as águas, segundo um ideário de inquietudes, perigos e riscos. O corpo do imigrante, visto em conjunto com o barco, reforça esse sentido ao passo que parece ter sido capaz de antecipar a sina funesta antes mesmo do início da jornada.

O imaginário relacionado às praias desertas, de um cenário paradisíaco, também é desestruturado pela presença do imigrante. Esse será um contraste explorado em inúmeras imagens acerca da questão migratória que se seguem à foto de Sena (Figura 2). Os corpos – em muitos casos, mortos – habitando, como presenças indesejadas e abjetas, um lugar apazível, como o da praia geralmente deserta e ensolarada, tornar-se-á recorrente. No caso das fotografias em que há cadáveres, essa discrepância se intensifica. Mesmo quando não há informações sobre as condições da morte, se acontecida durante a viagem ou ao tocar a praia, o registro dos corpos nesse espaço converte-o em lugar de morte. A terra prometida é reservada aos imigrantes somente como destino final, fatal.



Figura 2: Corpos migrantes na praia

Fonte: Borja Suarez, 2005; Gianni Mania, 2013; Mahmud Turkia, 2014.

Marca-se, através da exploração desse sentido, uma retórica da fronteira. Por fronteira entende-se não somente a linha divisória que separa uma nação ou continente de outro. Ela também é tomada como uma demarcação simbólica que serve para separar o interno do externo, o familiar do estranho, o eu do outro. Nesse aspecto, a partição que propõem essas fotografias está na inacessibilidade do africano (e posteriormente dos indivíduos do Oriente Médio) ao espaço europeu, cuja única possibilidade de acesso é póstuma.

Em uma construção visual distinta, mas igualmente abalizada pela retórica da fronteira, é possível tomar de exemplo a imagem feita por Javier Bauluz em 2000, em um município a 40km de Tarifa (Figura 3). Nela, também se enxerga o corpo de um imigrante estendido na areia. De novo, a face não aparece em evidência. Mas, diferentemente da foto de Sena, o corpo jaz deitado de bruços, com o rosto voltado para o final da linha da praia, onde há um paredão de rochas. Para além dessas dissimilaridades, o que distancia uma fotografia da outra é o destaque dado ao corpo: se antes ele aparecia de forma central, nessa ele está situado ao fundo. No primeiro plano, realçado, encontra-se um casal

de banhistas, protegido por um guarda-sol, aparentemente sem observar ou ao menos sem contrapor ação ou gesto de desconforto em relação ao corpo desfalecido.



Figura 3: Morte às portas do paraíso  
Fonte: Javier Bauluz, 2000.

A fronteira, na imagem de Bauluz, se constrói, portanto, não somente entre o imigrante e a paisagem, mas também entre os distintos atores sociais que nela são apresentados. O imigrante não ganha atenção ou atuação das outras duas pessoas. A aparente proximidade física, nesse sentido, não dá ao homem garantias de qualquer natureza. Pelo contrário, a proximidade suposta faz da presença do indivíduo ainda mais indesejada e abjeta. O título da foto, batizada de *Morte às portas do paraíso*, também assinala essa significação, ao pontuar o “inconveniente” que é morrer em um lugar edênico<sup>8</sup>.

Assim, pela duplicidade da inscrição, da convivência entre cadáver e banhistas, a fotografia estabelece sua carga simbólica por aquilo que implica acerca da indiferença ou anestesia ante o drama da imigração, então conjecturadas. Mais que isso, a imagem parece solicitar do espectador, que observa a cena por completo, um julgamento moral, uma condenação dessa presumível atitude indiferente ou anestesiada dos europeus em relação à existência daquele cadáver e a toda realidade que descortina. Esse senso se completa com outra foto,

8 O título abaliza ainda a ironia, do ponto de vista do imigrante, de morrer tão perto do destino almejado.



também de Bauluz, publicada na mesma reportagem do suplemento dominical *Magazine*, primeiro veículo a divulgá-las. Nela, nota-se o corpo sendo retirado da praia enquanto, ao fundo, pessoas jogam frescobol (Figura 4). “As pessoas continuam sua vida praiana [...]. Só alguns banhistas, cinco ou seis, comentam a tragédia, em um círculo”, conta o fotojornalista posteriormente (BAULUZ, 2003, p. 58, tradução nossa<sup>9</sup>).



Figura 4: Corpo migrante sendo retirado da praia  
Fonte: Javier Bauluz, 2000.

Esse mesmo simbolismo se repete em outras fotografias. É o caso das imagens de Arturo Rodriguez e Juan Medina, realizadas na costa espanhola em 2006 (Figuras 5 e 6). Entretanto, nessas fotos, não há corpos mortos, mas vivos. Na primeira, um pequeno barco lotado de imigrantes subsaarianos divide espaço com um jet ski onde há dois sujeitos que se distinguem dos demais pelo uso de colete salva-vidas; na segunda, um imigrante engatinha, em sinal de esgotamento, na areia de uma praia das Ilhas Canárias enquanto, ao fundo, três banhistas conversam fortuitamente sentados em cangas ao sol. Em ambas, a composição evidencia a luta pela sobrevivência, que é destinada ao olhar do espectador como partícipe de um quadro de separações e desigualdades, entre africanos e europeus, entre nativos e imigrantes.

9 No original: “La gente continúa su vida playera [...]. Sólo algunos bañistas, cinco o seis, comentan en un corrillo la tragedia”.



Figura 5: Embarcação com migrantes  
Fonte: Arturo Rodriguez, 2006.



Figura 6: Imigrante e banhistas  
Fonte: Juan Medina, 2006.

Na fotografia de Medina, em especial, o sentido se aproxima daquele já edificado por Bauluz. Como não há contato visual ou interação entre imigrante e banhistas, a indiferença ou a anestesia destes em relação àquele parece se instaurar como significação primordial. A invisibilidade do imigrante faz-se aterradora quando ele “entra” na imagem ainda vivo e clemente, mas, anônimo, desconhecido, sem biografia, é incapaz de gerar aproximações entre corpos, entre olhares, entre realidades. A presença do sujeito, outra vez indesejada e abjeta, não cria um espaço de salvamento ou indicação humanística. Como defende Salerno (2016), a linguagem visual relacionada à imigração no Mediterrâneo revela encontros que, marcados pela imprevisibilidade, disseminam invisibilidades latentes, sem

necessariamente supor horror, urgência ou necessidade de resolução. Em tal aspecto, a foto de Medina e também as de Rodriguez e Bauluz só podem designar uma responsabilidade moral ao espectador, que partilha dessa invisibilidade, do distanciamento – se não físico, simbólico – entre os personagens.

O mesmo ocorre, ainda que por meio de uma estratégia particular, em uma das mais notórias fotografias acerca da “crise” migratória no Mediterrâneo, de 2015, agora impulsionada pelos refugiados da guerra na Síria. Na imagem, produzida por Nilüfer Demir em uma praia turca, vê-se, quase ao centro, o corpo de um menino, identificado como Aylan Kurdi, debruçado sobre a espuma marítima (Figura 7). O rosto está apenas parcialmente visível, pois parte dele encontra-se enterrado na areia. À direita, de costas, avista-se a figura de um agente policial, postado de frente para o garoto, quiçá em meio ao aturdimento operativo de ter que exercer uma difícil atividade, de registro/recolhimento de uma vítima incomum, pela tenra idade. A condição frágil do corpo da criança associada ainda à presença do policial, que não interage diretamente com o menino mas parece “velá-lo”, criam um profundo apelo humanitário. A história, contudo, já está dada e não há muito que possa ser feito por aquele garoto.



Figura 7: Corpo de Aylan Kurdi sobre espuma marítima  
Fonte: Nilüfer Demir, 2015.

E uma foto tirada segundos depois, também de autoria de Demir, o policial carrega a criança, retirando-a do lugar da morte (Figura 8). Essa segunda fotografia parece sublinhar a condição do salvamento, ainda que a posteriori, como se refletisse o ato que pode ser desejado pelo espectador: abraçar, acolher, proteger o menino. Mas olhar para o garoto ou colocá-lo no colo não o livra do perigo já consumado. Nisso, as duas imagens são igualmente terríveis porque evidenciam uma situação na qual se pode apenas pôr-se como cúmplice; nesse caso, diante da visão de uma criança sozinha, em um lugar em que não deveria estar e em uma condição em que não merecia estar.



Figura 8: Agente recolhe o corpo de Aylan Kurdi  
Fonte: Nilüfer Demir, 2015.

Em outra foto de imigrantes encontrados mortos na praia, a impossibilidade de redenção reaparece. Na fotografia, de 2014, de autoria desconhecida<sup>10</sup>, pelo menos nove cadáveres são vistos estendidos na areia de uma praia na Líbia (Figura 9). Os corpos dividem espaço com outras pessoas, vivas, que parecem prestes a iniciar o processo de traslado dos mortos. Mas a presença desses indivíduos naquele momento não rende qualquer esperança de resgate. Já não há salvamento, apenas uma tentativa – exequível? – de dar dignidade aos falecidos.

10 Em algumas publicações, essa fotografia é atribuída a agências de notícia, ora à EFE, ora à AFP, mas sempre sem crédito de autor. Nos sites das referidas agências, nenhuma entrada com essa imagem foi encontrada.



Figura 9: Corpos migrantes sendo retirados da praia  
Fonte: autoria desconhecida, 2014.

O tensionamento acerca da (im)possibilidade de salvamento se dá em outro conjunto de imagens, ainda que figuradas em um espaço distinto: do mar. Trata-se de uma série produzida por Santi Palacios na região central do Mediterrâneo, em 2017 (Figura 10). Como em várias fotografias contemporâneas sobre as travessias no Mediterrâneo, os imigrantes são retratados em situação dramática ou última: vivos, com braços ostensivamente direcionados às forças de salvamentos e com feições agônicas, ou mortos, na placidez não pacificada do horror irremediável. Em uma das fotos, alguns sobreviventes aparecem suplicantes, disputando um único colete salva-vidas, que se encontra parcialmente fora do enquadramento. Em outras, sujeitos sem vida aparecem estendidos e empilhados aos montes em um bote inflável. Na massa de cadáveres, parcial ou quase completamente desnudos, os corpos são avistados uns sobrepostos aos outros, em alguns casos dividindo o quadro com os sobreviventes. A relação humano-inumano está identificada na imposição do registro dos homens em um horrível empilhamento.

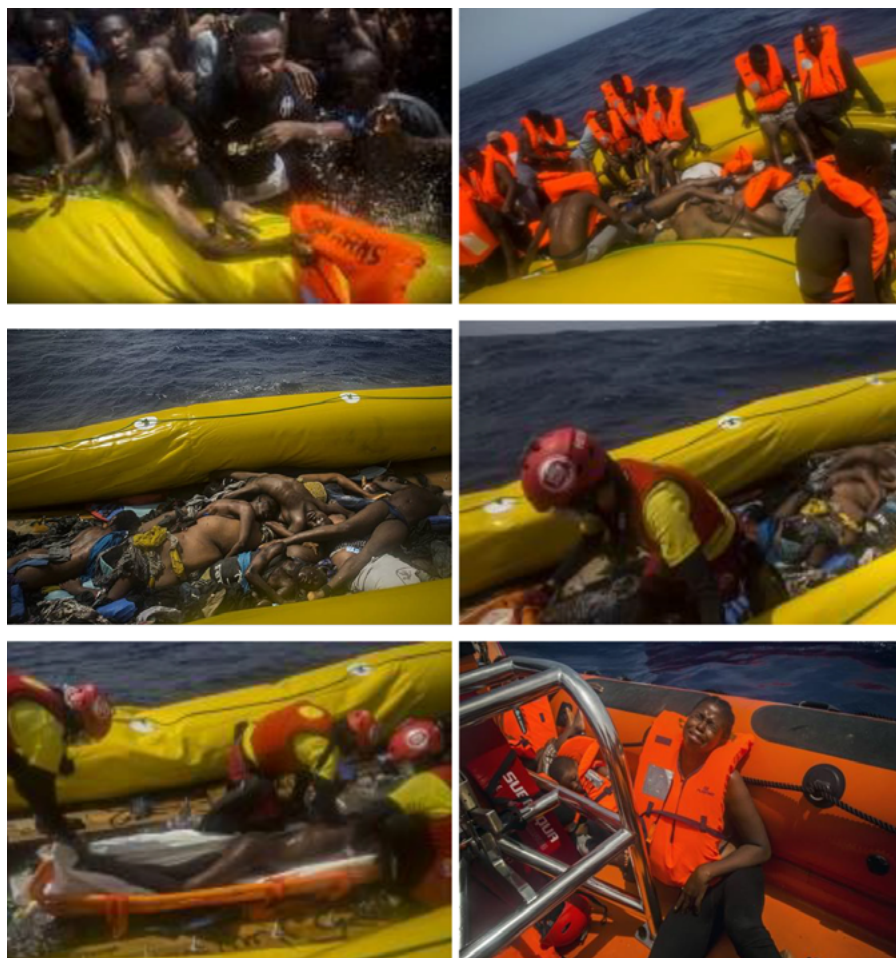


Figura 10: Bote com (corpos) migrantes

Fonte: Santi Palacios, 2017.

Ao observar com atenção uma dessas imagens (Figura 11), enxerga-se algo mais. Em um plano parcialmente fechado, a aparente impressão de estabilidade da foto direciona o olhar para as feições dos falecidos. Os olhos estão cerrados, como se eles dormissem, e não há *rigor mortis* tão característico, assim como não há definhamento dos corpos ou atuação visível da salinidade nas peles desprotegidas. A inação que se avista na foto, porém, não diminui a barbaridade do que nela se nota; ao contrário, justamente por causa da apatia que se conforma e se destina ao olhar, essa fotografia parece forçar o embate entre os corpos sem vida e, como diz Comolli (2006), um corpo a corpo com o olhar do espectador.



Figura 11: Corpos migrantes em bote  
Fonte: Santi Palacios, 2017.

Em outra imagem da série (Figura 12), o mesmo empilhamento de cadáveres pode ser visto, dessa vez ao fundo, no lado direito da foto. No primeiro plano, quase centralizado, uma ação é percebida, posto que dentro da embarcação um agente de resgate ainda parece se preparar para a retirada dos corpos, mesmo de costas para eles. Em profundidade, avista-se o cenário marítimo, destacado a partir da linha diagonal criada pelos limites do bote. Os sobreviventes não mais figuram ali – e nem se tem qualquer pista, na foto, sobre seus destinos. Mas os mortos “duram” na fotografia, tal como faleceram. O salvamento, prestes a se iniciar, de novo chegou tarde, como outra imagem parece demonstrar ao evidenciar o choro de desespero de uma sobrevivente, já resgatada, que possivelmente se aflige pelos parentes e amigos mortos (Figura 13). De redenção, resta só o testemunho: a descoberta da presença indesejada e abjeta dos mortos, tanto quanto da dos vivos, incita o olhar do espectador a permanecer em suspenso. Nesse sentido, a posição de quem vê a foto denota um derradeiro estágio das mortes, de corpos que não podem mais ser recuperados, mas cuja humanidade perdida revela uma responsabilidade transferida para os que as miram (DE DUVE, 2009).



Figura 12: Agente de resgate diante de corpos migrantes  
Fonte: Santi Palacios, 2017.



Figura 13: Bote com migrante  
Fonte: Santi Palacios, 2017.

Outra fotografia tirada em alto mar, de autoria desconhecida, trabalha um significado afim (Figura 14). A imagem, de 2008, é tomada de uma perspectiva aérea, com os imigrantes dispersos em um vasto fundo marítimo. A foto, pelo modo como é enquadrada, chama atenção para o espaçamento dos corpos que, na parte inferior da tomada, criam linhas visuais que se voltam para certo ponto da fotografia, no qual se vê uma embarcação à deriva. Não se enxerga corpos afogados, mas a situação – de um barco que afunda enquanto sujeitos tentam nadar para o extraquadro, possivelmente em busca do resgate que lhes garanta sobrevivência – é capaz de estabelecer uma relação entre o desespero pelo salvamento e a perspectiva iminente da morte. O mesmo se dá em outras



imagens, como em uma, também de autoria desconhecida – mas em algumas publicações atribuída à Marinha da Itália –, tirada em 2016, perto da costa da Líbia, durante o tombamento de um navio (Figura 15).



Figura 14: Embarcação com migrantes à deriva  
Fonte: autoria desconhecida, 2008.



Figura 15: Embarcação com migrantes tombando  
Fonte: autoria desconhecida, 2016.

Em ambas, o horror dos corpos ainda vivos se constrói em relação ao outro não representado, isto é, à figura imaginada das pessoas prontas para o resgate. A chegada das forças de salvamento, que não é apresentada em nenhuma das fotografias, é percebida como ainda mais improvável pela perspectiva distanciada, sobretudo na primeira. Os imigrantes são vistos no momento crucial em que prováveis afogamentos estão a ponto de acontecer, mas a imagem não parece indicar possibilidade de resgate aos indivíduos, vistos em alto mar, afastados. Ademais, o conhecimento sobre o número de imigrantes que perderam suas vidas

no mar – não só no afundamento e no tombamento registrados, mas também em outras tantas ocorrências recorrentemente noticiadas – faz com que as imagens evoquem o sentido da morte em grande escala. Essa sensação não se desfaz, mesmo quando as fotografias são veiculadas em um contexto jornalístico, com informações do que se processa em seguida<sup>11</sup>.

Ao se aproximar um pouco mais desses sujeitos em alto mar durante a travessia, vê-se que o desespero e a agonia pela sobrevivência se tornam mais patentes. É o que se percebe com a justaposição de duas fotos realizadas em salvamentos distintos, ambos acontecidos em 2016 entre a Líbia e a Itália (Figuras 16 e 17).



Figura 16: Salvamento de migrantes em embarcação  
Fonte: Emilio Morenatti, 2016.



Figura 17: Migrante luta contra o mar ou clama por ajuda  
Fonte: Mathieu Willcocks, 2016.

11 No caso do acontecimento referenciado pela segunda imagem, por exemplo, foram contabilizados cinco mortos e quinhentos resgatados (ELLIS; ALMASY; BORGHESE, 2016).

Vistas na sequência, as fotografias de Emilio Morenatti e Mathieu Willcocks propõem uma aproximação gradual aos acontecimentos. Na imagem de Morenatti, em plano médio, o barco ao fundo mantém-se a distância, mas as pessoas que nadam, talvez em direção às forças de salvamento ou em busca de terra firme, são vistas mais de perto. Homens e meninos podem ser percebidos em suas singularidades, alguns com expressões exaustas e aflitas (como os dois mais à direita) e outros com feições mais obstinadas e esperançosas (como àquele à esquerda do centro da foto). Na fotografia de Willcocks, em plano detalhe, avistam-se dois rostos, cujos corpos encontram-se abaixo da linha da água, bastante agitada. O indivíduo em destaque, mais ao centro da imagem, está de olhos fechados e boca aberta, além de levantar o braço, o que denota a aflição de quem luta contra o mar e/ou clama por ajuda.

O dramatismo da luta pela sobrevivência, congelado em ambas as fotos, mas realçado na de Willcocks, é reproduzido a cada vez que se olha para essas fotografias. “A câmera traz o espectador para perto”, pondera Sontag (2003, p. 55). Cabe, assim, a quem se depara com as imagens, reconhecer a existência desses sujeitos, anônimos, desconhecidos, mas vistos de forma tão aproximada. Cabe, ainda, assumir que eles estão vivenciando situações-limites, na distância do mar, mas aí aproximado. Pode-se, dessa forma, assumir responsabilidades por essas pessoas e por esses acontecimentos. Mas isso parece ser tudo – o que, diante do horror visualizado, significa muito pouco. Por isso, Sontag (2003, p. 39) também afirma que “talvez as únicas pessoas com direito a olhar imagens de sofrimento dessa ordem extrema sejam aquelas que poderiam ter feito algo para minorá-lo [...] ou aquelas que poderiam aprender algo com a foto. O resto de nós somos voyeurs, qualquer seja nosso intuito”.

### **As memórias da “crise” migratória**

Tomando o que propõe Sontag (2003), é razoável questionar o que pode ser feito ou aprendido com essas fotografias do fluxo migratório. Aqui, como já destacado, o foco é na dinâmica memorial, então deve-se adicionar outra

indagação, complementar: a petrificação dos imigrantes, mortos ou vivos, nessas imagens é capaz de convocar um dever de memória? Ou ainda: o que esse fazer memorialístico evoca acerca da política do testemunho? E, por fim, há redenção possível ou todos os espectadores estão condenados à condição voyeurística? Essas perguntas, complexas, podem começar a ser respondidas (ainda que sem pretensão de esgotamento) ao se observar a ligação entre três elementos recorrentes nessas fotos: paisagem, corpos e anonimato.

Nota-se, no todo dessas fotografias, que a praia aprazível e o distante mar servem de fundo silencioso em que um sujeito imprevisto e desestabilizador irrompe, tal qual se refere Mitchell (2002). Seu silêncio é, portanto, violado pela presença de corpos estranhos, que passam a compor progressivamente uma paisagem tão familiar. O sentimento de “avalanche”, também explorado em termos verbais<sup>12</sup>, se constrói nas imagens. O que, a princípio, no final da década de 1980, era um único imigrante, como é dado a ver na foto pioneira de Sena (Figura 1), logo se converteria em três (Figura 2), em dezenas (Figuras 5, 9, 10, 11 e 12) e em centenas (Figuras 14, 15 e 16), como nas representações mais comuns a partir dos anos 2000.

Até mesmo nas fotografias em que somente um ou dois corpos são retratados, o tratamento não privilegia a singularização. Nas imagens de Bauluz (Figuras 3 e 4), por exemplo, o distanciamento da captura impede qualquer possibilidade de reconhecimento. Sem rosto, o imigrante morto pode ser qualquer um. O anonimato se repete mesmo quando a fisionomia aparece mais claramente nas fotos (Figuras 6, 13 e 17), porque, também aí, as pessoas estão reduzidas à pura materialidade, ao puro despojo. Com exceção do menino Kurdi (Figuras 7 e 8), nenhum dos sujeitos que figuram nessas fotografias têm seus nomes ou suas histórias revelados. As identidades continuam desconhecidas. Sem

---

12 Segundo Nash (2005), os meios de comunicação europeus adotam os termos “avalancha”, “marea”, “wet backs” e “sin papeles”, extraídos do contexto estadunidense de migração mexicana e ressignificados na Europa. Mantém-se, de um uso a outro, o relevo na questão da ilegalidade e marginalidade, em acordo com o que Van Dijk (2007) vai chamar de uniformização retórica negativa sobre os imigrantes que chegam aos países ditos de “primeiro mundo”. A autora lembra ainda que essas expressões ajudam a criar um discurso nominológico que inviabiliza enxergar a presença dos migrantes como necessária.

singularidades, os sujeitos se “desumanizam” e se misturam. As fotografias, da mesma forma, se embaralham na própria história de imagens semelhantes, destinadas a uma repetição anacrônica que parece nunca deixar de se concluir diante da invisibilidade das mortes – seja porque acontecidas na indiferença e na anestesia da costa, no afastamento do mar e/ou antes da chegada do salvamento. A princípio, nenhum sujeito se fixa na memória e todos parecem igualmente fadados ao esquecimento.

O próprio cenário parece contribuir para isso. Se a paisagem, pela invariabilidade, ordem e quietude que lhe caracterizam, servem à afirmação das memórias (CANDAU, 2016), a praia é uma exceção, por ser um cenário incapaz de conservar a profundidade necessária à rememoração (SCHAMA, 1996). As praias – e, pode-se pensar, por extensão, o mar – não conservam lembranças dos sujeitos que por ali passaram ou que ali morreram. As palavras do artista William Kentridge (1998, p. 96 apud HUYSSSEN, 2014, p. 69-70) acerca de outra paisagem, da cidade Johannesburgo, poderiam ser apropriadas para esse caso: depois que os corpos são transladados, as praias e o mar “escondem sua história”, em uma “correspondência [...] com o modo de funcionamento da memória”.

Mas, ora, as fotos se contrapõem exatamente a isso, ao apagamento completo da memória. Os corpos dos imigrantes (mesmo indiferenciados nas fisionomias desumanizadas, mesmo anônimos, mesmo anacrônicos) persistem nas fotografias, pela representação do horror da morte ou da vida agônica. Assim, a barbárie insiste como uma indiferenciação redundante e ressoante que precisa ser examinada pelo que tem de inadmissível e aterrador. Por isso mesmo é difícil prolongar o olhar sobre as imagens. E, apesar de tudo, é necessário. O corpo a corpo com os olhos do espectador é solicitado, afinal (COMOLLI, 2006). Uma política do testemunho é demandada. Para Azoulay (2008), trata-se de conseguir assisti-las. Não é por acaso que a autora emprega um verbo comumente usado para imagens em movimento para se referir ao modo como se deve atuar diante de fotos. “Ele [o verbo “assistir”] implica dimensões de tempo e de movimento

que precisam ser reinscritas na interpretação das imagens fotográficas”, defende (AZOULAY, 2008, p. 14, tradução nossa<sup>13</sup>).

Para isso, vai-se a outras temporalidades, passadas. As fotografias de Palacios (Figuras 10 a 13), por exemplo, parecem endereçar a imagens do Holocausto. Há uma terrível semelhança entre essas fotos do empilhamento dos corpos dos imigrantes e as conhecidas fotografias de pilhas de vítimas do nazismo, o que faz com que o lugar do espectador acabe sendo mediado por esse outro acontecimento, ainda que se reconheça, na comparação entre imagens, a distância entre os episódios que as originam. Assim, de volta ao presente, traz-se a consciência de uma memória feita a partir de um drama recente singular, insistentemente atual e ainda em curso. Mais ainda, as imagens de Palacios, assim como outras que dão visibilidade a imigrantes vivos (Figuras 5, 6, 14, 15, 16, 17), também têm a potência de apontarem adiante, ao futuro, em direção ao espectador que as visualiza.

Mesmo quando acionadas em meio ao regime de temporalidade marcada pelo “agora” que caracteriza o jornalismo, talvez como uma tentativa de manutenção do presente como único tempo possível, o futuro é aportado pela figura do espectador, demandado numa política do testemunho, nos termos de Azoulay (2008). Isso porque o espectador, ao assisti-las lembrando de outras tragédias que condena e as quais abomina, como o Holocausto, mas dando-se conta de que nesse caso a tragédia ainda se processa, acaba por perceber-se na posição de carrasco. Tem-se a chance de intuir que essas fotos, ao contrário das de outrora, não mais funcionam para ele como álibis. “Apenas a passagem do tempo fornece uma desculpa, um alívio para a vergonhosa acusação: você viu isso e não fez nada?”, lembra Mitchell (2008, p. 238, tradução nossa<sup>14</sup>). Essas fotografias, feitas em 1988 e em 2000, mas também em 2017, 2018, possivelmente 2019, 2020

---

13 No original: “It [the verb ‘to watch’] entails dimensions of time and movement that need to be reinscribed in the interpretation of the still photographic image”.

14 No original: “Only the passage time provides an excuse, a relief from the shameful accusation: you saw this and you did nothing?”

e em outros anos seguintes, continuam a acusar todos que as miram: “você viu milhares de vidas agônicas, viu mais de 22.223 vidas perdidas entre a África, o Oriente Médio e a Europa e não fez nada”. O dever de memória, conjugado no tempo presente, potencialmente se converte em dever civil de ação (AZOULAY, 2008), a ser levado adiante.

Nisso, os imigrantes retratados merecem ser lembrados não simplesmente para figurar como vítimas anônimas de um drama atual, mas para motivar os espectadores a agirem sobre a imagem – agir em sentido literal, assumir posicionamentos e ações em relação aos acontecimentos referenciados. “Quando a suposição é de que não só as pessoas fotografadas estiveram lá, mas que, além disso, elas ainda estão presentes lá quando eu estou assistindo essas fotos, meu olhar sobre elas está menos suscetível de tornar-se imoral”, entende Azoulay (2008, p. 16, tradução nossa<sup>15</sup>). As fotos, nessa acepção, funcionam como um espaço político que desafia a distinção entre contemplação, posicionamento e ação, porque “a fotografia age, fazendo outros agirem” (AZOULAY, 2008, p. 137, tradução nossa<sup>16</sup>).

É preciso, pois, perceber que movimento está sendo solicitado nessas paisagens conhecidas e nesses corpos anônimos, que se dão a ver como separação. Acredita-se que a retórica da fronteira, antes entendida em sua cisão, pode concentrar o mote da ação, unificadora. É na negatividade da representação dos sujeitos em trânsito que se encontra uma possível virada: a “avalanche” dos indivíduos na Europa, que demandam o direito de ocupar certo espaço em vida ou na morte, transcorre de uma outra realidade, do que se encontra do lado oposto da divisa geopolítica, ainda pouco evidenciada imagetivamente. Ao atravessar a linha divisória que separa um continente dos outros e ao retratar os africanos e médio-orientais em seus países de origem, relacionando-os à migração, as imagens delineiam nova perspectiva.

---

15 No original: “When the assumption is that not only were the photographed people there, but that, in addition, they are still there when I’m watching them, my viewing of these photographs is less susceptible to becoming immoral”.

16 No original: “the photograph acts, thus making others act”.



Figura 18: Vítimas da Guerra Civil Síria  
Fonte: Javier Manzano, 2012; Rodrigo Abd, 2012;  
Abd Doumany, 2015; Mahmoud Rslan, 2016.



Figura 19: Corpos de vítimas da Guerra Civil Síria  
Fonte: Manu Brabo, 2012; Alessio Romenzi, 2012; Abd Doumany, 2015.

A Guerra Civil Síria, principal motivador dos fluxos migratórios mais recentes<sup>17</sup>, por exemplo, tem visualidades comparativamente pouco conhecidas, com memórias também relativamente pouco sedimentadas. Mas a reincidência, nas fotos feitas em território sírio, de corpos vivos (Figura 18) ou mortos (Figura 19) aproxima-as da representação da “crise” migratória europeia. O enfoque dado

17 Em 2016, pelo quarto ano seguido, o trânsito de sírios dominou o fluxo migratório na Europa, com 17% de todas as entradas ilegais detectadas (EUROPEAN BORDER AND COAST GUARD AGENCY, 2017).



na Europa, das presenças abjetas, se repete nessas fotografias, mas, aí, com uma preocupação humanitária demarcada. Os rostos dos vivos são postos em evidência em expressões de desespero e agonia – e as vezes devolvem o olhar ao espectador. Os rostos dos mortos também não são negados pelas imagens e, mesmo de olhos fechados, se impõem de modo mais ostensivo à vista.

Colocando todas essas imagens (Figuras 1 a 19) em uma única “mesa de montagem imaginativa” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 177, tradução nossa<sup>18</sup>) e compreendendo-as em sua globalidade como aspectos de uma configuração indivisa, o agir demandado já não parece poder recair exclusivamente sobre os impactos que os fluxos migratórios trazem de alarme social na Europa. O que se põe em questão, assim, não é mais a percepção social de excesso que marca a visão europeia, mas o “direito de fuga” daqueles que advêm da África e do Oriente Médio, em um entendimento da migração como movimento legítimo (MEZZADRA, 2015). Se, em vida ou em morte, de um lado ou de outro da fronteira, os sujeitos estão fadados a uma sorte semelhante, deve-se assumir e agir para que eles tenham condições de viver e de morrer, mas principalmente de viver dignamente, na Europa, na África ou no Oriente Médio; onde quer que seja, como cidadãos, sem ilegalidades, marginalidades ou vulnerabilidades.

## Referências

AZOULAY, A. *The civil contract of photography*. Nova Iorque: Zone Books, 2008.

BAULUZ, J. Aquella tarde en la playa de Zahara de los Atunes. *Magazine*, Barcelona, p. 58, 2 mar. 2003. Disponível em: <https://bit.ly/2CCuPVT>. Acesso em: 17 dez. 2017.

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

---

18 No original: “mesa de montaje imaginativa”.

CHOULIARAKI, L.; TIJANA, S. Rethinking media responsibility in the refugee 'crises': a visual typology of European news. *Media, Culture & Society*, Thousand Oaks, v. 39, n. 8, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2P5DYLR>. Acesso em: 10 dez. 2017.

COMOLLI, J.-L. A última dança: como ser espectador de *Memory of the Camps*. *Devires*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, jan./dez. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2I2HJk6>. Acesso em: 19 dez. 2017.

DE DUVE, T. A arte diante do mal radical. *Ars*, São Paulo, v. 7, n. 13, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2UjkTeq>. Acesso em: 19 dez. 2017.

DEL GRANDE, G. *Fortress Europe*. [S. l], 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2uMUs1O>. Acesso em: 22 dez. 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

ELLIS, R.; ALMASY, S.; BORGHESE, L. Terrifying scene as migrant ship capsizes. *CNN*, Atlanta, 26 maio 2016. Disponível em: <https://cnn.it/2D1ciT0>. Acesso em: 20 dez. 2017

EUROPEAN BORDER AND COAST GUARD AGENCY. *Risk Analysis for 2017*. Varsóvia: Frontex, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2Azs4mV>. Acesso em: 26 dez. 2017.

GÓMEZ, L. En busca de otra vida. *El País*, Madrid, 16 abr. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2YIptY>. Acesso em: 20 dez. 2017.

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

- LISSOVSKY, M. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.
- MEZZADRA, S. Multiplicação das fronteiras e práticas de mobilidades. *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, Brasília, DF, ano 23, n. 44, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2UxfGiD>. Acesso em: 22 dez. 2017.
- MITCHELL, W. J. T. (org.) *Landscape and power*. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- MITCHELL, W. J. T. Response to Griselda Pollock: ethics, aesthetics, and trauma photography. In: COSTELLO, D.; WILLSDON, D. (org.). *The life and death of images: ethics and aesthetics*. Londres: Tate, 2008.
- NAÏR, S. *Y vendrán... las migraciones en tiempos hostiles*. Barcelona: Bronce, 2006.
- NASH, M. *Inmigrantes en nuestro espejo: inmigración y discurso periodístico en la prensa española*. Barcelona: Icaria Antrazyt, 2005.
- SALERNO, D. Memory and migrations in the Mediterranean: the case of the Kater I Rades. In: MANNIK, L. (org.). *Migration by boat: discourses of trauma, exclusion and survival*. Nova Iorque: Berghahn Books, 2016.
- SCHAMA, S. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, S. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRAMONTANA, F. The conversation: migrants have crossed the mediterranean for centuries: but they used to head from north to south. *The Conversation*, Boston, v. 2, n. 1, 26 jun. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2YMKBqq>. Acesso: em 9 jul. 2018.

VAN DIJK, T. El racismo y la prensa en España. In: BAÑÓN HERNANDEZ, A. *Discurso periodístico y procesos migratorios*. San Sebastián: Tercera Prensa, 2007.

submetido em: 23 jul. 2018 | aprovado em: 22 ago. 2018

## **Agora somos imagens:** fotografia e a hibridização entre humanos e telas

## **Now we are images:** photography and the hybridization between humans and screens

*Wagner Souza e Silva<sup>1</sup>, Carolina Vilaverde Ruta Lopes<sup>2</sup>*

---

1 Professor do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). E-mail: [wasosi@gmail.com](mailto:wasosi@gmail.com).

2 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). E-mail: [carol.vilaverde@gmail.com](mailto:carol.vilaverde@gmail.com).

**Resumo**

A permeabilidade social da fotografia vem sendo propulsionada pelas câmeras conectadas nas dinâmicas das redes, evidenciando um fenômeno contemporâneo baseado em uma intensa sinergia entre imagem, tecnologia e subjetividade. Para subsidiar o debate sobre esse cenário, este artigo pretende desenvolver uma triangulação teórica entre Vilém Flusser, Bruno Latour e Régis Debray, propondo estabelecer caminhos interpretativos para o atual universo de produção e circulação da fotografia que, se entendida como tecnoimagem, também representa um ponto de apoio para pensarmos o papel da tecnologia como mediadora de identidades e relações sociais.

**Palavras-chave**

Fotografia, redes sociais, subjetividade.

**Abstract**

The social permeability of photography has been propelled by the cameras connected to the dynamics of social media, evidencing a contemporary phenomenon based on an intense synergy between image, technology and subjectivity. To support the debate on this scenario, this article intends to develop a theoretical triangulation between Vilém Flusser (2008), Bruno Latour (1994) and Régis Debray (1994), proposing to establish interpretative paths for the current universe of photographic production and circulation understood as technoimage, which also represents a point of support for thinking about the role of technology in mediating identities and social relations.

**Keywords**

Photography, social media, subjectivity.

Com a crescente ascensão dos *smartphones* e das redes sociais, a presença da fotografia na vida cotidiana vem sendo cada vez mais redimensionada, avançando para além de uma prática já consolidada de registros voltados para a preservação da memória ou celebração de eventos significativos de nossas histórias: hoje, a prática da fotografia, facilitada por esses novos dispositivos, parece reconfigurar a participação da imagem na vida de seus usuários, fazendo dessa técnica uma parceira para fruir experiências cotidianas de toda sorte, em que imagens e sujeitos equiparam-se na edificação de narrativas de construção de identidades.

Assim, seja pelo uso recorrente de selfies ou pequenas histórias efêmeras da vida banal, as imagens que circulam nas redes sociais não só reforçam o potencial da fotografia para a comunicação – observando-se, sobretudo, que o compartilhamento vem se tornando tão ou mais importante que o registro fotográfico –, como também demonstram que ações e práticas do cotidiano passam a depender crescentemente de um jogo simbólico intermediado pelas imagens técnicas que circulam nas pequenas telas dos *gadgets* conectados. Está em curso, portanto, evidenciado pela fotografia nas redes sociais, um processo de hibridização entre sujeitos e imagens técnicas que, em outros termos, é também uma negociação constante entre sujeitos e objetos tecnológicos.

É a partir dessa premissa que este artigo pretende explorar os autores Vilém Flusser (2008), Bruno Latour (1994) e Régis Debray (1994): os dois primeiros analisam, cada um a seu modo, a relação entre humanos e não humanos (ou, sob outra perspectiva, entre sujeitos e objetos), e ambos pretendem investigar uma nova forma de consciência que resultaria em uma nova maneira de compreender as conexões entre humanidade e máquinas; já a contribuição de Debray baseia-se em suas proposições acerca de uma história do olhar no Ocidente, evidenciando estágios e aspectos de nossa relação com as imagens, permitindo realçar, na atualidade, esta hipótese de hibridização entre sujeitos e as imagens produzidas pelas tecnologias contemporâneas.

### **Fotografia: imagem técnica, imagem híbrida**

De forma resumida, na hipótese apresentada por Latour (1994) no ensaio *Jamais fomos modernos*, a modernidade seria designada por dois conjuntos de práticas distintas: *tradução* e *purificação*. O primeiro trata da criação e proliferação de híbridos, misturas entre cultura e natureza, ou seja, formação de redes relacionais entre humanos e não humanos. O segundo trata da separação absoluta de duas categorias ontológicas, os humanos e os não humanos, ou seja, da distinção cabal entre sujeitos e objetos. Para que o projeto moderno se realizasse, seria preciso que as duas operações ocorressem simultaneamente, porém completamente isoladas uma da outra, mantendo assim sua eficácia (LATOURE, 1994, p. 15-17).

Latour desenvolve sua argumentação a partir do embate entre Robert Boyle e Thomas Hobbes no século XVII, relacionando-os com o que chama de Constituição moderna – uma série de definições a respeito do acordo comum da modernidade acerca das relações entre humanos e não humanos. Para o francês, os dois pensadores teriam ajudado a elaborar o que entendemos como a racionalidade moderna a partir da repartição entre os poderes científicos e políticos, representados de um lado por Boyle e a definição de seus objetos científicos e de outro por Hobbes e a definição de seus sujeitos políticos (LATOURE, 1994, p. 19-25).

O ponto que nos interessa da perspectiva latouriana sobre a Constituição é o reconhecimento de que, apesar de o projeto moderno ser comumente associado a um protagonismo da humanidade diante da natureza, é preciso também valorizar devidamente o simultâneo nascimento dos não humanos neste período, que culmina na convivência com os objetos como os conhecemos hoje. Segundo a racionalidade dos modernos, porém, estes objetos da ciência não poderiam jamais ser equiparados aos sujeitos de direito. As duas esferas que foram postuladas, de forma alguma, poderiam intervir uma na outra: ciência e política, natureza e cultura, inumanos e humanos. Entretanto, essa repartição teórica permitiu justamente o contrário e, na prática, as duas esferas misturaram-se cada vez mais.



A ciência moderna é um dos exemplos descritos por Latour. Embora ela seja fundamentada em critérios de isenção e objetividade, não deixa de ser também construção humana a partir de experimentos em laboratórios (e não necessariamente a partir da natureza em si). É possível entrever um caráter subjetivo na construção dos valores científicos, mas estes nunca poderiam ser admitidos, já que os objetos da ciência têm sido utilizados para refutar os humanos, seguindo a Constituição, a partir de sua objetividade em relação aos fatos, escondendo assim qualquer vestígio da interpretação pelo homem (LATOUR, 1994, p. 33-34).

A partir do momento em que o fluxo entre os dois conjuntos se torna evidente, Latour reconhece o paradoxo da modernidade: a purificação (separação radical entre sujeitos e objetos) é o que permite a proliferação dos híbridos. Em poucas palavras, “quanto mais nos proibimos de pensar os híbridos, mais seu cruzamento se torna possível” (LATOUR, 1994, p. 17). Ao realizar o exercício teórico de olhar para o passado, Latour foi capaz de apontar que a proliferação dos híbridos, simultânea à separação entre sujeitos e objetos, foi um processo paradoxal contínuo. E, portanto, ao constatar que a base dos ideais modernos jamais havia sido plenamente realizada, seria preciso mais do que pensar um fim da modernidade, como fazem outros pensadores, mas repensar a sua própria existência, o que provoca a questão “será que jamais fomos modernos?”.

Esta paradoxal tentativa de repartição entre sujeitos e objetos se apresenta também na gênese da fotografia. Com a técnica fotográfica, surgida em meados do século XIX, pela primeira vez a mão não era o principal instrumento da arte. Em uma época de grandes transformações na percepção de espaço e tempo, a origem da fotografia está relacionada ao próprio projeto moderno de uma sociedade industrial, que opunha o ideal de objetividade dos aparelhos e a subjetividade dos humanos que os operam. Ela surge como uma nova modalidade tecnológica, mas, para além disso, também como uma nova forma de visibilidade adequada à sociedade industrial que despontava.

As imagens fotográficas, herdeiras diretas do Renascimento – quando dispositivos técnicos foram inventados especificamente para atender à demanda dos artistas que partiam do conhecimento científico para perseguir o realismo e a verossimilhança em suas obras –, ainda reproduzem certas características da época, como o uso da perspectiva para reproduzir a coerência espacial da cena captada e o discurso da primazia da objetividade. Esta busca por imagens objetivas pode ser compreendida como “um empenho no sentido de colocar fora do homem a produção de imagens e livrá-la do peso deformante das imagens interiores” (MACHADO, 2002, p. 226).

A essência das fotografias consistiria, portanto, na objetividade enaltecida pelo Renascimento italiano e empregada no recalque automático da realidade por meio da máquina, o que resultaria na imagem mais exata e fiel possível do objeto retratado. Isso significa dizer que ela estaria essencialmente imune à influência do homem por trás do aparelho, já que seria fruto direto do mundo concreto e não da imaginação humana. A fotografia ganha autoridade e credibilidade a partir do registro de suas lentes “objetivas”, como descreve o crítico de cinema André Bazin:

Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese. (BAZIN, 1983, p. 124)

No entanto, a ideia de que as fotografias são representações independentes da intervenção humana seria fortemente contestada. Para Vilém Flusser (2002, 2008), há uma diferença crucial entre as imagens tradicionais, que partiriam do mundo concreto para o abstrato por meio da mão do artista, e as imagens técnicas (ou tecnoimagens), inauguradas pela fotografia, que sairiam do universo abstrato dos pontos para chegar à formação da superfície imagética por meio da máquina, ou seja, partindo do abstrato ao concreto. Os dois tipos de imagens

seriam completamente opostos e o caráter abstrato da origem da tecnoimagem a impediria de ser, de fato, uma representação extraída diretamente da realidade (FLUSSER, 2008, p. 23-30). Ela seria, na verdade, construção tanto da visão do homem quanto das possibilidades programadas no aparelho, como nos processos híbridos descritos por Latour.

### **Mergulhando na superfície tecnoimagética**

A partir dos escritos de Vilém Flusser, estaríamos diante de outro processo conflituoso, um problema também relativo à distância entre homem e objeto. De acordo com o filósofo, confrontaríamos o surgimento de uma nova sociedade utópica, emersa de uma revolução da informação em que os cidadãos obtêm referências não mais a partir de textos lineares, mas de superfícies construídas com pontos, as imagens técnicas. A diferença é crucial se olharmos sob a perspectiva latouriana: se os textos pertencem à tradição da modernidade e exaltam a capacidade intelectual do sujeito, as tecnoimagens rompem com este paradigma e elevam os objetos-máquinas a outro patamar de relevância.

Flusser aponta que, no entanto, para compreender as tecnoimagens é preciso observá-las superficialmente, ignorando sua constituição técnica. Na sociedade observada pelo autor, os discursos científicos são desprezados pelo cidadão comum, apesar de constituírem a base para o desenvolvimento tecnológico que permite a disseminação dos objetos que o cercam. Estaríamos diante novamente do paradoxo entre os dois conjuntos indicados por Latour como formativos da modernidade. Embora as imagens técnicas tornem-se possíveis graças ao progresso da ciência, elas “escondem e ocultam o cálculo (e, em consequência, a codificação) que se processou no interior dos aparelhos que as produziram” (FLUSSER, 2008, p. 29), naturalizando processos tecnológicos e mascarando sua influência social. Ou seja, todo o avanço que permite criar e disseminar os aparelhos acaba desconsiderado, e o interior invisível das máquinas complexas não se torna relevante para o entendimento do mundo socializado por imagens.

Ora, a nova superficialidade desiste da tarefa de elucidar a pretidão das caixas; ela relega, com leve desprezo, a tarefa aos físicos e técnicos que inventaram e fabricaram os aparelhos. A nova superficialidade se interessa pelo input e output das caixas pretas, se interessa pela intenção dos imaginadores ao apertarem as teclas e por minha própria experiência ao receber as imagens. (FLUSSER, 2008, p. 43)

Conforme as tecnologias e, conseqüentemente, as tecnoimagens evoluem, no entanto, o processo de ocultamento torna-se cada vez mais difícil e a impossibilidade de tal ruptura total é observada pelos dois autores, tanto Latour quanto Flusser. Ambos questionam se seria possível esvaziar a experiência concreta do sujeito desta noção de que processos híbridos ocorrem o tempo todo ao seu redor. Como o fluxo de tecnoimagens a que estamos submetidos todos os dias nos aproxima do entendimento de que ciência e política não constituem esferas totalmente desassociadas? O quanto a fotografia na sociedade contemporânea nos auxilia a enxergar os dois processos simultâneos que compõem a modernidade?

Para descrever o caminho que culmina nesta percepção, Flusser propõe um modelo fenomenológico da história da cultura, conhecido como a escalada da abstração, formada por quatro etapas descritivas do afastamento do homem em relação ao mundo concreto, a saber: primeiro passo, o da manipulação (homem "segura" o mundo); segundo passo, o da imaginação (imagens tradicionais); terceiro passo, o da conceituação (escrita); o quarto passo, o do cálculo (imagens técnicas) (FLUSSER, 2008, p. 15-22). Nos interessa especificamente o último passo, aqui nomeado como "*cálculo*". Depois de tornar-se sujeito no mundo por meio da manipulação dos objetos (passo 1), da imaginação de contextos (passo 2) e da explicação por conceitos (passo 3), chegamos na contemporaneidade do homem tateador, aquele que aperta teclas com as pontas dos dedos para criar, por meio da computação de dados numéricos, as tecnoimagens.

O quarto gesto da escalada da abstração seria então composto por duas fases: na primeira, aparelhos são inventados e programados por cientistas para, em seguida, serem utilizados pelos produtores de imagens – que tentam subverter

os aparelhos, atuando contra as programações da máquina (notadamente, no caso da fotografia, por artistas e fotógrafos experimentais). Acreditamos que o duplo procedimento do gesto produtor das tecnoimagens, apresentado como ato de programação e desprogramação, pode ser relacionado ao duplo processo explicitado por Latour no tópico anterior.

Condensar elementos pontuais e caóticos do universo zerodimensional (descoberta possível com os desdobramentos da ciência) até formar superfícies visualizáveis constitui gesto impossível para mãos, olhos ou dedos humanos. Logo, para traçar este caminho da profundidade estrutural à superficialidade, o homem dá um quarto passo rumo à abstração e se põe a construir aparelhos capazes de resolver o problema, de imaginar para os humanos o que não são capazes, concebendo de maneira automática a junção dos tais pontos. As tecnoimagens seriam, portanto, bem resumidas por Flusser (2008, p. 24) como as “virtualidades concretizadas e tornadas visíveis”.

O “desprezo pela pretidão das caixas” reflete de forma precisa o processo de purificação descrito por Latour: o ocultamento da técnica, a separação necessária entre o mundo dos objetos e dos sujeitos, dos discursos da técnica e da ciência (“eles”) dos discursos do mundo social (“nós”). Esconder a programação do aparelho pelo homem seria o velamento dos rastros de subjetividade que insistem em se fazer presentes na edificação das tecnologias que hoje temos, por exemplo, a serviço de nossas trocas simbólicas por intermédio das tecnoimagens. Assim, o gesto produtor de imagens técnicas revelaria um alinhamento horizontal entre máquina e homem, pronunciando uma possível simetria na relação entre humanos e inumanos, os híbridos defendidos por Latour.

Não se trata, enfim, de predizer um possível domínio das máquinas sobre os humanos (ou de defender o exato oposto), mas de apontar que as duas esferas estão em constante jogo de tensão e, portanto, negociação: tanto os sujeitos determinam possibilidades aos objetos quanto estes influenciam a longo prazo nas escolhas que apresentam-se possíveis aos humanos. No caso das tecnoimagens compartilhadas nas redes sociais, um exemplo sensível

desta troca entre o uso pessoal e íntimo da fotografia (subjetivo, humano) e o desenvolvimento de tecnologias (objetivo, inumano) seria pensarmos em como a popularização das selfies motivou a estruturação das câmeras frontais em *smartphones*, reforçando a ideia de um tensionamento constante desta simetria entre sujeitos e objetos.

### **Agora somos imagens**

Se observada a permeabilidade social das imagens técnicas em nosso cotidiano, qualquer tentativa de se distanciar sujeitos e máquinas parece impossível quando tratamos da fotografia. Se antes a simetria entre humano e não humano poderia ser questionada por uma racionalidade moderna que a determinou muito mais como um produto objetivo a serviço da ciência do que um artefato político (sobretudo durante quase todo o seu primeiro centenário), hoje, com a acessibilidade propulsionada pelos objetos tecnológicos mais recentes, vemos esse hibridismo acentuado pela sua predisposição à circulação e ao diálogo nos sistemas de comunicação em rede.

Realizar imagens deixa de ser apenas produzir representações do mundo objetificado, o mundo concreto, e passa a ser um gesto concretizador de imagens mais endógenas, a serviço de uma subjetividade, do que exógenas, a serviço de uma objetividade: com as imagens técnicas circulando pelas telas, passamos a reconhecer a imaginação como um processo de projeção e extroversão. Uma fotografia, ainda que seja um objeto (superfície) fruto de outro objeto (a câmera), e apesar de operar a partir de possibilidades programadas (tal como nos alerta Flusser), é um acontecimento investido de subjetividades projetadas. Não somente no caso dos retratos, autorretratos e selfies – em que a personificação é imediatamente objetificada, mas também nas imagens diversas produzidas a partir do gesto de fotografar: da captura de cenas do mundo passamos à construção de mundos encenados que reforçam a fotografia e a imagem técnica em geral (do vídeo, cinema e imagens de síntese) como um fundamental mecanismo mediador entre nossas identidades e círculos sociais.

Há de se ultrapassar, portanto, o caráter meramente representativo que é comumente, facilmente e imediatamente atribuído à imagem, de forma a permitir, tal como teria dito Flusser, viver as possibilidades imaginativas que a superficialidade nos dá: as formas de criação e fabricação de tecnoimagens devem transcender aquele horizonte imaginativo balizado e julgado pela distinção entre o real e o ficcional, ou ainda mais radicalmente, entre o que é “verdadeiro” e “falso” (FLUSSER, 2008, p. 27). Torna-se necessário, portanto, a revisão de como olhamos para estas imagens.

Régis Debray, ao propor a partilha da história do olhar no ocidente em três grandes eras (ou idades), define a era atual, inaugurada com a TV em cores, como a era do *visual* (DEBRAY, 1994, p. 205-234). De imediato, ao revelar que a tendência patológica desta era contemporânea seria a esquizofrenia, que poderíamos, grosso modo, definir como a incapacidade de discernimento entre o que é real ou não, Debray não deixa de reconhecer as possibilidades imaginativas da sociedade tecnoimagética. Ainda que, em sua argumentação, este fator comportamental tenha sido pejorativamente colocado como uma doença, há ali o reconhecimento do peso que as imagens passaram a ter no cotidiano, o que podemos, portanto, também interpretar como um certo alargamento do ambiente imaginativo.

A *esquizofrenia* da era do *visual* sucederia a *obsessão* da era da *arte*, o regime do olhar que surgiu após a imprensa de Gutemberg, que, por sua vez, sucedeu a *paranoia* da era do ídolo, regime do olhar atribuído ao período entre o surgimento da escrita e a imprensa, afirma Debray (1994, p. 211). Tais tendências patológicas atribuídas às três eras são importantes fatores para se fazer notar a evolução do olhar na relação entre o homem e a imagem.

No ídolo (que, em termos de periodização histórica, abrangeria a Idade Antiga e Idade Média), a imagem era presença transcendente, divina, soberana: a imagem olhava e vigiava o sujeito (paranoia). Na era da *arte* (que abrange a Idade Moderna e parte da Idade Contemporânea, período a partir do século XV), era o sujeito quem contemplava a imagem, esta que passaria de funções míticas e divinas a funções mais cientificamente objetivas (Renascimento e a perspectiva

artificial como uma sistematização do ver) dentro de um movimento de afirmação do homem perante à natureza (obsessão). Nessas duas eras que antecedem a era do *visual*, a relação entre sujeito e imagem era nitidamente bipolarizada: na primeira, a imagem olhava o homem; na segunda, o homem olhava a imagem. Hoje, nesta era da comunicação intensificada pelos dispositivos e suas telas, essa bipolaridade diminui drasticamente, sobretudo neste momento em que uma realidade tecnológica facilitadora da produção e circulação tecnoimagética está em curso.

Daí a sugestão da hibridização entre sujeitos e telas; em outras palavras, nesta dita era do *visual* em que vivemos, homem e imagem são equivalentes: “o homem não a vê, não é visto por ela: está nela” (BARROS, 2009). E se observarmos os pontos de virada dos períodos propostos por Debray e notarmos que o fenômeno da difusão é um fator decisivo – lembremo-nos, a imprensa (do ídolo para a *arte*), e a TV em cores (da *arte* para o *visual*) –, devemos supor que a intensificação da difusão promovida pelas redes tende a evidenciar ainda mais a aproximação entre sujeitos e imagens. Como bem observa Barros:

hoje, não são necessárias grandes cerimônias para se tirarem fotografias: a máquina fotográfica está muitas vezes ao alcance da mão, embutida no celular. Tal prontidão permanente propicia o registro abundante das banalidades diárias de tal modo que suas imagens não necessariamente jogam esse cotidiano na atemporalidade [...] mas, pelo contrário, inscrevem esse cotidiano na temporalidade histórica, asseguram que esse tempo está realmente acontecendo. Regime visual, para existirmos precisamos estar na imagem. (BARROS, 2009, p. 3)

Além disso, devemos notar que, em sua proposta de periodização, a fotografia surge na era da *arte*, período balizado pelo autor como sendo aquele entre a arte acadêmica do Renascimento, no século XV, e grande parte das vanguardas modernas do século XX. Tal como Latour questiona a consciência em torno da Constituição moderna, Debray questiona a modernidade das artes de vanguarda no início do século XX, visto que, na sua proposta, a ruptura só viria a ocorrer já próximo às décadas finais, com a universalização da TV em cor (que surgiu comercialmente na década de 1950, mas que se instalou



de maneira planetária na década de 1970, tal como, por exemplo, ocorreu no caso do Brasil).

Dessa forma, Debray (1994) abre espaço para também pensarmos na possibilidade de que a modernidade da imagem, supostamente conquistada – sobretudo nas artes, por intermédio da fotografia e de movimentos vanguardistas –, na verdade, ainda reverberava as mesmas motivações, indagações e sensações oriundas do regime anterior, o do *ídolo*. Se, tal como Latour (1994, p. 38-39) denuncia, a racionalidade moderna tivesse erroneamente acreditado na negação de Deus na construção social (política) e natural (ciência), no universo das imagens, esta presença divina ainda permaneceria; dito de outra forma: a *obsessão* de um homem que se denominava moderno, e que buscava estar livre do divino e, ao mesmo tempo, imponente perante à natureza, era oriunda da *paranoia* cultivada junto às imagens medievais e antigas.

Portanto, ainda que se atribua à imagem técnica um estatuto moderno – tendo em vista não só o seu surgimento no século XIX em meio a um clímax tecnológico de evolução tecnocientífica, mas também sua consagração pelo cinema e mídias de massa no início do século XX, além de sua decisiva influência no caminhar das artes figurativas –, podemos supor, a partir de Debray, que seu potencial disruptivo só seria revelado de fato a partir do momento em que sua circulação eletrônica fosse devidamente concretizada, de forma a garantir sua instrumentalização não mais somente como um objeto decalcado do mundo, mas como algo híbrido, investido de subjetividade.

### **Considerações finais**

A partir do pensamento de Bruno Latour (1994), Vilém Flusser (2002, 2008) e Régis Debray (1994), pretendemos ter estabelecido as bases teóricas para fundamentar nossa hipótese de que a fotografia, imersa na atual dinâmica de produção e circulação das redes sociais, atua como notável mediadora das relações entre indivíduo e sociedade. De certa forma, a fotografia na contemporaneidade se afasta de seus propósitos documentais de origem e ganha novas dimensões,

tornando-se significativo exemplo da hibridização entre homens e máquinas ao explicitar processos horizontais de construção da identidade entre sujeitos e imagens técnicas.

Por suas características de tecnoimagem, torna-se expressão ímpar do jogo simbólico que circula atualmente nas telas dos *gadgets* conectados. O ocultamento da técnica permanece, mas o resultado do trabalho realizado em parceria com o aparelho não é imagem exteriorizada, é a imagem de si mesmo, trata-se do indivíduo e de suas imagens cotidianas. Passamos a viver na superfície, como provoca Flusser, porque vivemos nas imagens. De fato, isso ocorre pois é nela que o homem pode tecnologicamente se reconhecer. Quando os bits se reúnem para formar rostos humanos, quando o aparelho torna-se literalmente espelho, a hibridização entre máquina e homem torna-se fenômeno explícito, pois sou humano aqui, mas agora também lá, na imagem projetada.

Ao nos oferecer referência visual para este processo, a fotografia apresenta-se como estudo de caso fundamental para entendermos as novas relações estabelecidas, explicitando a produção e circulação híbrida do pensamento hoje por meio dos *smartphones*, principalmente por termos em vista o quanto estes aparelhos foram introduzidos como elementos essenciais de nossas vidas e o quanto têm se tornado cada vez mais invasivos nas atividades básicas do dia a dia.

Se a tecnoimagem é resultado do projeto moderno de separação entre sujeitos e objetos, ela também se torna agente de transformação das relações sociais e pode ser compreendida como interlocutora entre a subjetividade e a coletivo. As imagens passam a operar, portanto, como marcadores sociais de experiências realizadas: os registros fotográficos compartilhados em redes valem como *tokens* de vivências, que ao longo do tempo determinam parte substancial da identidade do sujeito. Aquilo que foi registrado e compartilhado socialmente – sejam imagens de viagens, de compras, de alimentos, de trabalhos – compõe narrativas significativas da construção identitária do indivíduo perante os grupos sociais. Não basta ter viajado a determinado local, é preciso hoje ter o registro em redes sociais ou socialmente não se saiu do lugar. Para que a experiência

seja validada por seus pares, é preciso mais do que vivê-la, é necessário capturá-la em instante fotográfico e apresentar este *frame* ao mundo. Somos estes instantes. Quando pensamos na profissão contemporânea “influenciador digital”, por exemplo, enxergamos este processo levado ao seu extremo. Pessoas comuns que tornam a existência por meio de imagens o próprio fim a ser alcançado.

Por que agora somos imagens? Por sermos homens tateadores que produzem imagens; por sermos participantes da era do visual; estamos na imagem, nem diante, nem abaixo ou acima, a vivemos. Se é verdade que jamais fomos modernos, visto que o projeto de modernidade forjado pela separação entre o mundo natural e o mundo cultural nunca foi possível de fato, agora, ao nos “assumirmos como imagens”, estaríamos mais aptos a captar a nossa inevitável condição existencial híbrida?

Para Latour (1994, p. 40), o “ponto essencial da Constituição moderna é tornar invisível, impensável e irrepresentável o trabalho de mediação que constrói os híbridos”. Em um universo de comunicação intensa nas telas em que dispositivos, imagens e redes se entrelaçam para construir relações sociais, a ilusão moderna de separação entre humanos e não humanos parece encontrar um ambiente que a substitua pela conscientização da simetria entre os regimes político (sujeitos) e científico (os objetos), tornando, enfim, visível, pensável e representável aquilo que sempre se buscou negar.

## Referências

BARROS, A. T. M. P. O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia – relato de pesquisa. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. *Anais eletrônicos* [...]. São Paulo: Intercom, 2009. p. 1-14. Disponível em: <https://bit.ly/2uNKOf8>. Acesso em: 12 jun. 2018.

BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. *In: XAVIER, I. (org.). A experiência do cinema: antologia.* Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 128-128.

DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente.* Petrópolis: Vozes, 1994.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade.* São Paulo: Annablume, 2008.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos.* São Paulo: Editora 34, 1994.

MACHADO, A. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. *In: MACHADO, A. Pré-cinemas e pós-cinemas.* 2. ed. Campinas: Papius, 2002. p. 220-234.

submetido em: 12 jun. 2018 | aprovado em: 29 nov. 2018

## **O cinema enquanto locus dialógico:** Ressignificações entre *Tudo sobre minha mãe* (1999) e *A malvada* (1950)

## **Cinema as a dialogic locus:** Resignifications between *All about my mother* (1999) and *All about Eve* (1950)

*Marcelo de Lima*<sup>1</sup>, *Luiz Antonio Mousinho*<sup>2</sup>

---

1     Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Membro do Grupo de Pesquisa Sobre Ficção e Produção de Sentido. E-mail: [marcelo\\_lf02@hotmail.com](mailto:marcelo_lf02@hotmail.com).

2     Professor Associado IV do Departamento de Comunicação e da Pós-graduação em Letras da UFPB. Desenvolve pesquisa junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) (PQ) sobre análise e recepção de ficção audiovisual. Coordena o Grupo de Pesquisa Sobre Ficção e Produção de Sentido. E-mail: [luizantoniomousinho@gmail.com](mailto:luizantoniomousinho@gmail.com).

## Resumo

Utilizando principalmente o conceito de dialogismo, aplicado ao estudo de narrativas cinematográficas (BAKHTIN, 2003; STAM, 1992), procuramos verificar as relações dialógicas construídas nos filmes *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, e *A malvada* (1950), de Joseph Mankiewicz. Consideramos que as obras são detentoras de discursos socialmente localizados e que traduzem intenções ideológicas específicas, revelando as conexões existentes entre ficção e sociedade. Nosso interesse recai, portanto, sobre a forma como esse diálogo é constituído entre os textos fílmicos e como ele serve à ressignificação e recontextualização de temas e significados – como, por exemplo, a representação da mulher e da feminilidade –, deixando claro o papel do cinema enquanto produtor de vozes dissonantes, contraditórias e representativas de determinados contextos históricos e posições sociais.

## Palavras-chave

Dialogismo, análise fílmica, *Tudo sobre minha mãe*, *A Malvada*.

## Abstract

In this study, we use the concept of dialogism, applied to the studies of film narratives (BAKHTIN, 2003; STAM, 1992), to verify the dialogical relations established by Pedro Almodóvar's *All about my mother* (1999) with Joseph Mankiewicz's *All about Eve* (1950). We understand that both movies follow different speeches that are socially localized and ideologically constructed, thus revealing the connections existing between fiction and society. Our interest lies, therefore, in the way such dialogue is built between the films and how it resignifies and recontextualizes themes and meanings – the representation of woman and femininity, for example –, laying bare the role of cinema as a producer of voices that are socially discordant, contradictory and representative of specific historical contexts and social positions.

## Keywords

Dialogism, film analysis, *All about my mother*, *All about Eve*.

O termo “dialogismo” foi cunhado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin em sua análise sobre o processo constitutivo da linguagem. Em termos gerais, se refere ao fato de que os discursos não existem (nem podem existir) de forma individual, isolada, imune a influências externas: eles são sempre coletivos, refletindo e refratando enunciados anteriores e fazendo exercer sua influência sobre os seguintes, constituindo-se como elos em uma cadeia de comunicação discursiva. Os diálogos que permeiam todas as relações sociais não são, conforme o autor, entidades apartadas do todo que se encontram em determinado ponto de troca discursiva; o próprio discurso e consciência são fenômenos socioculturais e fogem do mito da individualidade (BAKHTIN, 2003).

No presente trabalho, procuramos analisar as relações dialógicas existentes entre os filmes *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, e *A malvada* (1950), de Joseph L. Mankiewicz, encarando o cinema como um espaço de produção de discursos social e historicamente contextualizados. Quando postos lado a lado, percebemos no filme de 1999 uma disposição na direção de um diálogo, no sentido literal. Bakhtin (2003) considera que os gêneros secundários, como os trabalhos artísticos e criativos, espelham o diálogo cotidiano, acrescentando-lhe camadas retóricas, tornando-o mais complexo, trabalhando-o deliberadamente de forma a exprimir uma ideia e chegar a determinado fim.

Bakhtin estuda a linguagem não como um sistema imutável e rigidamente determinado por regras, mas como uma unidade orgânica que ganha vida através do enunciado. Como afirma Robert Stam, em *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*, a abordagem bakhtiniana enfatiza “a *parole*, a emissão, o discurso vivido e partilhado por seres humanos em interação social” (STAM, 1992, p. 30). Aqui, é colocado em primeiro plano o que Bakhtin (2006, p. 117) considera “a verdadeira substância da língua”, que

não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.

A linguagem é, dessa forma, um sistema em constante mutação, e as línguas “transformam-se constantemente sob a pressão do uso cotidiano” (STAM, 1992, p. 32). É essa característica que transfere à linguagem seu poder ideológico<sup>3</sup>, havendo entre linguagem e ideologia uma “relação de reciprocidade” (BAKHTIN, 2003, p. 264), de modo que através da linguagem se deixam ver relações de poder, de opressão, hierarquizações e segmentações. E é também por meio dela que tais dinâmicas sociais podem ser questionadas, problematizadas e subvertidas. Não é à toa que a palavra é considerada o *fenômeno ideológico por excelência*, como o autor demonstra em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006); assim ela se configura à medida que “é onipresente na vida social, seja sob a forma de *discurso interno*, seja como texto escrito” (STAM, 1992, p. 31, grifo nosso).

Segundo Bakhtin, o sistema fala-linguagem não se esgota no plano abstrato de formas linguísticas, mas se concretiza a partir da interação social entre o sujeito que fala e seu(s) destinatário(s). Os discursos externos – e aqui consideramos os verbais, textuais, audiovisuais etc. –, baseados em discursos internos que são ideológicos e sociais, não existem de forma isolada; eles *se relacionam de maneira dialógica com outros enunciados*. Pressupõe-se a existência da relação entre um *eu* e um *outro*: “o eu necessita da colaboração de outros para poder definir-se e ser ‘autor’ de si mesmo” (STAM, 1992, p. 17). Assim, o indivíduo é constituído dessa miríade de vozes que o precederam, com as quais ele convive e das quais não pode escapar – pois são elementos basilares da expressão do eu; vozes que são constantemente tensionadas, questionadas e modificadas através da minha relação com o outro:

A orientação dialógica, coparticipante, é a única que leva a sério a palavra do outro e é capaz de focalizá-la enquanto posição racional ou enquanto um outro ponto de vista. Somente sob uma orientação dialógica interna minha palavra se encontra na mais íntima relação com a palavra do outro. (BAKHTIN, 2010, p. 73)

---

3 Para Bakhtin, a comunicação da vida cotidiana é espaço exemplar para a disseminação de pontos de vista, de argumentações – de ideologias. Diz o estudioso (2006, p. 27): “esse tipo de comunicação é extraordinariamente rico e importante. Por um lado, ele está diretamente vinculado aos processos de produção e, por outro lado, diz respeito às esferas das diversas ideologias especializadas e formalizadas”.



Embora no início Bakhtin se referisse mais especificamente ao diálogo cotidiano e ao discurso literário ao desenvolver sua teoria de dialogismo, podemos enxergar o discurso fílmico, aqui foco principal de estudo, sob lentes dialógicas. Assim como a literatura, o cinema se enquadraria nos chamados gêneros secundários do discurso<sup>4</sup>, ou gêneros complexos, que “surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado [...] – artístico, científico, sociopolítico, etc.” (BAKHTIN, 2003, p. 263). A obra fílmica se configura como um conjunto de enunciados que mantêm relação dialógica com outros (filmes, livros, pinturas, etc.), e, ao mesmo tempo, *estabelece uma posição determinada em relação a outros discursos*; “o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, constrói um mundo possível que mantêm relações complexas com o mundo real [...]. O filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2002, p. 56, grifo do autor).

Robert Stam alude a esse caráter essencialmente dialógico da produção cinematográfica, pois, longe de esgotar-se em si mesmo, o filme é seguidamente ressignificado em inúmeros níveis e possibilidades:

Se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, [o conceito de dialogismo] referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta. (STAM, 1992, p. 34)

*Tudo sobre minha mãe* conta a história de uma enfermeira, Manuela (Cecília Roth), que perde o filho em um acidente de carro e sai à procura do pai perdido do jovem, a transexual Lola (Toni Cantó), para dar a notícia. No caminho, Lola reencontra amigas do passado, como a prostituta Agrado (Antonia San Juan),

4 Em complementaridade, os gêneros primários ou simples são enunciados vinculados à realidade concreta, como a réplica do diário cotidiano ou a carta privada (BAKHTIN, 2003).

envolve-se com a freira Rosa (Penélope Cruz) e encontra a mulher indiretamente responsável pela morte de seu filho, a atriz de teatro Huma Rojo (Marisa Paredes). Em *A malvada*, Margo Channing é uma conhecida atriz de longa carreira vivida por Bette Davis que recebe Eve Harrington (Anne Baxter), uma fã de seu trabalho, em seu camarim após uma apresentação. Mais tarde, Eve torna-se assistente de Margo, e aos poucos vai eclipsando a imagem da veterana como atriz de sucesso e tomando seu lugar na cena teatral e intelectual que as cerca, afastando a outra de seu pretendente, Bill (Gary Merrill), e do casal Lloyd Richards (Hugh Marlowe), roteirista de teatro, e Karen Richards (Celeste Holm), melhor amiga de Margo. *A malvada* é constantemente mencionado em *Tudo sobre minha mãe*: uma cena do filme é diretamente exibida e as personagens de Almodóvar parecem emular, em muitos aspectos, as de Mankiewicz. Além disso, há a questão do título: *Tudo sobre minha mãe* é claramente inspirado no título original de *A malvada*: *All about Eve*.

O objetivo deste trabalho é, assim, investigar esses pontos de encontro – mais que de encontro, verdadeiramente de *tensão* – à luz do dialogismo bakhtiniano e de conceitos como paródia e entonação, verificando significados – de concordância, discordância, aprofundamento, refutação – produzidos a partir e para além deles, compreendendo-os como instâncias dialógicas que influenciam no debate social produzido em torno de obras artísticas e que vão além de referências despreziosas ou meramente condecorativas.

### **Tudo sobre títulos**

O primeiro indício explícito de contato entre as duas obras é perceptível já a partir do título do filme de Almodóvar – *Todo sobre mi madre* (*Tudo sobre minha mãe*), uma aparente estilização<sup>5</sup> do título original *All about Eve* (*Tudo sobre Eve*, em tradução livre). No filme de Mankiewicz, o título alude ao gradual desvelamento da personagem principal, que passa de uma tola admiradora a uma

---

5 Affonso Romano de Sant'Anna, ao tratar dos processos de paródia, paráfrase e estilização, afirma que a estilização se refere à alteração formal, estética, de um texto pelo outro, mas sem alteração de significado do texto original. Diz o autor (1995, p. 39): "na estilização não ocorre uma 'traição' à organização ideológica do sistema como ocorreria na paródia, onde há uma perversão do sentido original".

malévola e manipuladora atriz sedenta por sucesso. *Tudo sobre minha mãe*, por sua vez, encabeça tanto o filme de Almodóvar quanto a história que Esteban, na narrativa, está escrevendo sobre Manuela.

É interessante perceber como a conexão dialógica estabelecida a partir dos títulos, embora possa parecer inócua, revela as orientações narrativas distintas de ambas as obras. Em *A malvada*, o título original implica um movimento de desmascaramento de uma verdade pérfida que estava inicialmente oculta por uma cortina de candura. Tal interpretação é reforçada logo no início do filme, quando Eve é chamada ao palco para receber o Prêmio Sarah Sibbons de melhor atriz. Ouve-se, em *voz over*, as considerações do crítico Addison DeWitt ao comentar os eventos da premiação: “nenhum brilho incandesceu tanto os olhos quanto Eve Harrington. Eve [...], mas mais de Eve mais tarde. Tudo sobre Eve, na verdade” (A MALVADA, 1950). Enquanto o crítico fala, a câmera enfoca o troféu recebido pela jovem. Desde o princípio, a personagem é desassociada da imagem desinteressada e subserviente com a qual inicialmente se apresenta, e *Tudo sobre Eva* representa esse movimento previamente definido em direção à descoberta de sua verdadeira e asquerosa personalidade.

Em Almodóvar, *Tudo sobre minha mãe* é o título que Esteban coloca no projeto que está fazendo sobre sua mãe, Manuela, que reúne gravações sobre seu trabalho, anotações sobre seu passado etc. Embora tal história estivesse inevitavelmente fadada à rigidez e ao caráter definitivo e imutável do passado (ainda que considerando as influências do presente sobre o projeto de Esteban), não é ela, enfim, que se configura como a narrativa do filme: com a morte do jovem, o projeto é esquecido, e *Tudo sobre minha mãe* se volta não para o passado, mas para o futuro de Manuela enquanto ela viaja a Barcelona para encontrar Lola e transmitir a notícia da morte do filho. Reside, aqui, a indefinição do ser que, destituído de sua própria vida (simbólica é a cena em que Manuela olha para o quarto vazio do filho e, em *voz over*, ouve-se sua voz: “faltava-lhe a metade”), parte em rumo ao desconhecido. Se, em *A malvada*, o título (*All about Eve*) nos adianta a certeza da revelação desmoralizadora, no filme de Almodóvar ele aponta

para a incerteza e a imprecisão que caracterizam a existência humana. Não à toa, no filme, o letreiro anunciando o título aparece logo após o momento em que a câmera assume a posição da folha de papel sobre a qual Esteban escreve (Figura 1): é uma história metalinguística, de descoberta a cada nova palavra, incompleta e indefinida (não de forma literal, é claro), em que “a noção de *pessoa-sujeito da escritura* começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da *ambivalência da escritura*” (KRISTEVA, 2005, p. 71, grifo do autor).

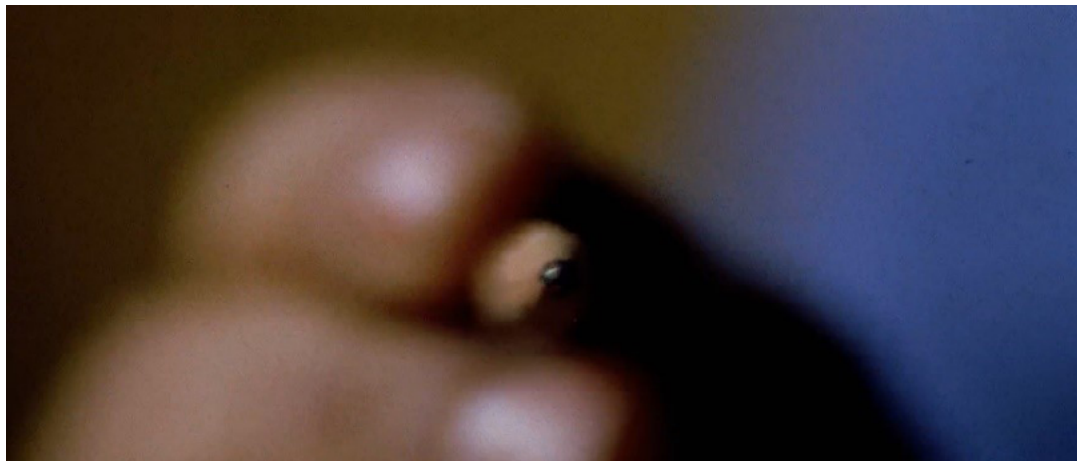


Figura 1: Esteban “escreve” o título do filme sobre a tela

Fonte: Tudo sobre minha mãe, 1999.

Nota-se, assim, ao invés de uma estilização neutra do título, um deslocamento de sentidos que aponta para os significados de *Tudo sobre minha mãe* como um todo: há uma relação paródica entre as duas obras, e Almodóvar cita o texto original para deturpar, ressignificar e apontar possibilidades outras de interpretação. Na paródia, conforme Sant’Anna (1995), há o estabelecimento de um novo paradigma, em que o novo é dito através do velho; “a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar ‘certo’” (SANT’ANNA, 1995, p. 29).

Bakhtin considerava a paródia um fenômeno dialógico; ela só pode ocorrer a partir da apropriação, e posteriormente inversão, do discurso do outro, em um movimento que “deve recriar a linguagem, parodiada como um

todo substancial, que possui sua lógica interna e que revela um mundo especial *indissoluvelmente ligado à linguagem parodiada*" (BAKHTIN, 2002, p. 161, grifo nosso). Na paródia, o discurso do outro deve estar claro e bem estabelecido, para que possa ocorrer o contraponto, a chacota, o antagonismo. Desde o título, portanto, Almodóvar estabelece as linhas que evidenciam a relação paródica entre seu filme e *A malvada*.

Essa inversão de significados é sentida também no momento em que Lola e Esteban se juntam para assistir ao filme *A malvada* na televisão. O filme de Mankiewicz é diretamente citado, e uma cena é exibida por completo. Trata-se dos instantes que precedem a entrada de Eve no camarote, a *hamartia* de Margo a convite da amiga da atriz, Karen. Na cena exibida em *Tudo sobre minha mãe*, Margo e Karen falam sobre fama e fãs:

KAREN: você é talentosa, famosa, rica. As pessoas ficam esperando noite após noite apenas para vê-la. Até mesmo sob a chuva.

MARGO: caçadores de autógrafos. Eles não são pessoas. São pequenas bestas que andam em grupos como coiotes.

KAREN: eles são seus fãs, seu público.

MARGO: eles não são fãs de ninguém, são delinquentes juvenis. Não são o público de ninguém. Eles nunca assistem a um filme ou uma peça, pois nunca ficam tempo o suficiente para isso. (A MALVADA, 1950)

A escolha desse diálogo em específico remete à cena em que Esteban e Manuela, logo após a apresentação de *Um bonde chamado desejo*, aguardam na chuva a saída de Huma do teatro para que Esteban consiga um autógrafo da atriz. Mais tarde, ao lembrar da ocasião, Manuela diz que "era uma loucura esperar sob a chuva, mas era aniversário dele e não tive coragem de negar" (TUDO..., 1999).

É interessante notar como o discurso de Margo sobre os fãs é incorporado no personagem de Esteban. O jovem assume o mesmo comportamento de Eve, que aguardava noite após noite a saída de Margo do teatro após as encenações da montagem de *Aged in wood*. Mas parece existir, aqui, uma apropriação paródica da personagem de Mankiewicz: se Margo considera os fãs seres menores, indignos do teatro, Esteban, ao contrário, insiste em sua busca pelo autógrafo tanto por

um interesse genuíno pela peça e pela atuação de Huma quanto pela importância de *Um bonde chamado desejo* tem na vida de sua mãe.

Tais questões refletem a acepção bakhtiniana de que o discurso fílmico (ou de qualquer outro meio artístico) emula o diálogo cotidiano, acrescentando-lhe camadas retóricas, tornando-o mais complexo, trabalhando-o deliberadamente de forma a exprimir uma ideia e a chegar a um determinado fim. Os filmes transmitem, como já mencionamos, determinados ideais, opiniões intrínsecas à narrativa, olhares distintos sobre a realidade mais ou menos determinados pelo contexto de produção no qual se inserem. Tais diferenças de aproximação, em *A malvada* e *Tudo sobre minha mãe*, parecem ficar mais claras desde que um olhar mais cuidadoso seja posto sobre as obras.

### **Jogos entre personagens**

Se é construído um paralelismo entre Eve e Esteban (sendo ela representativa de um discurso que será posteriormente questionado e invertido no filme de Almodóvar), é verdade que outros personagens de *Tudo sobre minha mãe* também se configuram como “pontos de encontro” sobre os quais se percebem o tensionamento e a distorção de discursos e significados.

A personagem de Manuela pode ser assim encarada. Inicialmente, sua trajetória combina aspectos de Eve e de Stella, de *Um bonde chamado desejo*. No que concerne a Eve, Manuela se aproxima de uma estrela do teatro (Huma/Margo) com motivações dúbias que são ocultadas em um primeiro momento: Manuela é levada pelo impulso provocado pela morte do filho, e Eve pelo desejo de promover sua carreira teatral. Ambas conseguem o posto de secretária junto às atrizes, conhecem as peças que estão sendo encenadas e acabam substituindo Margo e Huma em uma apresentação. Após Manuela revelar que conhece de cor as falas de *Um bonde chamado desejo*, Nina acusa: “Você é igual a Eve Harrington” (TUDO..., 1999).

Aqui, é importante abrir um parêntese para nos determos em certas considerações sobre as personagens numa obra de ficção. Tanto na literatura

quanto no cinema, a personagem é, na maioria dos casos, o elemento ficcional que externa o discurso de forma imediata e aparente, que produz para o leitor/expectador o sentido almejado pela obra; não é à toa que as “personagens, ao falarem, revelam-se de um modo mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira” (ROSENFELD, 2002, p. 21).

Antonio Candido contribui com essa questão ao tratar da personagem do romance. De acordo com o autor, o enredo e a personagem são dois elementos intrinsecamente unidos: “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2002, p. 51). Segundo ele, esses dois elementos representam a matéria do romance, e as ideias que decorreriam dessas duas instâncias seriam sinônimas do significado da obra. Tais constatações fazem-nos perceber que a personagem se situa como uma ponte que “conecta” o enredo e as ideias; uma ponte que o leitor/espectador deve atravessar, do ponto inicial da ignorância ao desconhecimento por completo, para organizar os sentidos desprendidos da ficção no “outro lado”.

Ora, a reprodução fílmica de ambas as personagens nos oferece pistas sobre esses valores de que fala Candido (análogos à concepção de que todo discurso é ideológico, de Bakhtin). Depois da morte do filho, Manuela é retratada diminuída, sozinha, como que amputada – vale retomar aqui a imagem vazia do quarto de Esteban ou a figura diminuta ante a grandiosidade trágica que Huma vai significar em sua vida. Ao chegar em Barcelona, encontramos seu novo apartamento vazio, bagunçado e sem vida, em oposição ao espaço que ela ocupava anteriormente com Esteban. A gritante diferença entre os dois locais, a nosso ver, mostra mais do que a leitura ordinária de alguém que acabou de mudar-se para uma nova casa e só pode aos poucos reconstruir o ambiente e a vida, o novo espaço, vazio, é reflexivo da interioridade de sua personagem, representação da sua perda, a dor tornada imagem. Esse isolamento inicial de Manuela vai sendo superado à medida que ela fortalece outros relacionamentos

para além do filho. No fim do filme, quando a mãe de Rosa vai visitar a filha que lá está hospedada, o local está completamente reconfigurado, mobiliado e preenchido.

*A malvada* apresenta uma trajetória inversa. No início do filme, Eve nos é apresentada como uma mulher solitária, viúva, vítima das circunstâncias. Mas, ao ganhar a confiança de Karen e Margo, a jovem é rapidamente admitida no seletivo grupo de atores, roteiristas, diretores e produtores teatrais, eclipsando a outra funcionária de Margo, Birdie. A vertiginosa ascensão social da mulher e sua imediata aceitação no meio teatral é traduzida em cenas nas quais Eve aparece cercada de pessoas, comumente participantes do círculo íntimo de amigos de Margo. Paralelamente, a veterana é retratada cada vez mais isolada, destacada dos demais e decadente, enquanto a outra silenciosamente usurpa seu lugar no teatro e nos círculos sociais (Figura 2). A festa de aniversário de Bill é o ponto da queda definitiva da veterana, quando ela é retratada como a razão para o fracasso da celebração e como motivo de vergonha para os convidados.



Figura 2: Eve cerca-se dos antigos amigos de Margo enquanto a outra mulher é destacada dos demais

Fonte: *A Malvada*, 1950.



Entretanto, a partir do momento em que as reais intenções de Eve vão ficando mais claras (e, no filme, esse gradual desmascaramento é atrelado ao crescente ciúme que Margo nutre pela jovem), o círculo que ela construiu em torno de si começa a minguar: Bill e Lloyd brigam continuamente durante os ensaios de *Footsteps on the ceiling*, e Karen e Margo afastam-se dela. A cena no restaurante é o ápice do novo isolamento de Eve e da devolução de Margo a seu posto inicial: ao anunciar seu iminente casamento com Bill, a atriz mostra a sabedoria e a autoaceitação que lhe escaparam durante todo o filme.

Apesar de atingir seus objetivos, vemos Eve retornar ao ponto inicial de retraimento, e o rancor e ambição tomam conta da personagem: Mankiewicz a filma constantemente vestindo negro, cor relacionada “às trevas primordiais, à indiferença original” (CHEVALIER, 1986, p. 747), como que para destacar a revelação de sua alma corrompida e obscura.

As trajetórias singularmente desiguais de Manuela e Eve, ainda que guardem superficiais semelhanças, apontam para a existência de concepções divergentes acerca das personagens, enfatizando o caráter dialógico existente entre diferentes discursos que continuamente se influenciam, se questionam e se retroalimentam.

Margo Channing e Huma Rojo são, por sua vez, duas bem-sucedidas atrizes que, se alcançaram glória e riqueza em suas carreiras no teatro, passam por dificuldades e frustrações no que se refere ao amor. Enquanto Margo sente-se cada vez mais insegura por causa de sua idade e alimenta um medo paranoico de que Bill vá abandoná-la a qualquer momento, Huma ressent-se com o pouco de completude que a fama trouxe a sua vida e teme que Nina a deixe ou sucumba às drogas. Ambas as mulheres, a despeito de todo o poder e dinheiro que detêm, comportam-se de maneira semelhante em seus relacionamentos: as duas nutrem uma necessidade dependente, tóxica, do parceiro. É Bill a razão da maior parte das inseguranças de Margo e somente quando o casamento dos dois fica acertado a personagem parece enfim encontrar alguma paz para si mesma; “glória, aleluia”, exclama ela ao Bill para finalmente anunciar a união. Semelhantemente, Huma persegue Nina e satisfaz seus desejos apenas para mantê-la por perto; a procura

pela cidade quando ela some em busca de drogas; “Nina não pode viver sem as drogas, e eu não posso viver sem ela”, lamenta.

Fica claro que a personagem de Huma tem, em grande parte, em Margo a sua razão de ser. Ela própria diz que começou a fumar “por causa de Bette Davis”, num entrelaçamento entre aspectos ficcionais e realidade. Entretanto, como vimos ao estabelecer um paralelismo entre Manuela e Eve, ambas guardam profundas divergências que deixam entrever o sentido maior dos dois filmes. Não por acaso é em um carro que as duas personagens revelam aspectos mais íntimos de sua personalidade. Quando Nina foge do teatro para comprar drogas e Manuela e Huma vão atrás dela, a atriz desabafa:

HUMA: comecei a fumar por causa de Bette Davis, para imitá-la; aos dezoito anos já fumava como uma chaminé. Por isso me pus o nome de Huma.

MANUELA: Huma é um nome muito bonito.

HUMA: o fumo é a única coisa que tenho na vida.

MANUELA: também conquistou sucesso...

HUMA: o sucesso não tem sabor nem cheiro, e quando você se acostuma é como se não existisse. (TUDO..., 1999)

Margo, por sua vez, fica presa na estrada em um carro sem gasolina, fruto de uma maquinação para que Eve possa substituí-la em uma peça:

KAREN: você é a Margo. Apenas a Margo.

MARGO: e o que é isso? Além de algo anunciado em luzes brilhantes, eu quero dizer. Além de um conhecido temperamento, que consiste basicamente em voar em uma vassoura gritando o máximo que consigo. Crianças se comportam como eu, sabe. Elas se comportam mal, elas ficariam bêbadas se soubessem como, quando não podem ter o que querem. Quando se sentem indesejadas ou inseguras ou... mal amadas. [...]. Daqui a dez anos, Margo Channing não vai mais existir. E o que vai restar? (A MALVADA, 1950)

É possível identificar, na fala das duas mulheres, um ressentimento, uma amargura com relação à fama e ao estado atual das coisas, uma senciência de que, em pouco tempo, tudo o que elas possuem se esvaírá. Essas impressões de Margo são certamente refratadas em Huma, que tanto admira Bette Davis. Como afirma Bakhtin (2017, p. 38), “todas as palavras se dividem nas suas próprias palavras e

nas do outro, mas as fronteiras entre elas podem confundir-se, e nessas fronteiras desenvolve-se uma tensa luta dialógica”.

Nessas fronteiras a apropriação do discurso de Margo – e, por consequência, de *A malvada* – se torna menos um fenômeno de reflexão e mais um movimento de refração<sup>6</sup> de sentidos. Assim como ocorre quando é construído e analisado um paralelo entre Manuela e Eve, Huma e Margo são personagens sintomáticas de como o discurso do outro é continuamente apossado, retrabalhado e ressignificado – da fala cotidiana às manifestações artísticas culturais, a impossibilidade da individualidade completa põe-se como um dos pilares do homem, em que “a palavra do outro deve transformar-se em minha-alheia (ou a alheia-minha)” (BAKHTIN, 2017, p. 40). Compreender e assumir a relevância do outro para, então, oferecer o contraditório: se Margo entra em conformidade com o relacionamento dependente no qual está inserida (que representa, para ela o significado último de felicidade e realização), Huma se liberta, ainda que a contragosto, das amarras de Nina. É notável, ao final de *A malvada* e *Tudo sobre minha mãe*, a diferença valorativa no locus ocupado pelas duas mulheres: Margo, embora ressentida com o sucesso do empreendimento de Eve, encontra paz para suas inseguranças no matrimônio com Bill, Huma por sua vez, ao ser questionada por Manuela sobre Nina, a ignora e retorna ao teatro. “Te vejo logo”, diz, antes de sair para o palco: novamente, a ambivalência da escritura (e da vida) de que fala Kristeva (2005).

### **Sobre mulheres e sexualidade**

Após tudo isso, cabe esclarecer que, a nosso ver, o tratamento da figura da mulher e da sexualidade feminina é o ponto de tensão último onde se encontram – e em que divergem mais sensivelmente – as duas narrativas.

---

6 É fato que é improvável, na produção artística, *refletir* qualquer coisa, seja o discurso do outro, seja determinado aspecto da “realidade”: o discurso sempre será mais ou menos afetado por aquele que o (re)escreve, e há sempre uma *refração* de enunciados; “o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo socioideológico que já é texto e discurso” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 264). Esse trecho, portanto, deve ser encarado de forma mais simbólica que literal.

Em seu ensaio "Cold War femme: lesbian visibility in Joseph L. Mankiewicz's *All about Eve*", Robert Corber (2005) elabora a teoria de que Eve é homossexual, fato não diretamente mostrado no longa. O autor cita a última cena do filme para embasar sua ideia. Na cena, Eve, ao retornar para seu quarto após ser premiada como melhor atriz no Prêmio Sarah Siddons, encontra uma moça adormecida em uma poltrona; a jovem se apresenta como Phoebe, presidente de um fã-club, e declara que entrou no quarto de seu ídolo para escrever uma matéria sobre ela – "como você vive, que roupas você usa, seus perfumes e livros, coisas desse tipo". Eve retruca que já está muito tarde para Phoebe voltar para casa, ao que a jovem responde que "não se importaria se não voltasse nunca mais". A câmera enfatiza os olhares entre as moças e o caráter de submissão que Phoebe vai gradualmente assumindo em relação a Eve. Segundo Corber, "pelo fato do Código de Produção[...], com o consentimento dos grandes estúdios, afirmar que 'perversões sexuais ou qualquer referência a elas são proibidas', o desejo de Eve por outras mulheres nunca pode ser mostrado claramente, mas apenas sugestionado" (2011, p. 28, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Além do ponto destacado por Corber, outros momentos parecem insinuar a sexualidade mascarada da personagem. Eve utiliza uma suposta vizinha para enganar Lloyd e fazê-lo ir visitá-la no meio da madrugada e, após uma ligação em que a vizinha convence o roteirista de que Eve está trancada em seu apartamento sofrendo um ataque histérico, a mulher desconhecida faz um sinal de "ok" para a moça, indicando que tinha contado a história a pedido dela. Não há pagamento, nenhuma indicação de que ocorreu uma troca de favores ou qualquer retribuição ou agradecimento por parte de Eve; ao invés disso, as duas se abraçam, sorridentes, e sobem as escadas juntas para o quarto. Em outro instante do filme, Margo sugere, sarcasticamente, que Eve deveria acompanhá-la ao quarto para ajudá-la a trocar de roupa. A jovem responde que o faria, se fosse o desejo da outra; "não gostaria de forma alguma", retruca Margo (*A MALVADA*, 1950).

7 No original: "Since the Production Code [...] with the consensus of the major studios, stated that 'sex perversion or any reference to it is forbidden', Eve's lesbianism can never be overtly expressed but can only be hinted at".

Corber cita, ainda, outros fatores que corroborariam tal interpretação, como a constante obsessão de Eve por Margo, sua feminilidade exagerada e performática, e a atração incompreendida que Margo nutre pela moça. Em determinado momento, a veterana declara que ficou “muito sensibilizada com o fato de que ela [Eve] é tão jovem, tão feminina e indefesa; todas as coisas que eu queria ser para o Bill” (*A MALVADA*, 1950). Para Corber, *A malvada* tem o intuito ideológico de “reincorporar Margo às instituições da heterossexualidade”<sup>8</sup> (CORBER, 2011, p. 41) ante os perigos do lesbianismo oculto sob a feminilidade representados na figura de Eve e que assustavam as mulheres norte-americanas na época da Guerra Fria. O filme, assim, destacaria aos poucos os aspectos negativos da vilã ao mesmo tempo que continuamente enfatiza as diferenças entre Margo e sua protegida (CORBER, 2011).

Parece ser seguro e narrativamente embasado assumir, tendo em vista nossos propósitos e considerando as elaborações teóricas já realizadas, que, assim como a vilã de Mankiewicz, Manuela também apresenta comportamentos que poderiam relativizar sua sexualidade. A relação que se constrói entre ela e a personagem Rosa ultrapassa, em diversos momentos, o aspecto maternal que um olhar mais superficial sobre o filme poderia apontar. Quando Manuela lava Rosa já doente e acamada, a enferma declara que o bebê será de ambas, ao que a outra responde: “quem dera! Se pudéssemos estar sozinhas no mundo, sem compromissos. Você e seu filho só para mim”. Em outro momento, a protagonista declara que “todas as mulheres são um pouco lésbicas” (*TUDO...*, 1999). A paixão mútua pela travesti Lola reforça o fato de que ambas compartilhavam um desejo em comum, convergente, por uma figura feminina.

Manuela e Eve compartilham de uma atração reprimida (por motivos distintos), uma intenção que não pode, por uma razão ou outra, ser posta em prática. Entretanto, há juízos distintos para ambas as personagens. Tomando o desejo das personagens como base, visualizamos duas abordagens: Eve é retratada

---

8 No original: “by restoring Margo to the institutions of heterosexuality”.

como uma força sensual e perversa, usurpadora, inescrupulosa; já em *Manuela*, vemos a conformidade silenciosa de alguém que percebe uma relação impossível.

A diferença entre as duas mulheres, dessa forma, reside no tratamento que as obras dispensam aos seus desejos – e é tal abordagem que revela a visão de feminilidade presente em ambos os filmes. Retomando a cena em que Margo fica presa na estrada em um carro sem gasolina, a atriz discorre, em um momento de epifania, sobre a natureza da feminilidade e qual seria o verdadeiro papel da mulher:

É engraçada a carreira de uma mulher, as coisas que você abre mão pelo caminho para ascender mais rápido. Você esquece que vai precisar delas novamente quando voltar a ser uma mulher. É uma vocação que todas as fêmeas têm em comum, gostemos ou não: ser uma mulher. Cedo ou tarde, temos que nos dedicar a isso, não importa quantas outras carreiras tenhamos ou desejamos ter. Em última análise, nada vale a pena a não ser que você possa procurá-lo antes do jantar ou se virar na cama – e lá está ele. Sem isso, você não é uma mulher. (A MALVADA, 1950)

Existe uma conformidade e um alinhamento com certa visão de mulher, uma tentativa de “rearticular feminilidade e heterossexualidade”<sup>9</sup> (CORBER, 2011, p. 42). Em “O riso da Medusa”, a filósofa e crítica Hélène Cixous fala de uma escrita hegemônica na literatura ocidental: a escrita masculina. Mesmo em textos produzidos por autoras, segundo ela, há a visão dominante que preconiza a vivência e valores masculinos em desfavor da feminina. Tal literatura implica narrativas “em que a mulher esteja oculta, e em que se reproduzem as representações clássicas da mulher (sensível-intuitiva-sonhadora etc.)”, e, continua a autora, construiu “um lugar que zombou grosseiramente de todos os signos da oposição sexual (e não da diferença) e em que a mulher nunca teve seu discurso” (CIXOUS, 2017, p. 134).

Fica claro que a visão do feminino em *Tudo sobre minha mãe* vai de encontro às intenções de *A malvada*, apesar das semelhanças que compartilham *Manuela* e *Eve*. A mera presença de personagens transexuais como *Agrado* e *Lola*, que confundem o espectro homem-mulher, denota uma diferença de *entonação* entre os

9 No original: “rearticulate being feminine and being heterossexual”.

filmes. Almodóvar comumente desconstrói conceitos aparentemente cristalizados em relação a sexualidade e gênero. Na sala de espera, antes da realização dos exames de gravidez de Rosa, Manuela, ao contar sua história com Lola, exclama “como é possível ser machista com aquele par de peitos?” (TUDO..., 1999).

O conceito de entonação desenvolvido por Bakhtin está relacionado ao dialogismo de que já falamos. Junto com o tato – que “tem a ver com as relações entre interlocutores” (STAM, 1992, p. 62) – a entonação

constitui um canal e um conformador sutil de relações sociais [...]. Qual a relação entre os sujeitos falantes do filme, em termos de posição discursiva, grau de intimidade, relação com outros personagens? Qual a sua relação implícita com o autor do texto, ou com o espectador, nos mesmos termos? (STAM, 1992, p. 63)

Percebem-se, assim, entonações distintas em *A malvada* e *Tudo sobre minha mãe* acerca de personagens semelhantemente construídas. A relação dialógica entre as duas obras se constrói nessa tensão, em que perspectivas diferentes sobre um tema comum estão vivas e atuantes sobre a realidade e podem, assim, ser sobrepostas, discutidas e transformadas.

## Conclusões

Todo e qualquer discurso, do monólogo ao diálogo cotidiano, da literatura ao cinema, deve ser compreendido como um elo, uma pequena parte de uma complexa teia de enunciados que se cruzam incessantemente. Essas falas se refletem, se refratam, questionam umas às outras e a si mesmas. Assim Bakhtin desvenda o mito da individualidade da mente humana, sugerindo que o homem – e, por consequência, qualquer discurso por ele produzido – é constituído socialmente, numa relação entre o *eu* e o *outro*. Esse jogo dialógico resulta em diferentes significados produzidos pelos atores discursivos. Em *Tudo sobre minha mãe*, há um claro esforço de diálogo construído em direção a *A malvada*, pois diversos elementos do filme de 1950 são absorvidos pela obra mais recente. Diálogo, entretanto, não significa sempre concordância ou reforço de posições, já que é justamente na criação do contraditório, na distorção

paródica da voz do outro, que novos pontos de vista são produzidos. Mais que descartar o que já foi dito, uma concepção dialógica da cultura utiliza o antigo para ressignificá-lo e produzir algo novo, considerando os diferentes momentos históricos e posições sociais em que as obras se inserem.

Nos filmes aqui estudados, esse movimento de apropriação e ressignificação da voz do outro se dá primariamente através das personagens, que Almodóvar “toma” de Mankiewicz para si a fim de explorar novas possibilidades narrativas: oferecer perspectivas alternativas à Eve maléfica ou ao fã aculturado e à visão de mulher e sexualidade engessadas dos Estados Unidos da Guerra Fria. Apontar essas diferenças não quer dizer, a priori, assumir um discurso como necessariamente superior ou mais evoluído que outro, mas sim reconhecer o valor artístico e social dessa refração discursiva, locus da contestação do hegemônico e da proliferação livre de ideias.

## Referências

A MALVADA. Direção: Joseph Mankiewicz. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 1950. 1 vídeo (138 min). Cópia digital.

BAKHTIN, M. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/1U9qckv>. Acesso em: 25 fev. 2018.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/25odKss>. Acesso em: 14 fev. 2018.



BAKHTIN, M. *Problemas na poética de Dostoiévski*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/20H9AW5>. Acesso em: 25 fev. 2018.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 51-80.

CIXOUS, H. O riso da medusa. In: BRANDÃO, I. et al. (org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Edufal; EdUFSC, 2017. p. 129-155.

CHEVALIER, J. (org.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

CORBER, R. *Cold War femme: lesbianism, national identity, and Hollywood cinema*. Durham: Duke University Press, 2011.

CORBER, R. Cold War femme: lesbian visibility in Joseph L. Mankiewicz's *All about Eve*. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Durham, v. 11, n. 1, p. 1-22, 2005.

GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2002.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 11-49.

SHOHAT, E; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase e companhia*. São Paulo: Ática, 1995.

TUDO sobre minha mãe. Direção: Pedro Almodóvar. Madri: El Deseo, 1999. 1 vídeo (104 min). Cópia digital.

submetido em: 07 ago. 2018 | aprovado em: 30 nov. 2018

## **A midiatização de um juízo político:** responsabilidade editorial nas capas de revistas semanais brasileiras

## **The mediatization of the impeachment:** publishing commitment on the Brazilian weekly magazine covers

*Camila Hartmann<sup>1</sup>, Ada Cristina Machado da Silveira<sup>2</sup>*

---

1 Mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Integrante do Grupo de Pesquisa Comunicação, Identidades e Fronteiras. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela UFSM (2016). E-mail: [camilahartmann@hotmail.com.br](mailto:camilahartmann@hotmail.com.br).

2 Professora titular da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), onde integra o quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Colaboradora do Mestrado Profissional em Comunicação e Indústria Criativa da Universidade Federal do Pampa (Unipampa) e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação, Identidades e Fronteiras. E-mail: [ada.silveira@ufsm.br](mailto:ada.silveira@ufsm.br).

**Resumo**

O artigo analisa os discursos jornalísticos produzidos sobre o juízo político da presidente Dilma Rousseff em capas de revista semanais de circulação nacional em um contexto de midiaticização da sociedade. Como objeto empírico de análise, elegeu-se três capas veiculadas individualmente por *CartaCapital*, *IstoÉ* e *Veja* em uma mesma data, que sucedeu o processo de votação do juízo político na Câmara dos Deputados. Questiona-se a ação das revistas semanais nas capas elaboradas quando do juízo político de Dilma Rousseff, considerando-se a responsabilidade editorial das peças jornalístico-promocionais.

**Palavras-chave**

Jornalismo, política, midiaticização, juízo político, capas de revista.

**Abstract**

This article analyzes the journalistic discourses produced on the impeachment of President Dilma Rousseff on weekly magazine covers of national circulation within the context of mediatization of society. As empirical object of analysis, three covers were selected at the same date for each of the following magazines: *CartaCapital*, *IstoÉ* and *Veja*, ensuing the impeachment voting process in the Chamber of Deputies. The action of the weekly magazines on their elaborate covers during the political trial of Dilma Rousseff is subject of this article, considering the publishing commitment of these journalistic-promotional works.

**Keywords**

Journalism, politics, mediatization, impeachment, magazine covers.

A conformação pública do atual quadro político brasileiro trava-se, para além da complexa rede de relações socioeconômicas e culturais imbricadas no cenário, a partir das narrativas midiáticas que se produzem acerca dos acontecimentos que o vem configurando. Considerando o pressuposto de que a informação a partir da qual os indivíduos hodiernamente constroem suas visões de mundo advém majoritariamente dos veículos midiáticos, torna-se pertinente analisar o modo como o discurso jornalístico adquire reverberação social.

No escopo de tal complexidade, concebe-se um processo de transformação da sociedade que assinala o percurso transitado entre a sociedade dos meios e a midiatizada. Algo que está em andamento e sinaliza a emergência da mídia como um campo que incide sobre os modos de interação social e na percepção da experiência dos indivíduos (BRAGA, 2006; FAUSTO NETO, 2008). A midiatização, assim sendo, mostra-se enquanto um processo seminal da estrutura societária contemporânea com implicações nos modos operativos das práticas jornalísticas e nas representações midiáticas dos grupos e das instituições sociais, estabelecendo-se como conceito chave para tensionar a relação da mídia com a sociedade e a cultura (HJARVARD, 2014).

Constituindo-se como lugares privilegiados para a circulação social dos sentidos, os veículos de mídia funcionam como uma espécie de agenda coletiva, estruturadora ou reestruturadora de percepções e cognições (SODRÉ, 2010, p. 26). Isto posto, entende-se que a realização de pesquisas que objetivem investigar o modo como o discurso jornalístico (des)constrói sentidos e representações implica um gesto de interpretação crítica que condicione compreender como se dá a articulação entre os discursos e os elementos não-discursivos. No caso em estudo, com vistas a apreender o entorno contextual que circunscreve a produção dos discursos veiculados em capas de revista semanais acerca do juízo político da então presidente Dilma Rousseff, explana-se uma breve cronologia do acontecimento. A continuação, o artigo trata de questões atinentes ao jornalismo como mediador da realidade. A referência teórica da dimensão verbal e visual das capas de revista introduz aspectos do percurso metodológico que, a seguir, são adotados na análise de três capas de revista semanais.

Torna-se pertinente esclarecer, de antemão, que o termo “impeachment” substituiu a expressão correspondente de juízo político no senso comum da vida política brasileira. Termo banalizado com o julgamento do presidente Richard Nixon (1974), dos Estados Unidos, ocasião em que a atividade jornalística teve destaque, ele foi apropriado para o vocabulário político nacional com o julgamento do presidente Fernando Collor de Mello (1992) em que, igualmente, a atividade midiática pesou sobremaneira. Para os fins deste texto, são mantidas igualmente ambas as expressões, “impeachment” e sua correspondência no vernáculo brasileiro de juízo político (no lugar da desacreditada tradução “impedimento”), tendo em vista seu uso já arraigado no noticiário nacional.

### **Cronologia do processo de impeachment**

Os trâmites do processo que culminou com o impeachment de Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT), duraram aproximadamente cinco meses. No dia 17 de abril de 2016, com ampla maioria de votos (367 a favor e 137 contra), o processo foi aprovado na Câmara dos Deputados. A partir do dia 12 de maio o pedido passou a transcorrer no Senado Federal, com o desfecho da destituição do cargo da presidência no dia 31 de agosto. Diversos processos já haviam sido protocolados pela Câmara dos Deputados; foi, entretanto, o pedido dos juristas Miguel Reale Júnior, Janaína Conceição Paschoal e Hélio Bicudo que foi acolhido pelo então presidente da Câmara, Eduardo Cunha, no dia 2 de dezembro de 2015<sup>3</sup>.

O engendramento desses fatos torna passível de verificação a relação de interdependência e coafetação que se estabelece entre os diversos campos que compõem a realidade social (BOURDIEU, 2011). Nessa conjuntura, a correlação é explícita entre o campo político, midiático e da vida cotidiana, de modo que as mobilizações sociais ocorridas ao longo de 2015 (sobretudo as sucedidas em março, como o Movimento Brasil Livre e o Vem pra Rua) e sua repercussão

3 As informações supracitadas foram tecidas com base em dados coletados nos sites *BBC Brasil*, *G1* e *UOL* (FERNANDES, 2016; MENDONÇA, 2016; ROSA, 2016).

pelos veículos de mídia tiveram larga contribuição para a acolhida do processo de impeachment.

Cabe aqui referir as contribuições de Hannah Arendt (1988) entorno à faculdade humana de julgar os acontecimentos políticos. Segundo a tradição kantiana observada pela autora, ela envolve considerar as faculdades da imaginação, do entendimento e do senso comum. Para tanto, o ato reflexivo do juízo requer uma mentalidade alargada, exercício que historicamente e conforme o entendimento que no texto ora posto se enfatiza, está relegado à atividade jornalística, tomada como fundamental para o juízo político numa sociedade democrática. Nos termos da autora: “formo uma opinião considerando um dado tema de diferentes pontos de vista, fazendo presentes em minha mente as posições dos que estão ausentes: isto é, eu os represento” (ARENDR, 1988, p. 299).

É assim que o exercício do juízo articula o interesse individual ao interesse coletivo, espaço preenchido pela atividade política. Trata-se de uma instância para a qual concorrem os sentimentos, o senso comunitário, tanto quanto os elementos atribuídos à faculdade cognitiva e que, em conjunto, concedem sentidos à experiência vivida em comum e onde ocorre “julgamento e decisão, a judiciosa troca de opiniões sobre a esfera da vida pública” (ARENDR, 1988, p. 277).

No contexto de mediação da política, as condições de possibilidade do juízo político requerem observar os nexos éticos pertinentes às escolhas dos seus enunciadores. Eles se fazem guardiões de narrativas que informam os indivíduos sobre ocorrências que lhes são exteriores mas que, no entanto, apresentam-se como determinantes para sua vida pessoal e social. No quadro do processo de juízo político da então presidente Dilma Rousseff, constata-se que os discursos jornalísticos mobilizados no transcorrer do processo adquiriram influência privilegiada na construção da representação pública sobre o acontecimento. Põe-se de manifesto, assim, o mecanismo de poder que caracteriza o jornalismo essencialmente, cuja legitimidade reifica-se constantemente a partir da noticiabilidade e do agenciamento que produz (SILVEIRA, 2015).

Tendo ponderado tais noções, indaga-se, neste texto, sobre a ação das revistas semanais nas capas que elaboraram quando do juízo político de Dilma Rousseff, considerando-se tais peças jornalístico-promocionais como um ato responsável, vale dizer, quais são os compromissos que sustentam as relações expressas no discurso jornalístico, promotor do projeto editorial do veículo de comunicação.

Isto posto e no intento de capitalizar uma síntese acerca de como se compreende e define o jornalismo e o discurso jornalístico, tem-se a seção que segue.

### **Jornalismo e discurso: mediação e poder**

A eficácia social dos relatos jornalísticos mostra-se na medida em que se instituem como um repositório de saber coletivo sobre a realidade. Sob essa perspectiva e na concepção de Ribeiro (2014, p. 28), o campo jornalístico passa a ser compreendido “como uma instituição que contribui para a construção social da realidade, ao produzir um conhecimento sobre a vida cotidiana e o tempo presente, e ao produzir também sentidos sobre os diversos campos sociais e sobre o próprio campo”. O discurso jornalístico, assim sendo e consoante compendia Fausto Neto (1994, p. 160), figura-se como uma voz que não faz, simplesmente, “o reclame das coisas, mas uma voz que se impõe às coisas e que a anuncia seus próprios semantizadores”.

No reconhecimento de seu papel como mediador da realidade, visto que é tomado como uma mediação social profissionalmente exercida (SILVEIRA, 2015), constata-se como o jornalismo elabora e faz circular representações identitárias. Assume, dessa forma, “ainda que parcialmente, o papel legislativo de discriminar para a sociedade e o papel judiciário de emitir juízos, através de sua ação ordenadora a partir de um discurso situado” (SILVEIRA, 2016, p. 39).

Convém asseverar que as produções jornalísticas, apresentando-se como resultado de decisões estratégicas de hierarquização temática de informações, são apreendidas como compósitos que refletem, na materialidade discursiva, a estrutura ou o contexto em que foram geradas. Daí afirmar-se, na esteira das



proposições de Fausto Neto (1993, p. 4), que “a verdade descrita e/ou apontada pelo Jornalismo se constitui sempre numa construção obrigatoriamente invadida pelas marcas dos seus enunciadores, deixadas nos discursos”. Dentre outros aspectos, são algumas dessas marcas e estratégias discursivas que se intenta desvelar no processo analítico de observação das capas.

Buscando apreender a complexidade que envolve o objeto empírico de análise, faz-se uma breve exposição sobre as revistas, as capas e as particularidades envolvidas em suas narrativas, visto que se figuram enquanto singulares engendradoras da percepção social do impeachment.

### **As revistas e suas capas: planos verbal e visual**

No processo de construção discursiva os enunciadores de revistas mobilizam determinados procedimentos que permitem que seu conteúdo se faça inteligível e credível perante aos leitores. Considera-se que as estratégias adotadas levam em conta a consolidação do forte vínculo afetivo que os veículos mantêm com o leitor e que manifesta uma complexa relação entre “sujeitos produtores e receptores [que estão] em um movimento de constante coafetação” (TAVARES; SCHWAAB, 2013, p. 27). A partir da utilização recorrente a certos elementos gráficos, algumas expressões verbais e sua organização em uma discursividade específica, torna-se passível de identificação a linha ou os princípios editoriais que regem a publicação. Desse modo, são as definições editoriais do veículo que determinam os critérios para escolher o que noticiar e, posteriormente, o modo como noticiar. Conforme se evidenciará posteriormente na análise, entende-se que a linha editorial de cada revista justifica e permite a compreensão de certa regularidade em seus enunciados, tratamentos e produções discursivas.

Isto posto, enquanto elemento primeiro das publicações, convencionou-se a capa de revista como espaço institucionalizado singular de compartilhamento e construção de valores (RIBEIRO, 2014, p. 74), circunscrevendo um recurso de promocionalidade da linha editorial e de expressão da posição ideológica

do veículo. As capas de revista, assim sendo, apresentam e representam o veículo jornalístico: apresentam-no ao constituírem-se como plena materialidade significativa de sua postura editorial; representam-no ao instituírem-se com voz própria, antes que mera irradiação de vozes socialmente legitimadas. Logo, as capas se estabelecem também como local privilegiado para análise do discurso jornalístico.

O modo como as capas organizam os elementos significantes apresenta sua particularidade: elas conferem primazia à dimensão visual (ou aos componentes não verbais), deixando os componentes verbais em segundo plano. Para que sejam inteligíveis, precisam expressar e equilibrar um conjunto de informações de maneira coerente: “[...] mensagem, linguagem, imagens, tipografia, espaço, cor, sequência, contrastes, ordem e tudo o mais para orquestrá-los em um todo visualmente unificado e intelectualmente consistente” (ALI, 2009, p. 96).

Dos recursos não verbais, o que mais se destaca é a utilização de imagens ícono-visuais, exacerbando aquilo já apontado por Dulcilia Buitoni (2013, p. 111): “[...] a relação com o visível tornou-se parte da natureza da revista”. Dessa perspectiva, cabe ainda destacar a importância das cores, considerando que auxiliam na representação dos valores que o enunciador pretende transferir ao leitor, bem como expressam determinada visão de mundo desse que as utiliza. Assim atesta Guimarães (2000, p. 15): “podemos compreender a cor como um dos elementos da sintaxe visual, e a linguagem visual como um dos diversos códigos da comunicação humana”.

O engendramento dos vários elementos passíveis de se congregarem na superfície discursiva de capas permite desvelar significados sobre suas condições de produção e circulação e explicita, consoante se vem delineando, a postura editorial dos enunciadores das revistas. A mobilização de recursos múltiplos resulta em um discurso elaborado a partir de elementos intencionais que, por meio de um jogo de efeitos de sentido, propicia diversas possibilidades de leitura de uma mesma realidade. Neste caso, pretende-se analisar as realidades construídas e projetadas pelas capas de revista semanais de circulação nacional.

## **Percurso metodológico e análise de capas de revista**

A abordagem metodológica define-se por procedimentos que pressupõem o reconhecimento da produção social da discursividade midiática e desenvolve-se a partir da compreensão dos parâmetros que intervêm na organização estrutural de um signo textual (SILVEIRA, 2009). De tal forma, concebida a produção de sentidos por meio da análise dos textos vinculados ao seu contexto de produção e circulação, cabe ressaltar que analisar esse imbricamento no bojo de uma sociedade midiatizada implica considerar a complexidade que envolve os discursos midiáticos, figurados como espaços privilegiados na disputa pela hegemonia das representações sociais.

Dito isso, ressalta-se que a análise das capas cumpre o propósito de estudar suas estruturas significantes, que modelam um discurso social específico. Baseia-se, para tanto, na materialidade discursiva e considera os elementos dos planos verbal e visual, desvelando as estratégias discursivas e os mecanismos de persuasão mobilizados pelos enunciadores das revistas semanais. Antecipa-se que a detecção das articulações operadas pelos enunciadores entre a factualidade circulante em mídias sociais, no noticiário da mídia de referência e outros agentes ficou perceptível na eleição dos componentes verbo-visuais das capas.

Consoante a perspectiva que se vem delineando, convém referir um mecanismo discursivo que se manifesta largamente em textos do vasto arcabouço que a produção midiática congrega; evidencia-se, como se verá, por meio de múltiplas associações possíveis de se realizar, nas capas ora estudadas. Trata-se da intertextualidade. O escopo teórico do conceito é calcado nas proposições de Mikhail Bakhtin (1995) que, grosso modo, pressupõem a incompletude dos textos em si mesmos, visto estarem sempre em relação com outros signos textuais, com as estruturas produtivas que os geraram e com o repositório de saberes coletivos circulantes na sociedade.

Na situação da atividade jornalística, compreende-se que a produção de uma capa busca conjugar valores que convoquem a capacidade humana de julgar os acontecimentos políticos. No entanto, em lugar da exposição de elementos que fomentem livremente o ato reflexivo do juízo, a capa oferece o seu juízo

construído por uma postura editorial. Essa é sua condição de produto de consumo cultural. No intento de abarcar o desafio apostado na tarefa criativa de elaboração de uma capa de revista, seu layout, configurando a articulação plástica dos planos verbal e visual, recorre-se à análise de Augusto Ponzio quanto às proposições bakhtinianas sobre as relações conveniadas no ato responsável:

As relações sociais, as relações culturais, aquelas reconhecidas, oficialmente, codificadas, as relações que contam juridicamente são relações entre identidade do gênero, entre diferenças indiferentes à singularidade, relações estruturalmente estáveis por contraste e, portanto, relações opositivas e conflitantes, nas quais a alteridade de cada um é apagada. (PONZIO, 2010, p. 18)

É possível entender que Ponzio (2010, p. 19-20), ao assinalar “a singularidade, a unicidade, a alteridade de cada um, com sua participação e não indiferença à singularidade dos outros, ao outro como único e insubstituível”, compreende que a especificidade estaria relevada ao âmbito do “privado, à base do oficial, do público, do formal, do cultural, da identidade com a sua responsabilidade garantida e delimitada de álibis”. Extrapola-se, assim, a responsabilidade da ação para o nível coletivo, promovendo com a capa de revista a matéria de destaque da edição. É assim que se faculta tomar a capa de revista como configuração de assinatura editorial que responde por proposições de “responsabilidade sem álibis” (BAKHTIN, 2010), assinatura editorial de um agente conhecedor e plenamente responsável de suas ações, habilitado a tomar decisões em favor de determinado projeto.

Para proceder à análise, definiu-se o objeto empírico a partir da seleção de capas de revista semanais de circulação nacional publicadas logo após a votação do processo de impeachment na Câmara dos Deputados, optando-se por analisar aquelas veiculadas em um mesmo dia, 20 de abril de 2016. Elegeu-se, portanto, uma capa de *Veja* – “Fora do baralho” (edição 2.474) –, uma de *IstoÉ* – “Não vai ser golpe” (edição 2.419) – e, por fim, uma capa de *CartaCapital* – “E eles vão levar?” (edição 897). Além da análise individual de cada uma das três capas, são também tecidos comentários comparativos entre as edições, permitindo-se assim evidenciar a disputa de sentidos circulantes sobre o juízo político codificado nas edições.

Apresentam-se, a seguir, as análises procedidas quanto às três capas elencadas.

### **Dilma: uma carta fora do baralho**

Analisando a cenografia da capa de *Veja* (Figura 1), observa-se como ela promove uma objetificação da então presidente Dilma, na medida em que estampa um quadro que manifesta sua descartabilidade. A imagem remete a um panfleto ou cartaz desgastado e rasgado, cujo personagem estaria rejeitado, em condições de inutilidade e passível de ser descartado. Por meio dos recursos discursivos estrategicamente mobilizados na construção da capa pode-se inferir o posicionamento editorial do enunciador da revista diante dos acontecimentos sobre o impeachment. *Veja* constrói, assim, um discurso pró-impeachment e toma o processo como algo acabado, que culminaria com o afastamento da presidente.



Figura 1: *Veja*. Edição nº 2.474, de 20 de abril de 2016. Capa

Fonte: *Veja* (2016).

Constata-se que o efeito de sentido que o enunciador busca produzir em seu público leitor projeta-se por meio de mecanismos persuasivos que materializam-se nos elementos que conduzem a um apagamento da figura de Dilma nos planos visual e verbal. O sentido articulado pela montagem da imagem da presidente,

cuja face está comprometida, inter-relaciona-se com o da manchete, que atribui à Dilma o caráter de algo “fora do baralho”, tomando-a como um personagem que já está excluído do contexto político brasileiro.

Tal postura, ademais, será reificada por meio dos enunciados verbais que compõem a chamada e que destituem a autoridade da presidente. Na primeira afirmação (“com ou sem a vitória na batalha do impeachment, Dilma já perdeu a batalha do poder”), *Veja* enuncia uma verdade tratada como absoluta, deixando explícito aos leitores que Dilma já não tem mais o que fazer: o poder lhe foi destituído. Outrossim, depreende-se uma generalização do poder operada pelo enunciador, de modo que não se tem explicitado a que poder se refere. Trata-se do poder do governo? É o poder do partido? Ou até mesmo o poder de Dilma sobre sua vida? São indagações que pairam sem resposta.

O uso do termo “batalha” para caracterizar o processo de impeachment também dá-se à identificação da tomada de posição de *Veja*, auxiliando a caracterizá-lo como um cenário de disputa pelo poder (quase uma guerra, em que um dos personagens, Dilma, encontra-se já mutilada e “rasgada”). A segunda parte da chamada vem a corroborar os sentidos já delineados, apontando a posição solitária de Dilma, “abandonada pelos aliados”, cujo governo (assim como sua imagem, desfigurada) “esfacelou-se”.

No tocante às cores que integram a capa, o uso da cor amarela pode ser entendido como um recurso mobilizado por *Veja* como forma de emitir um alerta a seus leitores, que devem dar-se conta da situação caótica da conjuntura política brasileira, em que a presidente, autoridade máxima de uma organização social democrática, já não mais “comanda o Brasil”. De acordo com a perspectiva enunciativa, a figura de Dilma empunhando a faixa de presidente do Brasil já não mais existe, está fora do jogo.

Findando a análise da primeira capa, convém mencionar uma associação discursiva que pode ser realizada e que diz respeito à fotografia usada por *Veja* na montagem da figura de Dilma, que circulava na época de sua posse; o leitor, ao ver a imagem da presidente esfacelada, pode remeter que a mesma figura, outrora,

mostrava uma postura firme (reiterada pelo olhar de Dilma, direcionado na parte central e/ou na mesma linha de visão do leitor) de quem ainda comandava o país.

### O impeachment não será um golpe

A capa da revista *IstoÉ* (Figura 2) possui um elemento de diferenciação em relação às comumente veiculadas pelas revistas semanais de circulação nacional, tendo em vista que o enunciador lança mão de um bloco verbal amplo na composição de sua cenografia. A utilização desse recurso discursivo pode ser apontada como uma estratégia visando surpreender os leitores, já que o enunciador vai de encontro ao padrão vigente que, conforme se explanou anteriormente, costuma evidenciar que a composição das capas apela ao plano visual.



Figura 2: *IstoÉ*. Edição nº 2.419, de 20 de abril de 2016. Capa

Fonte: *IstoÉ* (2016).

O posicionamento editorial do enunciador da revista com relação ao contexto amplo que narra, da mesma forma que na capa anterior, explicita-se na capa de *IstoÉ* e materializa-se em seu discurso pró-impeachment. A partir da expressão “Não vai ser golpe”, repetida em dois momentos: no topo e no fim da página, o enunciador tece comentários sobre o cenário nacional de turbulência política. O tom com que é operado o texto verbal reifica o princípio, adotado como absoluto por *IstoÉ*, de que o processo de julgamento político de Dilma não se constitui num golpe.

Uma associação passível de ser feita, no que se refere ao núcleo discursivo por meio do qual se constrói a capa, diz respeito à evocação de um dizer constantemente veiculado por personagens e instituições contrários ao processo de impeachment: “não vai ter golpe”. Por meio de tal vínculo, depreende-se que o enunciador não apenas afirma que o processo irá se consolidar (como se dá a perceber pelo uso do verbo “ser”, conferindo a ideia de um fato que vai, indubitavelmente, acontecer), como diz que ele não pode ser assumido como um golpe.

Ainda analisando os elementos verbais que compõem a capa, eles materializam a importância que a revista atribui aos acontecimentos em torno do impeachment de Dilma, como se evidencia a partir do uso das expressões “histórico domingo” (em referência ao dia da votação na Câmara dos Deputados) e “mais grave crise moral, política e econômica da história” (para tratar do cenário brasileiro no período) (ISTOÉ, 2016, s.p.). Acerca da última afirmação pode-se, mais uma vez, inferir uma tomada de posição do enunciador; ao atribuir àquele momento o caráter de “mais grave”, desconsidera outros cenários muito críticos já protagonizados na política do Brasil, como outro julgamento político, de Fernando Collor de Mello, em 1992, ou a derrubada do governo de João Goulart, em 1964.

Ao longo desse bloco verbal, o enunciador aponta vários desvios que maculariam o exercício da presidência por Dilma, dando a perceber que o processo desencadeado seria apenas “fruto de uma árvore de horrores adubada com muita corrupção, crimes, gestões temerárias e fraudes que afundaram o nosso País” (ISTOÉ, 2016, s.p.). O uso do possessivo “nosso” evidencia a adoção de uma estratégia de sentido que buscaria a proximidade e a identificação do veículo com seu público leitor. Pressupõe-se, assim, o compartilhamento de um sentimento de pesar com relação ao contexto político da época.

*IstoÉ*, assim, parece mostrar que nem mesmo com todo o “arsenal bélico utilizado pela presidente para se manter no poder” (ISTOÉ, 2016, s.p.), Dilma conseguirá evitar seu impeachment. Ao citar a desaprovação a seu governo, “quase unânime”, o enunciador atribui à até então presidente o título de enganadora, especialmente daqueles 54 milhões de brasileiros que depositaram



o voto nela e que só “agora podem enxergar a verdade com clareza” (ISTOÉ, 2016, s.p.). O impeachment, dessa forma, é tomado como um “justo desfecho de uma gestão que se corrompeu de forma nunca antes vista na história deste País e que priorizou amigos e aliados [...] em detrimento do povo brasileiro” (ISTOÉ, 2016, s.p.).

O plano visual da capa materializa e reifica o efeito de sentido de condenação que o enunciador atribui a Dilma, visto que remete a uma figura obscura, que sequer olha de frente para o leitor. A imagem figurativizada por *IstoÉ* é a de uma presidente derrotada, que será lembrada tão somente por seu lado negro e sombrio. A posição em que ela é posta pode ser associada à lembrança de alguém que de fato é condenado e, mais do que isso, preso, tendo em vista que essa é uma das posições com que os prisioneiros são fotografados quando ingressam no cárcere (olhando para frente, da esquerda para a direita).

### **As artimanhas do impeachment**

A capa de *CartaCapital* (Figura 3) guarda algumas diferenças singulares com relação às outras duas previamente analisadas. O enunciador não deixa à mostra explicitamente o contexto a partir do qual constrói o discurso, visto que na materialidade da capa não há referência à Dilma, nem ao julgamento político. Ademais, tampouco demarca um posicionamento incisivo sobre o que narra, destarte sê-lo passível de identificação por meio da observação dos elementos mobilizados na capa à luz do conhecimento da linha editorial da publicação e também das matérias no nível interno. As associações que provoca requerem do leitor a lembrança de textos ou conhecimentos prévios, o que põe de manifesto (evidenciando, dessa vez, algo que é comum também às outras capas) o mecanismo da intertextualidade discursiva.

Constata-se mais um diferencial a partir da comparação dos planos visuais das três capas: a de *CartaCapital* é a única que não se figurativiza como ancorada na até então presidente Dilma. O destaque, neste caso, paira justamente sobre os articuladores do processo de impeachment, o ex-presidente da Câmara dos

Deputados, Eduardo Cunha, e o ex-vice-presidente, Michel Temer, sucessor de Dilma Rousseff na presidência da República pela via do juízo político.



Figura 3: *CartaCapital*. Edição nº 897, de 20 de abril de 2016. Capa

Fonte: *CartaCapital* (2016).

O enunciador, por meio de uma montagem, propõe uma relação emblemática entre os dois: Cunha é retratado como mordomo do senhor Temer. A imagem, assim, presta-se a um efeito de sentido que remonta ao de cumplicidade entre os personagens, unidos em torno de um ideal e que, conforme se pode comprovar a partir da leitura das matérias que compõem a publicação no nível interno, relaciona-se à derrubada do governo Dilma. Quem comandaria as articulações, de acordo com a perspectiva enunciativa manifesta na capa, seria o vice-presidente Temer, cuja postura revela uma figura poderosa e astuta. A expressão e a postura de Michel Temer mostram alguém que está disposto a promover artimanhas e conchavos para atingir seus objetivos e que, indo além, tem aliados para fazê-lo. A figura do deputado Cunha é construída como se ele estivesse a serviço de Temer, preparado para atendê-lo e realizar aquilo que lhe for ordenado (tal qual o faz um bom mordomo).

Analisando os elementos verbais da capa, depreende-se que a indagação proposta pelo enunciador na manchete materializa uma estratégia que visa interpelar o público leitor no sentido de perguntar se Cunha e Temer “vão levar” (que, pelo entorno discursivo, entende-se que se trata da) vantagem no processo de

consolidação do impeachment. *CartaCapital* deixa margem para várias possibilidades de interpretação; eles vão levar a melhor: conquistando o poder? Derrubando o governo que está posto?, ou, ainda, conseguindo finalmente realizar o impeachment? A resposta parece estar na expressão facial de Michel Temer, confiante e altiva. É como se, já se levantando da cadeira (como se percebe pela posição de suas pernas, que estão cruzadas e em sentido oposto ao que está seu tronco) e olhando fixamente para o leitor (que supostamente representa toda a população brasileira), ele estivesse afirmando que vai tomar o poder e já está pronto para agir.

Outrossim, o questionamento pode estar relacionado, amplamente, com uma tentativa do enunciador em suscitar um debate sobre o próprio sistema político brasileiro, no sentido de provocar os leitores a pensar até que ponto a democracia e a liberdade se exercem nesse campo. Dessa perspectiva, ainda que implicitamente, parece que *CartaCapital* convoca o leitor a uma tomada de posição, impelindo-o: “você vai deixar mesmo que eles levem a melhor, promovendo um golpe de estado?”. Por fim, o teor dramático do assunto é reforçado pela cor escura do fundo da capa. A ausência de luz remete, desse modo, a uma realidade sombria e problemática, relacionada ao ardil parlamentar que o enunciador parece evocar.

### **Considerações finais**

Analisar os discursos jornalísticos que circundam os acontecimentos políticos da contemporaneidade significa percorrer um caminho complexo e rico em termos de produção de sentido. A importância das capas reside em seu poder qualificador da principal matéria da edição. Juízes derrubaram a obrigatoriedade de diploma de nível superior para o exercício do jornalismo. Já a Operação Lava Jato, conduzida pela Polícia Federal e pelo Poder Judiciário, vem utilizando material jornalístico como argumento e prova para condenações dos réus. O juízo político de Dilma Rousseff realizado pelo Poder Legislativo e validado por meio das capas das revistas semanais de circulação nacional permite constatar as interpretações adotadas pelos veículos e a reiteração de sentidos circulantes numa sociedade polarizada politicamente. Conforme se atesta a partir desta

análise, as capas evidenciam que as revistas visam confirmar em sua posição editorial o acolhimento de determinada posição política, numa prática de falsa objetividade (ABRAMO, 2003, p. 40), e não uma posição exterior e isenta, segundo prescrevem as apologias do jornalismo profissional.

Em conformidade às associações analisadas nas remissões intertextuais identificadas, há indícios de conflitos éticos para o entendimento do juízo político acerca do julgamento da até então presidente do Brasil. Entende-se que a harmonia das faculdades cognitivas é posta à prova por meio do apelo aos subterfúgios evocados especialmente na exploração do plano visual. A tensão entre entendimento, expresso geralmente pelo plano verbal, e a extrapolação visual proposta na riqueza das capas remete à imaginação. O juízo estético conduz os leitores de maneira, referindo novamente Bakhtin (2010, p. 84), “emotivo-volitiva” a sentir o clima político antes mesmo de acercar-se a noções informativas que os permitiriam compreender conceitualmente. Ao bordão do jornalismo produzido com objetividade sucede-se um ato responsável por artimanhas estético-visuais que ludibriam o juízo racional com apelos ao prazer e ao desprazer.

O jogo de sentidos que se produz por meio da associação de elementos das dimensões verbais e visuais que compõem as capas revela, desse modo, um posicionamento editorial incisivo das revistas, que buscam persuadir o público leitor de modo a acompanhá-las em um entendimento comum dos fatos que narram. Tal assertiva comprova-se de maneira mais explícita nas capas de *Veja* e *IstoÉ*, que apontam verdades absolutas em seus discursos e antecipam o julgamento político, veiculando-o como algo que já está ou será findado em breve, tendo como desfecho a saída da presidente Dilma; já em *CartaCapital* a linguagem utilizada difere e o enunciador busca não tanto impor uma perspectiva, mas questionar seu leitor, interpelando-o para que realize as associações plausíveis e confira sentido, particularmente, aos diversos aspectos engendrados na capa.

A maior contradição entre as abordagens das três capas mostra-se relacionada aos discursos contrários e favoráveis ao impeachment e que materializam a marcante distinção entre os projetos editoriais de *Veja* e *IstoÉ*,

de um lado, e de *CartaCapital*, de outro. Clarifica-se: os enunciadores das duas revistas (*Veja* e *IstoÉ*) que assumem expresso apoio ao juízo político que condena a presidente Dilma manifestam um posicionamento editorial categórico. Tais resultados reiteram a manutenção de aspectos daquilo há décadas apontado por Abramo (2003) acerca dos padrões de manipulação na grande imprensa. Já o enunciador de *CartaCapital* atribui ao impeachment o caráter de um golpe governamental, operando outra estratégia persuasiva. Ela consiste em apresentar a seus leitores um questionamento de algo que parecia já estar estabelecido, inclusive, pela mídia semanal. Curiosa a posição de *CartaCapital*, entrincheirada entre os valores operativos da imprensa comercial-burguesa e os proclamas de uma ideologia iluminista.

Perspectiva comum que se observou adotada por cada um dos enunciadores das três revistas diz respeito à relevância social que a si atribuem e que se manifesta na busca por legitimar seu papel enquanto veículos de mídia que não atuam apenas como mediadores da realidade cotidiana, mas também como operadores e protagonistas, mobilizadores da opinião pública. *Veja*, *IstoÉ* e *CartaCapital*, resguardadas as particularidades dos discursos veiculados em cada uma das três capas, ao promoverem a circulação de sentidos específicos sobre o acontecimento, não apenas o narraram; outrossim, construíram a sua versão sobre a realidade e o contexto no qual se deu.

Além disso, evidencia-se que os enunciadores conferem grande importância aos fatos que narram, como se depreende pelo uso das tarjas “Edição Especial da Crise”, por *CartaCapital*, e “Edição Especial Impeachment”, por *IstoÉ*. *Veja*, ademais de não ter feito essa referência na capa analisada, veiculou uma edição extra sobre o juízo político no dia subsequente, 21 de abril de 2016.

Concluindo, argumenta-se que tendo em vista a configuração pública do atual cenário político brasileiro, é passível de constatação a presença da mídia enquanto agência socializadora fundamental. Os distintos recursos mobilizados nas materialidades discursivas das capas de revista semanais promovem sentidos diversos que, em um contexto de midiatização da sociedade,

caracterizado pela interferência forte e intermitente da mídia no cotidiano, auxiliam de maneira privilegiada a construir a percepção que os leitores criam sobre o entorno social.

## Referências

ABRAMO, P. *Padrões de manipulação na grande imprensa*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

ALI, F. *A arte de editar revistas: um guia para jornalistas, diretores de redação, diretores de arte, editores e estudantes*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.

ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução Michel Lahud; Yara Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João, 2010.

BOURDIEU, P. *Razões práticas*. Tradução Mariza Corrêa. São Paulo: Papyrus, 2011.

BRAGA, J. L. Mediatização como processo interacional de referência. *Animus*, Santa Maria, v. 5, n. 2, p. 9-35, jul.-dez. 2006.

BUITONI, D. S. Revista e segmentação: dividir para reunir. In: TAVARES, F. M.; SCHWAAB, R. (Orgs.). *A revista e seu jornalismo*. Porto Alegre: Penso, 2013. p. 107-118.

CARTACAPITAL. São Paulo: Confiança, n. 897, 20 abr. 2016.

FAUSTO NETO, A. A sentença dos medias: o discurso emancipatório do impeachment de Collor. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS*, 17., 1993, Caxambu. *Anais...* São Paulo: Anpocs, 1993.

FAUSTO NETO, A. Vozes do impeachment. *In: MATOS, H. (Org.). Mídia, eleições e democracia*. São Paulo: Página aberta, 1994. p. 159-189.

FAUSTO NETO, A. Fragmentos de uma analítica da mediação. *MATRIZES*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 89-105, abr. 2008.

FERNANDES, C. Impeachment de Dilma Rousseff. *UOL*, São Paulo, 31 ago. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2TS9eOR>. Acesso em: 15 abr. 2018.

GUIMARÃES, L. *A cor como informação*. São Paulo: Annablume, 2000.

HJARVARD, S. Mediação: conceituando a mudança social e cultural. *MATRIZES*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 21-44, jan.-jun. 2014.

ISTOÉ. São Paulo: Três, n. 2.419, 20 abr. 2016.

MENDONÇA, R. As 12 reviravoltas no processo de impeachment. *BBC Brasil*, São Paulo, 11 maio 2016. Disponível em: <https://bbc.in/2FZatb6>. Acesso em: 16 abr. 2018.

PONZIO, A. A concepção bakhtiniana como dar um passo. *In: BAKHTIN, M. Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro & João, 2010. p. 7-38.

RIBEIRO, D. B. *Jornalismo de revista e ethos discursivo: as imagens de si nas capas e nos editoriais de Veja, Época, IstoÉ e Carta Capital*. 2014. Tese (Doutorado

Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ROSA, F.; BANQUIERI, R. Da eleição à votação do impeachment. *G1*, São Paulo, 17 abr. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2TSCgOd>. Acesso em: 16 abr. 2018.

SILVEIRA, A. C. M. Ambivalência entre coberturas e favelas na cobertura jornalística sobre periferias. In: CONGRESSO DA FEDERAÇÃO LUSÓFONA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 8., 2009, Lisboa. *Anais [...]*. Lisboa: Lusocom, 2009.

SILVEIRA, A. C. M. Blindagem midiática: o questionamento comunicacional da mediação jornalística. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 13., 2015, Campo Grande. *Anais [...]*. Brasília: Portal de Eventos da UNB, 2015. p. 1-15.

SILVEIRA, A. C. M. Ambivalência e cobertura jornalística de periferias. In: SILVEIRA, A. C. M.; GUIMARÃES, I. P. (Orgs.). *Conexões (trans)fronteiriças: mídia, noticiabilidade e ambivalência*. Foz do Iguaçu: EdUnila, 2016. p. 24-43.

SODRÉ, M. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2010.

TAVARES, F. M.; SCHWAAB, R. Revista e comunicação: percursos, lógicas e circuitos. In: TAVARES, F. M.; SCHWAAB, R. (Orgs.). *A revista e seu jornalismo*. Porto Alegre: Penso, 2013. p. 27-43.

VEJA. São Paulo: Abril, n. 2.474, 20 abr. 2016.

submetido em: 16 maio 2018 | aprovado em: 25 jun. 2018



**Para fazer rir na TV:** fabulação narrativa do humor entre as teorias da disjunção e da disparidade

**Making laugh on TV:** narrative fabrication of humor between disparity and disjunction theories

*Wanderley Anchieta<sup>1</sup>*

---

1 Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Desenvolve pesquisas sobre visualidade, atenção e fabulação narrativa, ademais de atmosferas e cores em games e no audiovisual. É membro do Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e das Narrativas Visuais e Gráficas (Grafo/Navi) (UFF/CNPq). E-mail: [wya@outlook.com](mailto:wya@outlook.com).

**Resumo**

Este artigo se propõe a verificar como o efeito do humor é produzido a partir da observação de exemplos advindos de segmentos da ficção seriada televisiva – em *Arrested Development*, *Friends* e *Studio 60*. No meio audiovisual também se pode observar que as situações cômicas são fabuladas sob organização linear, na qual duas extrapolações temáticas colidem numa incongruência, tal como prevê a análise textual das piadas proposta por Salvatore Attardo com seu modelo de disjunção isotópica (*isotopy disjunction model*). Considerando que a linearidade pressupõe ruptura e surpresa, se faz possível aproximar a noção de disjunção com a de disparidade narrativa concebida por Edward Branigan no exame da geração do riso.

**Palavras-chave**

Humor, isotopia, narrativa, ficção seriada, disparidade.

**Abstract**

This article proposes an observation of segments from sitcoms to verify how humoristic effect is produced in them – *Arrested Development*, *Friends*, *Studio 60*. In the audiovisual medium, it is also possible to observe that comic situations are conceived under a linear organization, in which two thematic extrapolations collide into incongruence, as predicted by the textual analysis of the jokes proposed by Salvatore Attardo with his isotopy disjunction model. Considering that linearity presupposes rupture and surprise, it becomes possible to approximate the notion of disjunction with that of narrative disparity conceived by Edward Branigan in examining the generation of laughter.

**Keywords**

Humor, isotopy, narrative, sitcom, disparity.

O estudo dos textos humorados surgiu como um desdobramento específico das análises da narratologia, uma vez que a comicidade é uma dentre as numerosas possibilidades de expressão presentes no ato de contagem de histórias. Para relatar algo de forma minimamente compreensível, se faz sine qua non que o narrador tanto possua maior conhecimento sobre aquilo que discorrerá aos outros, quanto exerça um ato de sistematização da relevância e do peso atribuído aos eventos (ações) e aos existentes (personagens), nos termos de Chatman (1978), que instigue os leitores ou espectadores a permanecerem interpretativamente atentos aos meandros que os bosques narrativos lhes ofereçam: “um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha [...]. Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo” (ECO, 2009, p. 12).

O que Umberto Eco quer dizer é que a organização proposta pelo autor/narrador<sup>2</sup> força continuamente os leitores/espectadores a formularem interpretações temporárias baseadas em informações intencionalmente fragmentárias, dispostas de forma precisa a fim de fomentar leituras interinas que manejem com perspicácia seus anseios e sua atenção –portanto, sua compreensão dos fatos.

Por exemplo, os pesquisadores geralmente definem a feitura do humor “em termos de significados contextualmente opostos (*scripts*) que são percebidos como engraçados por ouvintes, leitores ou observadores” (CHŁOPICKI, 2017, p. 143, tradução nossa). Em outras palavras, a piada costuma funcionar porque sua *punch line* – ou, o elemento disjuntivo – evoca um sentido “inusitado” e inesperado que destoa de uma linha de raciocínio de leitura prévia e lógica. Desse modo, é possível ilustrar tal efeito com a seguinte passagem: 1) “Novo estudo sobre a obesidade procura grupo de teste *maior*” (BUCARIA, 2004, p. 299 apud ALJARED, 2017, p. 66, tradução nossa, grifo nosso).

---

2 “A narrativa é uma maneira de organizar dados espaciais e temporais em uma cadeia de eventos de causa e efeito com um começo, meio e fim que incorpore um julgamento sobre a natureza dos eventos, ademais de demonstrar como é possível saber, e portanto, narrar, os eventos” (BRANIGAN, 2006, p. 3, tradução nossa).

Dois sentidos mais evidentes saltam aos olhos possibilitados pela ambiguidade introduzida a partir do termo destacado: i) o grupo é mais numeroso; ii) o grupo é de pessoas mais gordas, mais volumosas. Pela teoria formulada originalmente por Greimas, então aprofundada por Attardo, o riso surge quando a segunda leitura se interpõe, a posteriori, nem que por um instante, à primeira. Attardo defende que o exercício de interpretação feito pelo leitor é concretizado numa *ordem temporal linear*, do entendimento (i) sendo seguido pelo (ii).

Propomos que essa estrutura tende a se repetir em arcos narrativos mais extensos, como nas sequências audiovisuais bem-humoradas de *sitcoms*, em cujo seio se empregam piadas de estrutura igualmente linear, ainda que o interstício entre as interpretações (i) e (ii) se dê a partir de distâncias mais alongadas. Ademais, indicamos, a partir da análise em três obras distintas, que o salto da interpretação (i) para a (ii), produtor do riso, pode ser fabricado a partir da deliberada *omissão* de alguma informação contextual: seja para um dos personagens, seja para os espectadores.

### **Sobre *topic* e isotopia**

Antes de prosseguirmos é necessário esclarecer alguns conceitos-base. De acordo com a teoria dos atos interpretativos moldada por Umberto Eco, os leitores, enquanto leem, vão proferindo pequenas inteligibilidades provisórias àquilo que sorvem. Essas compreensões são continuamente remodeladas conforme o texto lança novos dados em sua trajetória discursiva. Eco nomeou o ato dessas interpretações momentâneas de *topic* ou tema, que se trata de um “elemento de unificação”, de uma “resposta (sempre provisória) a uma pergunta que o leitor dirige ao texto e que *grosso modo* equivale a: ‘Mas do que você está falando?’” (VOLLI, 2007, p. 83, grifo do autor). Ou seja, o leitor se indaga a todo tempo: o que significa isso que acabei de ler? Em (1), por um átimo, antes que os leitores percebam que o termo conector<sup>3</sup> *maior* gera um segundo sentido, de cunho cômico,

3 É aquele que age como ponte entre as duas isotopias. O conceito será detalhado na próxima seção do texto.

o *topic* poderia ser extrapolado como “notícia do caderno de ciência”. No segundo em que (ii) é apreendido, o *topic* imediatamente se altera para “texto humorado” ou “texto irônico” etc., dessa forma ambas as acepções permanecem ativas – uma particularidade do texto cômico, posto que é do *conflito nunca resolvido* entre ambas as tentativas de entendimento que surge a própria definição da produção do efeito do riso no leitor. Assim, a topicalização se define pelo incansável trabalho de definir temas que orientem uma interpretação consistente, ou isotopia. Eco (1980, p. 150, tradução nossa) propõe outra anedota para esclarecer seus conceitos: 2) “Charles faz amor com sua esposa duas vezes na semana. John também”. É por meio do procedimento de topicalização que “se decide se o tema é sobre dois pares ou um triângulo: no primeiro caso, a estrutura lógica do texto seria A:B=C:D, enquanto no segundo seria A:B=B:C. [...] Aqui a conexão é entre o tópico e as decisões correferenciais, sem a mediação de seleções contextuais” (Ibid., 150, tradução nossa, grifo nosso).

Eco comenta das seleções contextuais pois é nelas que se encontram dicas para as definições isotópicas. Se o texto de (2), em seu desenrolar, comenta como John e a esposa de Charles são próximos, de forma explícita ou subentendida, os leitores tendem – a partir dos dados desse contexto – a inferir que a leitura mais coerente é aquela que trata de infidelidade e da existência de um triângulo. A descoberta do poder de topicalização do contexto ocorreu, comenta Attardo (1994, p. 65, tradução nossa), enquanto A. J. Greimas buscava seu “objetivo final [de] identificar as menores unidades de significado”, nomeados de semas. Os semas são entidades abstratas de sentido que se expressam de forma textual em lexemas. Por exemplo, o registro do lexema *afinado* surge no Houaiss (2009) como: “afinado (adjetivo), 1. tornado fino; 2. sem impurezas; 3. regulado e verificado quanto ao funcionamento, ex.: motor a.; 4. (rubrica: música) posto na altura ou frequência convencionada, harmonioso, ex.: piano a.; [...] 6. bem preparado, capacitado, ex.: estudante a. / trabalhador a.; [...]”. Resumindo de forma pragmática a teoria semiótica de Greimas, se pode afirmar que cada uma das múltiplas acepções marcadas no dicionário é um dos semas (sentidos) do

lexema (palavra), e é a partir do contexto (palavras circundantes, que surgem nos exemplos lavrados) que o leitor decidirá qual acepção lhe servirá para efetivar uma interpretação coerente. Salvatore Attardo (1994, p. 94, tradução nossa) comenta que a ambiguidade é

a norma em geral na linguagem, e não a exceção. Tal alegação não deve ser entendida na implicação de que os enunciados são todos ambíguos ou vagos necessariamente. O contexto (tanto linguístico quanto situacional) reduz o nível de ambiguidade de um enunciado a zero (ou melhor, a níveis pragmaticamente aceitáveis para os propósitos de comunicação). [...] A desambiguação de uma sentença ocorre progressivamente quando escolhas são feitas entre vários significados (semas) dos itens lexicais (lexemas) que a formam. Quando um conjunto coerente de opções (isotopia) é escolhido, o significado da sentença surge.

Em (1), o lexema *maior* pode ser entendido em dois semas distintos – em (i) como mais numeroso e em (ii) como mais volumoso, corpulento. É importante frisar que ambas as leituras são interpretações coerentes com a construção da frase (1). Nesse caso, outras referências serviriam para desambiguar seu contexto, como: se foi dita por um cientista numa matéria de jornal ou por um personagem cômico numa obra irônica. Isto, pois, “[...] o contexto [é] ‘hierarquicamente superior’ à frase simples. [E este] procedimento é naturalmente recursivo; isto é, se um contexto não desambigua um enunciado, outro mais amplo pode fazê-lo, e assim por diante” (Ibid., 1994, p. 70, tradução nossa). No caso de (2), a ausência de explicação ou contexto mais detalhado é intencional, posto que assim as duas leituras coexistirão perenemente num duelo irresoluto – em outras palavras, coexistirão numa *incongruência funcional*, cujo resultado é o riso.

### **A incongruência regular do humor**

Attardo propõe que o efeito do humor é constituído pelo fato de que duas isotopias passam a conviver de forma não-pacífica na mente dos leitores. Para explicar o mecanismo do riso, o autor comenta primeiro sobre a composição das narrativas de maneira geral para, então, contrastar com a forma particular de operação do modo cômico. Ele parte de Brémond com seu esquema da *sequência*

*elementar*, composta por três funções: "a) uma função *que abre* a possibilidade do processo na forma de conduta a seguir ou evento a ser esperado; b) uma função *que executa* essa virtualidade como uma conduta ou evento; c) uma função *que finaliza* o processo como resultado alcançado" (BRÉMOND, 1966, p. 60, tradução nossa, grifos nossos). A primeira função de Brémond corresponde à *situação inicial* de Propp (1984, p. 31) e "consiste em uma sequência textual, muitas vezes narrativa, onde os personagens são introduzidos, a situação é determinada e, via de regra, o contexto dos eventos narrados no texto é estabelecido" (ATTARDO, 1994, p. 88, tradução nossa). A segunda função estabelece um obstáculo a ser ultrapassado pelo protagonista. Ou seja,

a função dois executa a virtualidade do processo introduzindo um elemento que requer "fechamento". E, finalmente, a função três encerra o processo. De fato, a única diferença entre a sequência elementar e a estrutura narrativa da piada é que a função três não "finaliza" o processo da maneira que seria esperada com base no contexto estabelecido nas funções anteriores. Em vez disso, *ela resolve o processo de uma forma inesperada e não-padronizada, que vai contra as expectativas definidas em nas funções um e dois e é muitas vezes ilógica*. A teoria do humor se refere a esses aspectos como "incongruentes". (Ibid., p. 91, tradução nossa, grifo nosso)

Dessa forma, cabe salientar que a produção da incongruência se dá pelo choque entre dois sentidos opostos, dois *topics* que não conversam entre si apesar de habitarem a mesma sentença. A piada e os textos de humor em geral são compostos, para Attardo, numa organização linear onde "uma primeira isotopia/sentido ( $S_1$ ) é estabelecida, até que o receptor encontre um elemento que cause a passagem do primeiro sentido para um segundo sentido ( $S_2$ ), antagônico ao primeiro. A passagem de  $S_1$  para  $S_2$  deve ser 'inesperada' [...] [e] 'imediate'" (Ibid., p. 95, tradução nossa). Eis o modelo de disjunção isotópica (em inglês, *isotopy disjunction model*):

(isotopia 1, leitura convencional)  $S_1$  <sup>disjunção</sup>  $S_2$  (isotopia 2, leitura atípica)

Essa passagem ocorre por meio da ação da palavra/lexema *conector* – que adjaz sentidos/semas ambíguos. A troca de interpretação entre  $S_1$  e  $S_2$  ocorre

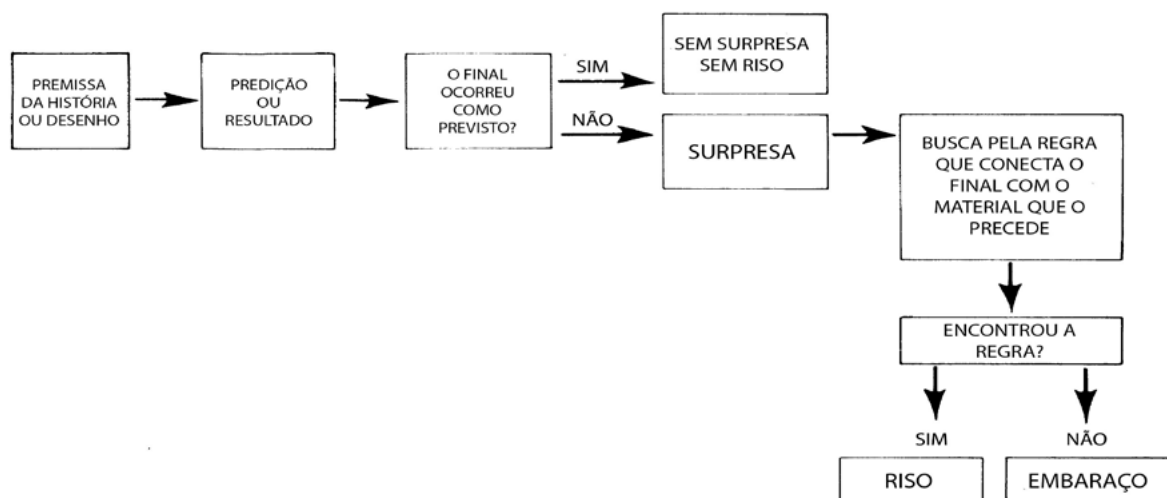
pela força do *elemento de disjunção*, causador da “passagem de uma possível atualização do conector para outro, que tinha sido previamente descartada pelo processo de seleção (topicalização)” (ALJARED, 2017, p. 67, tradução nossa). No caso de (1), “Novo estudo sobre a obesidade procura grupo de teste *maior*”, “maior” é conector, pois traz consigo os sentidos de mais numeroso ou mais volumoso; “obesidade” é elemento de disjunção, posto que ele atualiza a leitura para o sentido cômico. Em (2), “Charles faz amor com sua esposa duas vezes na semana. John também”, não há conector, visto que eles só estão presentes em piadas verbais<sup>4</sup>. O elemento de disjunção é “também”.

A *incongruência* é o propósito final do texto humorado, ela é a forma com a qual a terceira função de Brémond se atualiza na comicidade: num embate irresolúvel entre um sentido evidente e outro ilógico/atípico. Ela é aquilo de regular que se pode esperar das obras de viés cômico. Ela está presente todo o tempo. O pesquisador Jerry Suls, por exemplo, propôs um *modelo de resolução da incongruência*, no qual aponta que o humor surge quando “uma *punch line* parece fazer sentido em algum nível com a informação anterior na piada. Na falta de uma resolução, o entrevistado não ‘entende’ a piada, fica intrigado e às vezes até frustrado” (SULS, 1983, p. 42, tradução nossa). Sua proposta (Quadro 1), entretanto, aproxima a noção de resolução com a de entendimento interpretativo. A incongruência, embate entre as isotopias  $S_1$  e  $S_2$ , permanece inalterada. Assim, a linearidade proposta por Attardo, perdura.

---

4 As que jogam com os sentidos de uma mesma palavra e são de maior grau de dificuldade de tradução. “Existem dois tipos de piadas que se comportam de maneira diferente no que diz respeito à natureza do elemento de disjunção e do conector. De um lado, temos piadas ‘referenciais’ e, de outro, temos piadas ‘verbais’. As primeiras [...] não fazem qualquer referência à produção fonológica dos itens lexicais (ou de outras unidades no texto), enquanto as segundas, além de se basearem no significado dos elementos do texto, fazem referência à produção fonológica do texto” (ATTARDO, 1994, p. 95, tradução nossa).





Quadro 1: Modelo de resolução da incongruência

Fonte: Suls (1983, p. 42, tradução nossa).

No modelo de Suls a isotopia  $S_1$  se traduz pelo primeiro quadro (premissa). Um texto altamente previsível que não traga consigo apontamentos (elemento disjuntivo) para outras isotopias, não causará nem surpresa nem riso. Um que indique, linearmente no tempo, uma isotopia nova,  $S_2$ , imprevisível, só funcionará (fará rir) para aquele que seja capaz de entender a “regra”, em outras palavras, que visualize como o sentido de  $S_2$  se opõe ao de  $S_1$ . Desta forma propomos, em consonância com Attardo e Suls, que ao humor narrativo se faz imprescindível ruptura e surpresa.

Focaremos nossa análise no segundo item. Em geral, a surpresa narrativa é esquematizada criativamente pela *omissão de dados*, tal qual ocorre em (2). Demonstraremos que essa omissão é uma das estratégias utilizadas para compor o efeito da comicidade em sequências mais longas do que as frases. Posto que a subtração de informações interfere na leitura inicial do contexto e, portanto, causa naturalmente uma isotopia  $S_1$  em que se estabelece alguma disparidade<sup>5</sup> que será interrompida por uma releitura da situação,  $S_2$ , assim que os elementos suprimidos forem introduzidos a posteriori.

5 Seja entre personagens, narradores, espectadores/leitores etc.

### **Sobre a narrativa e a distribuição do conhecimento<sup>6</sup>**

Quando Lester Burnham, personagem vivido por Kevin Spacey, narra, logo no início da projeção do filme *Beleza Americana* (EUA, 2001, Sam Mendes): “Meu nome é Lester Burnham. Este é o meu bairro. Esta é a minha rua. Esta é a minha vida. Tenho 42 anos. Em menos de um ano estarei morto”<sup>7</sup>, resta instituída uma sùmula que epitoma mais do que transparece num nível apressado de leitura. Afinal, aquilo que é legado ao espectador não se restringe às informações relativas à idade do personagem, à vida monótona dele etc. Também é possível extrapolar que ele é o narrador da história; que ela é sobre a vida dele – do último ano dela, mais precisamente, o que indica se tratar de um ano excepcional; que ele viveu os outros quarenta e um anos, por evidência lógica; ainda que ele é onisciente, visto que já possui sapiência quanto àquilo que se passará consigo mesmo no futuro<sup>8</sup>. Desta forma é possível afirmar que o processo de topicalização, citado na seção “Sobre *topic* e isotopia”, é só uma dentre inúmeras operações realizadas durante o ato da leitura, uma vez que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca” (ECO, 2009, p. 9).

Portanto, aqueles que entram em contato com as obras precisam tanto absorver os aspectos que as próximas linhas, se livro, ou próximas imagens projetadas, se audiovisual, trazem de novidades e *ademais inter-relacionar* as inúmeras deixas vindouras contra as passadas – nesse percurso, verificando se as novas validam ou refutam as antigas (reformulação isotópica); outrossim avaliando se os dados são confiáveis ou não, se existem fissuras ou lacunas/omissões, e dessa forma por diante. Tais horizontes são cristalizados, desfeitos, refeitos a todo momento numa espécie de *quadro mental*, como num jogo de xadrez, no qual as peças são as informações apresentadas. Portanto, o “leitor de romances inteligente,

6 Parte dessa discussão se encontra em minha dissertação sob outro percurso de análise. Cf. Anchieta (2017).

7 Falas transcritas a partir das legendas do filme.

8 Em verdade, Lester narra do “além”, tal qual Brás Cubas. Logo, as ações que ele nos conta estão, de fato, no passado.

ao contrário do curioso, que apenas passa os olhos sobre um novo fato, o acolhe mentalmente. Ele o vê a partir de dois pontos de vista: tanto isolado quanto relacionado aos outros fatos que ele leu em páginas anteriores” (FORSTER, 1955, p. 87, tradução nossa). Eis a função primordial do *enredo*: atribuir alguma espécie de aglutinação das partes, uma ordenação do sensível que empreenda um elo, uma direção. Os enredos não precisam ser portentosos<sup>9</sup> para iniciarem sua ação, ou seja, fomentarem a ação do leitor de correlacionar, refletir e, eventualmente, se emocionar. Como a famosa menor história do mundo, composta por apenas seis palavras em inglês: “*For sale: baby shoes, never worn*”<sup>10</sup>. A força dessa história consiste no doloroso enredo que é fortemente comprimido nas palavras a fim de ser reconstituído, numa *abstração*, pelo leitor: a angústia da mãe e do pai ao perderem o bebê que tanto já amavam, o simbolismo de colocarem à venda os itens comprados, o que poderia indicar também a separação do casal ou até a morte da mãe.

Uma narrativa é um encadeamento de causas e efeitos, mas, ao contrário do mundo real, o mundo narrativo requer uma causa inicial que não tem causa. A escolha desta causa inicial é uma fonte da arbitrariedade da narrativa. [...] a iniciação, a progressão e o encerramento de narrativas fictícias são em grande parte arbitrarias. As narrativas não são racionais em si mesmas; elas só fazem uso da lógica. (THOMPSON, 1977, p. 62, tradução nossa)

Metaforicamente, narrar é vislumbrar dos eventos (reais ou não) seus traços originários e a partir deles fundar uma apreensão intencional e direcionada, ilustrativa dos desígnios do autor. Essa apreensão deverá ser perfilada de forma muito específica a fim de gerar efeitos característicos como suspense ou surpresa, por exemplo. O mecanismo que regula esses efeitos é o desnível informacional, cuja

9 A exemplo de obras literárias como *Ulisses* de James Joyce, *O Jogo da Amarelinha* de Julio Cortázar ou *Budapeste* de Chico Buarque, entre muitos outros.

10 “À venda: sapatos de bebê, nunca usados”. Em português se faz necessária a adição de uma preposição (subindo o número de palavras para sete). A obra tem autoria indicada a Ernest Hemingway, porém tal fato é contestado num artigo da revista eletrônica *Slate* que conclui, após investigação, não ser possível atribuir um autor exato para ela. Disponível em: <http://slate.me/2x3Ya64>. Acesso em: 5 ago. 2017.

amplitude e duração são meticulosamente arquitetadas pelos criadores a fim de estimular a tendência natural de correlação contextual provisória, ao fornecer ênfase a determinados itens do saber em detrimento de outros, omitindo informações (que podem vir a ser desnecessárias ou vitais; temporária ou permanentemente, vide *Dom Casmurro*), mentindo para o leitor (e, posteriormente, corrigindo ou não) etc.

A narração surge quando o conhecimento é distribuído desigualmente – quando há uma perturbação ou disjunção no campo do conhecimento. Informalmente, pode-se compreender a importância da disparidade imaginando um universo no qual todos os observadores são perfeitos e oniscientes. Em tal universo, não pode haver possibilidade de narração pois todas as informações estariam igualmente disponíveis e já possuídas das mesmas maneiras. Portanto, postarei que a situação mais básica que dê origem à narração será composta por três elementos: um sujeito em um relacionamento assimétrico com um objeto. Como veremos, o “sujeito” perceptível pode ser um personagem, narrador, autor, espectador ou alguma outra entidade, dependendo do contexto que está sendo analisado. (BRANIGAN, 2006, p. 66, tradução nossa)

Por exemplo, se um personagem acha que outra é sua irmã, ainda que o narrador onisciente nos informe imediatamente que não, e se ele prossegue tomando suas ações a partir desse desconhecimento, é evidente que o público rirá das situações absurdas em que ele se envolverá, posto que há dois níveis de informação em jogo. Tal ocorre com Michael Bluth no décimo primeiro episódio da terceira temporada de *Arrested Development*, intitulado “Family Ties”<sup>11</sup> (Conexões Familiares, em tradução livre). O choque entre as isotopias (é irmã, ele *crê*; não é irmã, nós *sabemos*) gera uma incongruência que se alastra pelas sequências, em que a absurdidade se amontoa em níveis crescentes. Esse caminho do desnível de dados por omissão deliberada é adotado pelo humor em arcos narrativos de maior duração para introduzir tanto a surpresa quanto o estapafúrdio que casam com as interpretações anteriores numa organização linear que gera o efeito do riso, conforme previsto por Attardo. Amal Aljared (2017, p. 65, tradução nossa), ao comentar Attardo, reitera que o modelo de

11 Os detalhes serão esmiuçados na próxima seção do texto.

disjunção isotópica é um “modelo de processamento de texto baseado na ideia de que, em uma piada, um processamento linear normal do texto é interrompido por um elemento anômalo que é peculiar ao texto humorado”. Veremos que a anomalia que gera a incongruência da situação pode ser baseada na cirúrgica subtração de certo item contextual para algum dos elementos narrativos presentes no jogo: personagens, narradores, espectadores. Portanto, se trataria de uma forma que se funda na disparidade do conhecimento para efetuar uma disjunção (criação de duplicidade, de leituras coerentes que contrastam entre si). Dmitrij Gluscevsckij (2017, p. 146, tradução nossa) assevera que “a leitura coerente depende das ligações entre os elementos do texto estabelecidos pelo observador. Não importa se estes são elos entre fonemas, grafemas, objetos fictícios ou ações dos personagens”. Dessa maneira, nos é facultado aplicar a análise da organização linear independentemente de tratarmos de piadas curtas publicadas em livro ou sequências audiovisuais de duração mais longa.

### **A disparidade como motor da disjunção na TV, na prática**

Uma divertida cena do oitavo episódio da sexta temporada de *Friends* (1994), exibida em 1999, servirá de ilustração brilhante da questão. Rachel Green (Jennifer Aniston) trabalha na sede da empresa de vestuário de Ralph Lauren, em Nova Iorque. Então, sua amiga Phoebe (Lisa Kudrow) vai até o local fazer algumas cópias para uso pessoal. Depois, ela diz a Rachel que beijou Ralph Lauren, o próprio, em sua breve passagem por lá. No dia seguinte, Rachel esbarra com sua chefe, Kim (Joanna Gleason), no elevador. Querendo se gabar de seu conhecimento (maior que o da chefe, igual ao do espectador), Rachel diz a ela que “alguém beijou o Ralph na sala da xerox”. Pouco depois, Rachel e Phoebe estão na cafeteria Central Perk quando Phoebe folheia uma revista e passa despercebida por uma foto de Ralph Lauren. Ela é interpelada por Rachel: “não está reconhecendo seu caso?”. “Quem?”. “Ele, Ralph Lauren!”<sup>12</sup>.

12 Falas transcritas a partir das legendas do seriado.

Então, nós descobrimos (nivelamos nosso conhecimento) de que Phoebe esteve com Kenny, o “cara da xerox”<sup>13</sup> e não com o dono todo-poderoso da empresa.

Paremos por alguns segundos para analisar os pontos isotópicos que podem ser levantados nessa altura (todos entrarão em conflito, causando riso): o primeiro, nomearemos de  $F_1$ , trata do fato de que Phoebe acredita ter beijado Ralph Lauren (ela desconhecia a figura do Ralph verdadeiro<sup>14</sup>). Portanto, na *leitura de mundo*/contexto de Phoebe, que nos é transmitida por sua fala “beijei o Ralph Lauren”, é coerente que Kenny seja Ralph; em seguida passamos a  $F_2$  que é a transmissão *errônea* (nós ainda não sabíamos disso) de fofocas entre Rachel e Kim. Para ambas e para nós, naquele momento, há a informação de que Ralph foi efetivamente beijado; por fim, a *disjunção* ocorre com  $F_3$ , quando tanto Rachel quando os espectadores *são informados* de que não era Ralph e sim Kenny se aproveitando da ingenuidade de Phoebe. Em resumo:

- $F_1$ : Phoebe diz “beijei Ralph Lauren” a Rachel;
- $F_2$ : Rachel espalha a fofoca “alguém beijou Ralph Lauren” a Kim;
- $F_3$ : Rachel descobre que ninguém beijou Ralph Lauren (Phoebe é ingênua), mas não informa a verdade para Kim.

Na leitura linear dos acontecimentos, a introdução de  $F_3$  nos faz reavaliar os dados apresentados em  $F_1$  e  $F_2$ , e todos passam a ser incongruentes entre si. Retomando o episódio, logo após, Rachel entra novamente no elevador com sua chefe. Ambas estão tensas – Rachel porque “mentiu” e Kim porque agora acredita que foi sua subordinada que passou a tarde com Ralph, possivelmente em busca de uma escalada na ladeira empresarial. No momento apresentado pela Figura 1, Ralph adentra no elevador com elas. A calada impera. É quando as disparidades e as disjunções entram em embate interpretativo explícito: para Kim o silêncio é constrangedor pois ele comprova uma tensão sexual (inexistente, o espectador e Rachel sabem disso); Rachel precisa se desculpar por alardear

13 No original: “Kenny, the copy guy”.

14 A personagem de Phoebe tem uma visão doce e em alguns aspectos infantilizada do mundo. Ela não agiria de forma a mentir e manipular, se gabar ou ser cruel deliberadamente etc.

falsa informação (Kim e Ralph não sabem disso). Kim deixa o elevador certa que Rachel mentiu, e ainda crê que ela queira seu próprio cargo. A “confusão” é gerada por uma omissão construída intencionalmente para causar leituras que se atualizam em contraste entre si, ou seja, isotopias que se sobrepõem linearmente no tempo.

No final do episódio, para salvar seu emprego, Rachel torna a mentir (dessa vez, de forma intencional): ela diz que esteve envolvida com Ralph, mas que ele a largou. Então, ambas retornam ao elevador e são seguidas mais uma vez pelo próprio. Mais um longo momento de absoluto silêncio se segue e, dessa vez, Kim infere (erroneamente, de novo, outra disjunção) que Ralph agiu com frieza em relação a Rachel (o espectador e Rachel sabem que Ralph sequer a conhece). Assim, fica com pena dela e a perdoa por um erro que nunca existiu. Ou seja, a extensão narrativa das sequências audiovisuais permite a multiplicação de isotopias que entrarão em colisão contínua, fornecendo um crescente de *incongruências que não se resolvem* – o perdão de Kim não se refere, por exemplo, ao fato de Rachel ter esclarecido a situação. O ato se encontra no cúmulo do monte de contrassensos *inesperados* que se formaram em vistas das múltiplas disparidades de conhecimento não eliminadas.



Figura 1: Rachel Green (Jennifer Aniston), Ralph Lauren, Kim (Joanna Gleason)

Em *Arrested Development* (2003), no episódio "Family Ties", exibido em 2006, podemos averiguar mais uma instância na qual a disparidade do conhecimento narrativo foi estrategicamente manipulada de modo a gerar copiosas disjunções com consequente efeito cômico.

Nos primeiros instantes do episódio, o narrador (Ron Howard) nos conta que Michael *acredita* ter feito uma descoberta reveladora sobre sua estrutura familiar, "enquanto procurava provas que incriminariam seu pai"<sup>15</sup>. A disparidade, por conseguinte, é estabelecida *verbalmente* em questão de segundos, ela transparece na escolha irônica do palavreado do narrador. Afinal, "Michael acredita"; se fosse para expressar um fato consumado, o narrador diria por exemplo: "Michael fez uma descoberta reveladora". Tal organização textual evidencia um fato já conhecido por qualquer fã do seriado, o narrador *sabe mais* do que os personagens. E os julga e os zomba constantemente.

No caso específico, Michael encontra uma foto de si próprio quando criança e nela há outra criança, do sexo feminino e um pouco mais velha, identificada somente como Nellie. Ele não se recorda dela, porém foi *avisado* pelo promotor que investiga seu pai de que "havia uma conta com dinheiro sob o nome de N. Bluth"<sup>15</sup>. Dessa maneira ele passa o episódio na busca de sua irmã inexistente. As duas isotopias já restam evidentes:  $A_1$  na qual Michael tem uma irmã escondida pelos pais (ele crê nisso, os espectadores e o narrador sabem que não é verdade) e  $A_2$ , na qual Michael não tem uma irmã chamada Nellie.

Diversas passagens absurdas causam riso exatamente pelo fato de sabermos, a priori, que ele está *enganado*. Quando ele conversa com "a irmã"<sup>16</sup>, em torno da metade do episódio, num bar, a seguinte troca se segue (notação *na* para narrador, *m* para Michael e *ne* para Nellie): "(m) Era o número de Joe Namath, Babe Ruth e do meu aniversário / (ne) Essa é uma ótima história / (na) Não era, Nellie era somente uma grande ouvinte. A maioria das *prostitutas* é"<sup>15</sup>. Então somos todos

15 Narração e falas transcritas a partir das legendas do seriado.

16 Numa ironia para além do textual, a atriz que interpreta Nellie é irmã do ator Jason Bateman na vida real.



surpreendidos pelo narrador, que sempre soube mais que os personagens e os espectadores, com uma terceira isotopia,  $A_3$ : a pessoa que Michael crê ser sua irmã é uma prostituta.  $A_3$  passa a vigorar e ser reforçada em diversos momentos pelo episódio, continuando a ser engraçada precisamente porque Michael não sai de  $A_1$  – enquanto os espectadores vivenciam  $A_2$  e  $A_3$ .

Em dado momento, ele leva Nellie para trabalhar em sua empresa, Bluth Company, conforme Figura 2. A empresa está em dívida com os funcionários que reclamam da falta de pagamento. Michael responde: “Foi por isso que a contratei. Para nos ajudar nas finanças”<sup>15</sup>. Rimos posto que sabemos que ele está vivenciando um contexto  $A_1$  que é tanto falso ( $A_2$ ) quanto perigoso ( $A_3$ ). Ninguém são deixaria as finanças de centenas de milhares de dólares da própria empresa na mão de pessoa não-qualificada, cuja reputação não seja integralmente ilibada.



Figura 2: Michael Bluth (Jason Bateman) e Nellie (Justine Bateman) na Bluth Company

Então as piadas com  $A_3$  se amontoam. Michael precisa voltar para casa e deixa Nellie para “trabalhar” (leitura  $A_1$  em choque com  $A_2$  e  $A_3$ ) com os empregados da Bluth Company. Nellie imediatamente lança sua lista de proibições em serviço, contendo um número de impropérios sexuais aos quais não somos apresentados, já que o seriado sobrepõe sua voz com um bipe alto e as legendas marcam

somente uma sequência de três pontos. Já em casa, Michael telefona para um funcionário enquanto o narrador anuncia que “Michael se informava sobre o progresso da nova funcionária / (m) É mesmo? E todos os rapazes gostaram dela? Isso é ótimo!”<sup>15</sup>. Essa piada ainda conta com a presença de humor verbal (vide nota 3), com difícil tradução para o português<sup>17</sup>.

*Studio 60 on the Sunset Strip* (2006) é uma série de drama com pitadas fortes de comédia. No quarto episódio intitulado “The west coast delay” (O atraso da zone oeste, em tradução livre), a personagem Harriet Hayes (Sarah Paulson) oferece um taco de baseball para o ex-namorado e atual chefe, Matt Albie (Matthew Perry), como um presente que traz uma espécie de encerramento simbólico e amigável de sua relação amorosa.

A isotopia  $St_1$  é a leitura em que acreditamos, enquanto espectadores e juntos de Matt, que o presente seja um indicativo de paz verdadeiro. Rapidamente Matt percebe que o taco está assinado por um jogador famoso dentro do universo narrativo, chamado de Darren Wells. Ele acha estranho que Darren tenha assinado com uma frase carinhosa e percebe que junto dela há seu telefone. Na Figura 3 ele questiona Harriet sobre isso.



Figura 3: Harriet Hayes (Sarah Paulson), Matt Albie (Matthew Perry) e o taco de baseball

17 Michael é informado que Nellie “has blown them all” (fez sexo oral em todos). Ele estranha e diz ao funcionário: “You mean ‘away’ though, right?” (Você quis dizer ela impressionou, não?). Em inglês a palavra *blow* significa assoprar e, em gíria, realizar sexo oral. Quando emparelhada com *away* (distante), em *blow away*, quer dizer impressionar.

Ela responde: “(ironicamente) Isso aqui é o telefone dele? [...] Eu só achei que era o número do uniforme dele [...] Eles costumam assinar o nome e o número do uniforme”. Então Matt retruca: “Você achou que o número do uniforme dele fosse 3.106.786.500?”<sup>18</sup>. Aqui fica patente que Harriet omitiu o contexto do recebimento do taco para, então, o repassar para Matt com a única finalidade de irritá-lo. Essa é a isotopia  $St_2$ : a paz era o oposto do que se prometia, um prenúncio de guerra. Harriet jura a Matt que não sabia de nada sobre o taco enquanto segue emitindo informações que o magoam, como que foi cortejada pelo jogador e que saiu com ele para jantar. Nós rimos da incongruência como um todo, porém especialmente durante a frase supracitada: ela invoca uma disjunção, pois, afinal, como poderia um número de jogador de qualquer esporte ser tão absurdamente alto? A leitura da cena não permite conclusão se é falta de atenção ou má-intenção de Harriet. No entanto, o fato desencadeia uma nova leitura que é integralmente oposta, imediata e inesperada para a situação – a deixando sem resolução e, logo, incongruente e cômica.

### Considerações finais

Giovannantonio Forabosco corrobora com a hipótese de que nos textos humorados a resolução, item três proposto por Brémond para as narrativas em geral, não é uma solução no sentido clássico do termo. Ao revés, se trata da manutenção de leituras que não conversam entre si e, portanto, geram incongruências. Assim,

é a percepção da incongruência *como tal* [o] essencial para a conclusão do processo do humor. Pode-se ir ainda mais longe e dizer que se no final não há percepção de incongruência, o valor do estímulo do humor é perdido. [...] Resolver a incongruência não significa eliminá-la. Significa ter, no final do processo, uma incongruência “que faz sentido”, ou novamente, para usar um oxímoro – frequentemente útil em relação ao humor – podemos dizer que no final temos uma *incongruência congruente*. (FORABOSCO, 1992, p. 59, tradução nossa, grifos do autor)

18 Falas transcritas a partir das legendas do seriado.

Essas incongruências se aglomeram de forma regular nos textos humorados e não são “sanadas” com respostas lógicas e consistentes. Se fossem, os textos iriam deixar de ser engraçados. Logo, Forabosco conclui que as teorias de dois estágios, como a do modelo de Attardo, “não devem ser consideradas somente como explicativas do processo, mas também como teorias da apreciação [da produção bem-humorada]” (Ibid., p. 60, tradução nossa). Em sequências mais longas, pudemos verificar que as isotopias ultrapassam os dois estágios, ou duas isotopias, indo a um número virtualmente exponencial de leituras sem qualquer congruência entre si mesmas. Sempre, todavia, mantendo uma linearidade temporal na qual uma peça de informação altera o contexto da leitura anterior numa oposição, que por sua vez sofrerá alteração com outra oposição e assim sucessivamente. Essa manipulação da informação pode ser construída valendo-se das características naturais dos textos narrativos, como a disposição (ou indisposição) ponderada de dados que, a posteriori, reinseridos, forçam os leitores/espectadores a revisarem suas leituras. Dessa maneira, as sequências mais longas dos seriados de televisão potencializam a capacidade do humor de fazer rir.

## Referências

ALJARED, A. The Isotopy Disjunction Model. In: ATTARDO, S. (ed.). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. Nova Iorque: Routledge, 2017. p. 64-79.

ANCHIETA, W. *Colorindo as sombras: indagações sobre o papel da cor no cinema narrativo*. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <http://Bit.Ly/2beydr>. Acesso em: 16 fev. 2017.

ARRESTED Development. Direção: Mitchell Hurwitz. Produção: Imagine Entertainment, 20th Century Fox Television, The Hurwitz Company, Imagine Television. Los Angeles: Fox Network, 2003.

ATTARDO, S. *Linguistic theories of humor*. Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1994.

BRANIGAN, E. *Narrative comprehension and film*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

BRÉMOND, C. La logique des possibles narratifs. *Communications*, Lion, n. 8, p. 60-76, 1966. Disponível em: <https://bit.ly/2Ja5AMc>. Acesso em: 18 mar. 2018.

CHATMAN, S. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

CHŁOPICKI, W. Humor and narrative. In: ATTARDO, S. (Ed.). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, 2017. p. 143-157.

ECO, U. Two problems in textual interpretation. *Poetics Today*, Durham, v. 2, n. 1a, p. 145-161, 1980. Disponível em: <https://bit.ly/2uJTMKo>. Acesso em: 10 mar. 2018.

ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FORABOSCO, G. Cognitive aspects of the humor process: the concept of incongruity. *Humor*, Berlim, v. 5, n.1/2, p. 45-68, 1992. Disponível em: <https://bit.ly/2IU9Vmr>. Acesso em: 18 fev. 2018.

FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. Orlando: Harcourt, 1955.

FRIENDS. Direção: David Crane, Marta Kauffman. Produção: Bright, Kaufmann, Crane Productions, Warner Bros. Television. Nova Iorque: NBC, 1994.

GLUSCEVSKIJ, D. Methodological issues and prospects of semiotics of humour. *Sign System Studies*, Tartu, 45, n. 1/2, p. 137-151, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/2Geff2d>. Acesso em: 25 fev. 2018.

HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico Houaiss Da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. v. 3.0, 1 CD-ROM.

PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

STUDIO 60 on the Sunset Strip. Direção: Thomas Schlamme, Aaron Sorkin. Produção: Warner Bros. Television, Shoe Money Productions. Nova Iorque: ABC, 2006.

SULS, J. Cognitive processes in humor appreciation. *In*: MCGHEE, P. E.; GOLSTEIN, J. H. (org.). *Handbook of humor research*. Nova Iorque: Springer; Verlag, 1983. p. 39-59.

THOMPSON, K. The Concept of Cinematic Excess. *Ciné-tracts*, Montreal, v. 1, n. 2, 1977.

VOLLI, U. *Manual de semiótica*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

submetido em: 13 maio 2018 | aprovado em: 12 jul. 2018

## **Humor e religião:** Porta dos Fundos e a crítica ao monoteísmo cristão<sup>1</sup>

## **Humor and religion:** Porta dos Fundos and the criticism against Christian monotheism

*Bruno Menezes Andrade Guimarães<sup>2</sup>*

---

1 Este artigo é parte de um trabalho de dissertação defendido em fevereiro de 2016 pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGGOM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e orientado pela Profa. Dra. Vera Regina Veiga França.

2 Aluno de doutorado em Comunicação Social do PPGCOM da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Comunicação Social pela mesma instituição. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). É membro do Grupo de Pesquisa em Democracia e Justiça (Margem). Identifica-se com pesquisas relacionadas à política e sua interface com a religião, mídias digitais e marketing. Possui experiência em atividades de pesquisa e extensão com comunidades do município de Viçosa (MG) e na elaboração de projetos gráficos e diagramação de obras literárias e livros didáticos. E-mail: [brunomenezesag@gmail.com](mailto:brunomenezesag@gmail.com).

**Resumo**

O humor é utilizado como ferramenta para contestar aspectos sagrados do cristianismo desde o período dos gregos mais antigos. O presente artigo examina de quais maneiras o canal de humor do YouTube Porta dos Fundos utiliza espaços de visibilidade on-line para se opor ao discurso religioso cristão monoteísta e, dessa forma, criar novos significados para esse dogma de sustentação cristã, católica ou evangélica. As análises estão centradas em torno do vídeo "Deus", publicado na internet em junho de 2013. O vídeo revela o momento pós-morte de uma mulher católica cuja crença consistia na salvação da alma por intermédio do sistema religioso cristão e que, em vias de ser julgada, se depara com uma entidade sobrenatural não familiar. A metodologia utilizada consiste na análise de enquadramentos dos processos interativos. Como resultado, constatamos que o riso funciona como uma espécie de "trote" social que visa suscitar múltiplas interpretações acerca de problemas que não são passíveis de correções materiais, isto é, possui a tendência inerente de corrigir comportamentos tidos, de certo modo, como rígidos.

**Palavras-chave**

Comunicação, mídia, mídia digital.

**Abstract**

Humor is used as a tool for contestation of sacred aspects of Christianity since the most ancient Greek period. This article analyzes how the humor YouTube channel Porta dos Fundos uses online places of visibility to oppose the monotheistic Christian religious discourse and, thus, to assign new meanings to such dogma of Christian basis, Catholic or Evangelical. The analyses were based on the video "Deus", posted on the internet in June 2013. The video shows the afterlife moment of a Catholic woman who believed in the salvation of the soul through the Christian religious system and who, near her judgement, was confronted with an unfamiliar supernatural entity. The methodology used is the analysis of framings of interactive processes. As a result, we identified that the mirth is a sort of social "prank" aimed at offering multiple interpretations on problems that are not liable to material corrections, that is, it tends to correct behaviors somehow considered rigid.

**Keywords**

Communication, media, digital media.



A religião cristã é baseada na fé, na crença em Deus e, conforme as demais religiões ao redor do mundo, em um conjunto de dogmas que dão sustentação à doutrina e designa o que é inquestionável e deve ser seguido mediante a fé (NEWBIGIN, 2016). Um dogma é um “item particular mais importante de uma doutrina religiosa que se apresenta como indubitável” (DOGMA, 2017). Dito isso, para a religião cristã, a unicidade e a veracidade de Deus é um aspecto dogmático ao passo que se trata de uma divindade única, não há outra; possui o conhecimento de tudo, é onisciente; está em todos os lugares, é onipresente; e pode tudo, onipotente (CÉSAR, 2000).

Por sua vez, o humor é uma forma histórica para contestar o discurso cristão que roga para si algumas certezas. De acordo com Elias T. Saliba (2002, p. 17), “o humor brota exatamente do contraste, da estranheza e da criação de novos significados”. Por isso, é para esse “contraste e estranheza” que gostaríamos de dedicar as próximas páginas no intento de compreender uma crítica humorística que cria novos sentidos. Em outras palavras, interessa a forma como o humor atua nas quebras de paradigmas religiosos cristãos da (e na) sociedade contemporânea.

Dito isso, o texto que segue pretende entender em que medida a comicidade é capaz de utilizar espaços de visibilidade para opor-se ao discurso religioso cristão monoteísta e, dessa forma, criar novos significados para esse dogma de sustentação do cristianismo. Para que isso seja possível, faremos uma análise do vídeo “Deus” (2013), publicado no YouTube em junho de 2013, produção do canal Porta dos Fundos que, desde a sua fundação, utiliza aspectos da religiosidade cristã para fazer humor. O vídeo revela o momento pós-morte de uma mulher católica cuja crença consistia na salvação pelo sistema religioso cristão, e que, em vias de ser julgada, se depara com uma entidade sobrenatural não familiar.

Antes, nossa discussão parte de um referencial teórico acerca do humor e do riso. Com o auxílio das obras de Bergson (2004) e Propp (1992), lançamos olhares para quatro observações acerca da comicidade e, em seguida, construímos um princípio do riso importante para dar sentido à análise. Em um segundo momento, falamos sobre a relação de conflito entre o riso e a Igreja Católica em diferentes períodos da história. Conforme Minois (2003), e sem a pretensão de uma revisão

bibliográfica exaustiva acerca da relação entre humor e cristianismo, embarcamos na antiguidade clássica e caminhamos até o presente século a fim de mostrar como o humor sempre esteve disposto a indagar convicções da religião cristã.

### **Notas acerca do declínio do religioso**

Peter Berger e Thomas Luckmann (2004) são enfáticos ao dizer que a era moderna abriga sociedades marcadas por profundas crises de sentido. A visão dos autores exprime uma preocupação sobre a própria estrutura social. O motivo, apontado por eles, está na concepção de que valores sociais comuns não são mais assegurados. De acordo com os autores, sociedades imersas em crises de sentido são aquelas nas quais instituições estão afastadas de sistemas supraordenados de valores, ou seja, já não são mais capazes de oferecer para a vida dos sujeitos uma reserva única de sentidos.

Para Berger e Luckmann (Ibid.) as instituições são responsáveis por criar programas capazes de reger a interação entre diferentes sujeitos em um determinado tempo ou local. Também é atribuída às instituições a capacidade de orientar comportamentos, uma vez que papéis sociais são pré-dispostos de acordo com elas. Ao praticar tais modos prescritos de comportamento, cada indivíduo cumpre com as expectativas ligadas ao seu papel, de modo que não há prejuízo nem para ele nem para determinada instituição, pois, por um lado, o indivíduo conduz sua vida de forma assegurada e não enfrenta problemas com outras pessoas a sua volta, e, por outro, a instituição funciona dentro de um esquema de normalidade por ela mesma estabelecido.

Dessa forma, ao agir institucionalmente, a pessoa não passa por uma constante experimentação de novos sentidos; ao contrário, experimenta o sentido da instituição que, por estar internalizado, é considerado um sentido próprio. Tais programas institucionais são internalizados basicamente durante dois períodos da vida: na "socialização primária", período da infância; e na "socialização secundária", entendida como a fase adulta que introduz o indivíduo em outros papéis, sobretudo no mercado de trabalho (Ibid., 2004).

No presente, nossas relações interpessoais e modos de agir ainda são regidos por programas institucionais. Porém, convivemos com um pluralismo de instituições que trouxe consigo uma grande expansão de possibilidades de orientação de comportamento, fenômeno que diretamente implica descentralização de normas e valores a partir de pequenas outras instituições ou ramificações de instituições.

Berger e Luckmann (Ibid.) apontam que o indivíduo que cresce na sociedade moderna é alguém que se desenvolve em um mundo no qual não há mais padrões estáticos capazes de determinar suas ações nas diferentes áreas da vida. Dessa forma, o pluralismo vai além de um conjunto de possibilidades de viver a vida vinculada a uma ordem superior de normas e valores e aponta para uma infinidade de pequenas “comunidades de vida” que clamam para si um sistema supraordenado de sentido, mas que não é, obviamente, o sistema de sentido dos demais cidadãos membros de outras comunidades de vida. O que se vê hoje, portanto, é a multiplicação de formas de atuação e constituição das instituições.

Diante da fragmentação das instituições, nenhuma interpretação ou perspectiva acerca das questões de mundo, de sociedade e de identidade pode ser assumida como única, tampouco ser considerada inquestionavelmente correta. Essa é a base de uma sociedade pluralista, uma sociedade em que não há uma palavra absoluta. Cada comunidade, seja ela um pequeno grupo ou uma grande instituição, prega um modo de vida diferente baseado em suas próprias verdades, desvinculado de um valor moral universal. Isso pode ser visto como uma grande libertação por parte de indivíduos que antes se sentiam presos a normas de condutas de instituições ditatoriais. Entretanto, não raras vezes, os mesmos indivíduos podem se sentir perdidos em meio a tanta oferta de liberdade apregoada. É a ambivalência trazida por tal condição plural.

No presente artigo interessa-nos a diversificação da instituição religiosa cristã e a perda de certo monopólio da verdade no seio das sociedades ocidentais de modo geral (MARIANO, 2004; 2011; MARTINO, 2016; MONTERO, 2012). O interesse pela religião consiste no fato de que, sem dúvida, trata-se de uma das instituições que mais experimentou e experimenta dinâmicas de pluralismo.

Durante séculos, o catolicismo foi responsável por estabelecer, em diferentes sociedades do mundo ocidental, um modo de vida que dizia sobre tudo e regia maioria esmagadora. A ausência da condição pluralista consistia no fato de que, salvo raras exceções, o mesmo Deus (cristão) dos antepassados certamente seria o Deus de gerações presentes e futuras (CÉSAR, 2000). O catolicismo, porém, diminuiu de tamanho ao longo dos anos, e a religiosidade cristã passou por intensas e complexas modificações (MARIANO, 2004; 2011). É para este novo local da religiosidade cristã na sociedade que gostaríamos de olhar.

A própria formação da nação brasileira se confunde com a implementação da religião católica. Por aproximadamente 300 anos a religião foi considerada como a única religião oficial do país, uma vez que era a única expressão aceita pelo Estado. Exemplo disso é que a Igreja Católica era responsável por prover oficialmente grande parte da educação básica e do atendimento à saúde das pessoas. Contudo, o advento da República em 1889 inaugurou um período que revolucionaria a relação entre Estado e catolicismo. Guiado por princípios de laicidade, isto é, por um "sistema que se baseia no preceito básico de que o poder político e administrativo deve ser exercido pelo Estado e não por igrejas ou ideais religiosos" (LAICIDADE, 2015), instaurou-se no Brasil uma realidade completamente nova até então: o país passa a ser constitucionalmente laico.

Autores acreditam que a expressão "declínio do religioso católico" começou a fazer sentido a partir de então. Segundo o censo de 1940, época em que no país havia cerca de 40 milhões de habitantes, o número de brasileiros autodeclarados católicos era de 95% da população. Hoje, somos mais de 200 milhões de habitantes e o percentual de pessoas católicas encontra-se na faixa de 64%<sup>3</sup>. Antônio Pierucci (2004) acredita que seja essa a sina de religiões tradicionais majoritárias de todo o mundo: o declínio. Segundo o autor, é natural que, em algum momento da história, desencadeie-se um "processo de desfiliação em que as pertencas sociais e culturais dos indivíduos, inclusive as religiosas, tornam-se opcionais"

3 Dados do IBGE. Disponível em: <http://goo.gl/0kHic5>. Acesso em: 24 mar. 2015.

(Ibid., p. 14). Com isso, os vínculos religiosos que antes eram sólidos tornam-se um pouco mais fluidos e experimentais ao longo de processos de desenvolvimento<sup>4</sup>.

Diante dos impasses acerca da fé e da crença religiosa no presente século, Taylor (2010, p. 500) propõe que:

Qualquer um pode ver que tem havido declínios na prática e na fé confessada em muitos países, particularmente em décadas recentes, e que Deus não está presente no espaço público como nos séculos passados, e assim por diante no tocante a um grande número de outras mudanças. Porém, como entender e interpretar essas mudanças pode não ser tão evidente.

Assim, concentramo-nos na premissa de que a modernidade, particularmente o último século, trouxe um declínio da religiosidade católica. A certeza que faz a obra de filósofos como Taylor (2010) avançar é a de que ideais de equidade e respeito mútuo pela liberdade individual estão cada vez mais presentes no seio das sociedades ocidentais, dinâmica iniciada nos idos da década de 1960. Concepções relativistas estão atreladas a uma modalidade de ética denominada “ética da autenticidade”, segundo o autor, na qual cada pessoa deve cuidar de suas próprias vidas e não criticar o modo de vida adotado pelo próximo, isto é, respeitar as identidades como únicas e autênticas, sobretudo nos âmbitos religiosos. De acordo com as palavras de Taylor (2010, p. 568), “não devemos criticar os valores dos outros porque eles têm o direito de viver suas próprias vidas, assim como tu vives a tua. O pecado não tolerado é a intolerância”.

O presente artigo, gestado nos idos de 2016 e escrito em 2018, busca analisar como o humor e a crítica humorística atua na contestação do discurso cristão que roga para si algumas certezas. A partir de representações que provocam o riso, o humor é capaz de propor diferentes modos de interpretação da realidade

---

4 Aqui é importante fazer uma distinção entre “declínio” e “fim”. Não é porque o número de adeptos ao catolicismo sofre quedas que a religião católica passa a ser desacreditada por completo. Conforme apontado por Taylor (2010), todos e quaisquer números precisam ser vistos com cuidado a partir de óticas específicas e dentro do contexto no qual estão inseridos, para que seja possível construir assertivas acerca da fé e da crença no cristianismo (o que não é o nosso objetivo no artigo).

para os quais desejamos olhar. Tais modos de interpretação não são aleatórios, ao contrário, são reflexos de um contexto social e de condições reais dos modos de vida dos sujeitos.

### **O riso como um "trote social"**

O filósofo Henri Bergson publicou, no início do século XX, um ensaio sobre a comicidade que atravessaria gerações e se tornaria uma das principais referências bibliográficas para os estudos acerca do riso<sup>5</sup>. Bergson (2004) não se ateve à criação de fórmulas, isto é, não encerrou a invenção cômica em definições intactas. Ao contrário, o autor pensou alguns princípios de existência do riso. Para Bergson (Ibid.), antes de qualquer coisa, é necessário entender o humor como um organismo vivo.

Empenhados nesse objetivo, tomemos como ponto de partida três observações bergsonianas acerca da comicidade. A primeira delas é que "não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano" (Ibid., p. 2). A vista de uma janela pode ser "bonita" ou "feia" de acordo com a opinião de quem a aprecia, mas nunca poderá ser risível por si só. Para que provoque o riso, a paisagem precisa sofrer alguma interferência humana. No caso dos animais, rimos de alguns deles, é verdade. Contudo, o riso só surge quando vimos nos animais atitudes ou expressões tipicamente humanas. Já nos objetos, só rimos de uma forma dita "engraçada" porque algum ser humano projetou o objeto e lhe deu tal forma. Por isso, dizemos que o ser humano é um animal que sabe rir ou, então, um animal que faz rir os outros de sua espécie.

A segunda observação importante volta-se à "insensibilidade que ordinariamente acompanha o riso" (Ibid., p. 3). A indiferença é o meio natural de manifestação de uma risada. Em outras palavras, o maior inimigo do riso é a emoção. Algo ou alguém que, por menor que seja, inspire sentimentos de piedade e compaixão desloca nossa

---

5 Ao todo, três ensaios subsequentes escritos por Henri Bergson foram reunidos e publicados em forma de livro chamado *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. A primeira edição foi publicada em francês em 1900. Em nossa pesquisa, utilizamos a segunda edição em português do livro, datada de 2004. Por esse motivo, quando for necessário referenciar Bergson, utilizaremos o ano de 2004.

tendência ao riso e a coloca em um local de comoção e, até mesmo, de choro. É por esse motivo que muitas histórias e personagens dramáticos podem ser vistos como ridículos – transformados em comédia – caso nos tornemos insensíveis a eles. Tal é o aspecto cognitivo do riso: para produzir nas pessoas um efeito pleno (risível), a comicidade exige algo como um esquecimento momentâneo de sentimentos emotivos, isto é, o riso é diretamente ligado à inteligência, ao raciocínio.

Nesse aspecto, há uma conexão intrínseca com a terceira observação: a inteligência deve permanecer em contato com outras inteligências (Ibid., p. 4). O terceiro ponto fundante revela que o riso precisa de eco, pois não nos sentiríamos plenos diante da comicidade caso nos sentíssemos isolados uns dos outros. Em tese, nosso riso é sempre cúmplice do riso de outras pessoas ou de um grupo inteiro. Por mais vasto que possa se tornar, o riso exige uma noção de entendimento diretamente atrelada a comunidades de vida ou a contextos sociais mais amplos. Para compreender o riso, portanto, é necessário situá-lo em seu meio natural, que é a sociedade e, sobretudo, determinar a sua função, que deve corresponder a certas exigências de uma vida comum.

Vladimir Propp (1992), em consonância com as três observações bergsonianas, afirma que é impossível estudar o riso de forma isolada. Segundo o autor, o riso ocorre em presença de duas grandezas: um objeto cômico e um sujeito que ri desse objeto. A comicidade, portanto, só se materializa quando ambos se interconectam para provocar o riso. Além disso, a conexão entre tal objeto e a pessoa que ri não é obrigatória nem natural, isto é, o que faz alguém cair em gargalhadas pode não provocar uma risada sequer em outrem. Logo, Propp (1992, p. 38) lança uma quarta observação fundante aos estudos acerca da comicidade: “o riso está ligado a condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal”. Cada época e cada sociedade possui seu sentido próprio de humor que, às vezes, é incompreendido em outras sociedades e em outras épocas.

Essas são observações importantes acerca da natureza do riso. A partir de agora, destacamos um método específico capaz de provocar o riso, útil para a análise que virá a seguir. Imagine a cena na qual um homem caminha pela rua,

tropeça em uma pedra e cai. Um passante do local não riria do acontecimento caso o homem tivesse se sentado na calçada por vontade própria. Logo, não é a mudança de *status* que provoca o riso, mas o que há de involuntário nessa mudança, ou seja, a falta de jeito da pessoa que caminhava pela rua. Bergson (2004) aponta que a presença de certa rigidez, quando é de se esperar maleabilidade e flexibilidade, tende a provocar o riso. Por mais que a pedra tenha sido o motivo do tropeço, o homem que caiu é o culpado pelo revés de sua situação, pois falhou em prever, em se orientar, em exercer sua vivacidade.

Em diálogo com a obra de Bergson (Ibid.), Propp (1992, p. 95) traz à tona a questão da "irreflexão humana" sobre a qual é possível criar inúmeras cenas cômicas. Segundo o autor, "ao entregar-se com exclusividade a um pensamento, a pessoa não presta atenção em seus atos, executa-os automaticamente, o que a leva às consequências mais inesperadas". Dito isso, temos que a irreflexão humana é a manifestação da rigidez apontada por Bergson (2004) e, dessa forma, um princípio de existência do riso.

O princípio da irreflexão não abrange todas as situações cômicas com as quais nos deparamos e rimos ao longo da vida. Todavia, exprime o que gostaríamos de evidenciar: é exigido que vivamos de modo não mecânico, pois somos organismos vivos. É temido que cada um de nós se entregue ao automatismo de hábitos adquiridos e se contente em aceitar as condições pré-estabelecidas de uma vida em sociedade. Logo, o exemplo do tropeço revela uma pessoa irrefletida para o fato de que é um organismo vivo que precisa estar sempre em alerta para aquilo que se encontra a sua volta e é capaz de mudar o curso de sua vida. Assim, toda rigidez de comportamento será prejudicial para uma sociedade que, por ser composta por seres vivos, anseia por não ficar estática (BERGSON, 2004; PROPP, 1992).

Ainda de acordo com Bergson (2004), um corpo rígido é sinal de um corpo adormecido, que está entregue a mecanismos prontos, capaz de se isolar e de se afastar da dinâmica da sociedade. Com vistas a essa rigidez, Bergson (Ibid.) explicita que o riso se torna um gesto social que reprime a irreflexão de um corpo



que, se não fosse por ele (o riso), correria o risco de se isolar e se fortificar cada vez mais. O riso, então, é uma espécie de correção social que, enfim, “flexibiliza tudo o que pode restar de rigidez” (Ibid., p. 15).

Nesse sentido, “as atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica” (Ibid., p. 22). Em suma, a falta de maleabilidade, a repetição, a visão de um mecanismo a funcionar dentro de alguém são aspectos que abrem uma multidão de possibilidades de se fazer rir. Segundo Santos e Rossetti (2012), “vida” é um dos conceitos fundamentais da filosofia bergsoniana inserida dentro das chamadas filosofias de vida. O automatismo citado em Bergson (2004) está ligado, então, ao determinismo, isto é, “o autômato é aquele que age de forma determinista nos moldes da causalidade física sem uma motivação criadora, livre e imprevisível” (SANTOS; ROSSETTI, 2012, p. 65). Portanto, nada é mais antagônico à vida e risível que o automatismo.

A teoria de Bergson (2004), entretanto, não está condicionada apenas a corpos físicos. Segundo o autor, as instituições também são corpos sociais que, à medida que estão presas a modos de funcionamento rígidos, são passíveis de contestação através do humor. Bergson (Ibid.) considera que todo grupo social que deseja se desprender de valores coercitivos de determinada instituição é levado a criar mecanismos humorísticos satíricos, irônicos, debochados a fim de tecer uma crítica. É nesse sentido que o autor entende o riso como um “trote social” e ressalta sua função de ameaça e de potencial transformação (Ibid.).

O cristianismo pode ser considerado como uma instituição dogmática portadora de certa rigidez. Por sua vez, o humor, desde a antiguidade, opera como mecanismo de questionamento de dogmas cristãos, o chamado “trote social” apontado por Bergson (Ibid.). Na próxima seção, vamos nos ater à trajetória de representações humorísticas sobre o divino, o papel crítico e contestador desempenhado por algumas dessas representações e, principalmente, o posicionamento da Igreja com relação a elas. Interessa, em seguida, adentrarmos

ao campo da crítica humorística à religiosidade cristã contemporânea exercida pelo canal de humor para a internet Porta dos Fundos.

### **O riso e o cristianismo ao longo dos tempos**

Steve Turner (2014, p. 149) escreve que “a comédia que uma cultura produz mostra seus valores, preconceitos e crenças, revela as preocupações [...] mostra o que é considerado sagrado e inviolável e o que pode ser ridicularizado”. A citação de Turner revela que o humor está atrelado à época em que é criado. O estilo e o cerne de uma comédia de séculos anteriores não são os mesmos de hoje. Todavia, a religião cristã persiste como o foco de piadas desde séculos longínquos. É fato que as críticas não são as mesmas, mas desde os gregos arcaicos o humor é utilizado como ferramenta para contestar aspectos do sagrado (Ibid.).

O historiador francês Georges Minois (2003) é autor de um extenso tratado sobre o riso ao longo dos tempos. Segundo o autor, a história e as investigações acerca do riso são bastante antigas. As perseguições e investidas contra o ato de rir também. O riso foi oficialmente contido e combatido por um longo período de tempo durante a Idade Média, entre os séculos V e X. A Igreja Católica considerava o ato de rir uma rebelião contra Deus e uma profanação da autoridade do clero. Na visão da liderança religiosa da época, rir era uma ferramenta criada pelo Diabo, uma força do mal para profanar a imagem da Igreja, a posição suprema de Deus e a ordem social dogmáticamente vigente. Então, profano na essência, o riso historicamente esteve associado de forma direta a questões de cunho político-religioso e chegou a ser considerado uma possessão demoníaca no período da inquisição (Ibid.).

Por sua vez, o período renascentista foi cenário de reações ainda mais incisivas contra o riso, principalmente devido aos bailes de carnaval. A diversão dentro dos bailes carnavalescos da renascença possuía papel visível e ativamente político, de modo que certas funções exercidas pela Igreja, bem como determinados *status* sociais mantidos na sociedade europeia, eram satirizados e ironizados, diferente do que ocorria no restante do ano. O clero, ameaçado por esse tipo

de festa, optava por interdita-las, pois o riso que vinha dos bailes era tido como propulsor de desordem e caos diante do seu potencial de contestação (Ibid.).

Minois (2003) explicita que o carnaval não só atentava contra a religião católica, como também ameaçava a ordem social pública como um todo e culminava, não raras vezes, em conflitos armados. Nesse sentido, o autor coaduna com a premissa de Bergson (2004) ao mostrar o humor como instrumento de contestação da rigidez de alguns corpos e instituições sociais, dentre elas a religiosa. Para a Igreja, transformar-se não era algo aceitável. Por isso, ameaças oriundas de festas profanas, por menores que fossem, tornavam-se “forças aliadas do mal” que deviam ser reprimidas a qualquer custo (MINOIS, 2003).

Dessa forma, e grosso modo, a cultura das elites – e aqui está presente a cultura católica – fortaleceu seu caráter livresco e esclarecido enquanto a cultura popular passou a ser constantemente relacionada a festas imorais e risíveis, como os bailes de carnaval de anseios subversivos e portadores de uma clara desordem que precisava ser erradicada na visão dos autodeclarados racionais e cultos. Por esse motivo, as investidas contra a cultura popular e o riso provocado por ela foram uma constante no século XVI e, também, durante todo o século XVII em diversos países da Europa. O riso, que já havia sido banido da Igreja por ser considerado impiedoso e pagão na Idade Média, continuou a ser perseguido como uma “praga” por violar o pudor e dissipar a ordem cristã. Papas e reis, impulsionados por pensadores cristãos de todas as tendências, uniram-se em um movimento de combate à zombaria popular durante os anos de 1550 a 1800 na tentativa de romper com um riso vulgar e questionador da moral político-cristã.

Tentar minar as festas de carnaval era possível, principalmente quando havia o uso da força armada. Mas seria possível acabar com o espírito do riso, não palpável e que não era praticado somente durante os carnavais? A resposta negativa é encontrada nos indícios que comprovam que o riso proibido envelheceu, mas sequer recuou, mesmo com as incansáveis tentativas da Igreja. Minois (2003) aponta que, na verdade, o riso amadureceu, isto é, fortaleceu-se em uma postura crítica e afirmou seu lugar de contestação nas sociedades europeias em

função da evolução do pensamento moderno. Dessa maneira, no século XVIII o riso perdeu muito de suas características meramente afrontosas e ultrajantes, manifestas apenas em festas carnavalescas, e assumiu uma nova existência com finalidade bem definida, transformando-se em um efetivo “instrumento intelectual da crítica, destruidor e a serviço da razão” (Ibid., p. 363).

No que lhe concerne, o século XIX foi palco de investidas enfáticas da ciência e do ateísmo. Em contrapartida, a Igreja, questionada e criticada, sobretudo pelo humor satírico, passou a se encolher e a se apegar como nunca aos seus valores universalizantes diante da consolidação de um mundo moderno. Assim, ainda mais do que em séculos anteriores, o riso teve seu aspecto diabólico reforçado pela Igreja por ser capaz de questionar dogmas e determinadas práticas religiosas em uma sociedade que passava por complexas transformações.

Em pleno século XXI, pesquisadores são enfáticos ao dizer que as sociedades, de modo geral, são sociedades humorísticas (MINOIS, 2003), sobretudo a sociedade brasileira (MORA, 2003, SALIBA, 2002, SANTOS; ROSSETTI, 2012). Com relação ao cristianismo, vimos que desde o período renascentista o riso foi um incômodo por se tratar de uma ferramenta contestatória. Ao longo dos tempos, diversos tabus e valores sofreram tentativas dessacralizadoras por parte de anseios cômicos. Hoje, a crítica humorística a modos de atuação do cristianismo permanece atuante. Nesse sentido, Minois (2003, p. 613) escreve:

O riso é misterioso como a liberdade e profundo como a felicidade. É por isso que ele inquieta as pessoas que se encerram na gaiola de suas certezas. O riso abre as gaiolas, e, livre, pode atacar tudo; como um tufão dessacralizante, abate deuses e ídolos.

Minois (2003) enfatiza que o dogmatismo religioso fundamentalista possui a capacidade de “prender” os indivíduos em gaiolas. Porém, o humor é capaz de abrir essas gaiolas para a expor outra visão de mundo. Turner (2014) dialoga com Minois (2003) e escreve que o humor nos apresenta “formas possíveis de pensamento que a convenção, a repetição e o reforço social não nos deixam ver, além de nos deixar menos propensos a aceitar as opiniões convencionais”

(TURNER, 2014, p. 153). Dito isso, temos que o humor contemporâneo é um humor herdeiro de um viés satírico e irônico muito forte que visa, em grande parte dos casos, a propor novas formas de se pensar a sociedade e romper com convenções institucionalizadas.

Após o decurso das duas primeiras seções, chegamos ao ponto no qual nos interessa: a análise do humor contemporâneo crítico a práticas da instituição religiosa cristã. Isso dito, nas próximas seções será analisado um vídeo humorístico que sugere algumas significações, isto é, desafia uma cosmovisão histórica e engrossa o coro de representações humorísticas que, desde a antiguidade, presta-se à dessacralização (BERGSON, 2004; TURNER, 2014; MINOIS, 2003).

### **Por dentro de Porta dos Fundos**

Fundado por C. Hurley, S. Chen e J. Karim, o YouTube veio para fazer frente a concorrentes que tinham o objetivo de eliminar algumas barreiras técnicas para compartilhar vídeos na internet. Por se tratar de uma comunidade de conteúdo gerado pelos próprios usuários, o tamanho e a popularidade alcançados pelo YouTube são sem precedentes<sup>6</sup>. Pensando nisso, Jean Burgess e Joshua Green (2009, p. 13) afirmam que “quer você o ame, quer você o odeie, o YouTube agora faz parte do cenário da mídia de massa e é uma força a ser levada em consideração no contexto da cultura popular contemporânea”.

Nosso interesse consiste em analisar um vídeo do Porta dos Fundos, canal de humor do YouTube. Segundo o site oficial do canal, em março de 2012, cinco amigos se reuniram com o objetivo de veicular esquetes de humor na internet diante da falta de liberdade da TV brasileira. De acordo com um dos fundadores, a ideia inicial era levar à internet um humor de qualidade, livre de censuras, todos com tônica de humor crítico e, na medida do possível, polêmico<sup>7</sup>. O índice

6 A consagração do sucesso ocorreu em outubro de 2006, data em que o Google comprou o YouTube pela quantia de 1,56 bilhão de dólares. Dois anos após a compra, o site já figurava de maneira expressiva entre os dez mais visitados do mundo. Disponível em: <http://goo.gl/ByOjG>. Acesso em: 26 jun. 2016.

7 Disponível em: <https://bit.ly/2UpdM4b>. Acesso em: 26 jun. 2016.

expressivo de acessos deu ao canal o *status* de maior fenômeno da internet brasileira e o título de um dos maiores canais de entretenimento do mundo.

Uma das vertentes mais exploradas nos vídeos do canal consiste justamente na crítica a aspectos da religião cristã. No dia 8 de outubro de 2012, o canal publicou o primeiro vídeo de temática religiosa. A partir de então, várias outras produções que direta ou indiretamente se propõem a questionar dogmas e práticas do cristianismo estão disponíveis on-line. O vídeo escolhido para análise é intitulado “Deus”. A produção de 3’20” de duração foi publicada no dia 21 de março de 2013 e já possui quase 12 milhões de visualizações<sup>8</sup>. A escolha por esse vídeo se dá devido ao conteúdo que corrobora com o referencial teórico anteriormente explanado e, sobretudo, pela repercussão gerada na internet<sup>9</sup>.

A análise do vídeo será feita com base no seguinte roteiro: (1) descrição do vídeo; (2) reconhecimento do tema central; (3) análise dos enquadramentos de processos interativos (BATESON, 2000), de modo a responder as perguntas: (a) qual o posicionamento adotado por cada ator e atriz?; (b) como se dá a sequência de embates de críticas e respostas?; (c) como a sequência de interações tensiona o monoteísmo cristão?; (d) quais valores são criticados?; e (4) análise do formato discursivo e do tipo de humor construído.

### **Deus em questão**

Em síntese, o vídeo “Deus” mostra Judite (Clarice Falcão), que acorda em um lugar vazio sem saber o que está acontecendo. Incomodada, começa a procurar por algo ou alguém até que se depara com um homem (Rafael Infante) que diz ser Deus e que Judite havia morrido. A mulher possui dificuldade em aceitar a figura a sua frente. Deus explica que toda civilização acredita em alguma coisa e que o povo que esteve correto o tempo todo foi o pessoal da tribo da Polinésia. Como forma de se defender, a mulher diz que “não sabia”. Deus afirma que ela

---

8 Disponível em: [goo.gl/vDn9zH](http://goo.gl/vDn9zH). Acesso em: 26 jun. 2016.

9 Lideranças religiosas cristãs empenharam-se em movimentos para tirar esse e outros vídeos do canal do ar. Veja em: <http://goo.gl/oM6YzZ> e <http://goo.gl/3gfNT2>. Acesso em: 26 jun. 2016.

nunca saberia de fato, pois escolheu erroneamente o Deus católico. Inconformada, pergunta se seguir o cristianismo foi uma atitude vã durante toda a vida. Como resposta, é chamada de “otária”. Judite, então, conforma-se com o fato de não ser salva, mas faz um pedido inusitado: “quando o Malafaia morrer, posso vir dar a notícia?”.



Figura 1: Judite, interpretada por Clárisse Falcão, e Deus polinésio, interpretado por Rafael Infante  
Fonte: Deus (2013).

O vídeo faz humor ao imaginar um momento previsto no cânone bíblico, no livro de Apocalipse (20: 12-15): o juízo final. De acordo com a narrativa bíblica, trata-se do julgamento divino no momento pós-morte de alguém, no qual Deus avalia a vida da pessoa a fim de outorgar-lhe o direito de entrar no céu ou condená-la à eternidade no inferno. A inspiração para o roteiro, escrito por F. Porchat, surgiu do fato de o ator ficar impressionado com “como as pessoas lutam até a morte por conta de ideias que elas nem sabem se são verdadeiras” (TABET et al., 2013, p. 202). Dessa forma, a ênfase da descrição do vídeo está centrada nas possibilidades de cada pessoa criar uma concepção diferente acerca de deuses igualmente distintos. Vejamos:

Como você imagina Deus? Uns gostam de pensar num velhinho gigante de barba cinza, outros em um cara muito rico e sem nada pra fazer jogando bolinha de gude no fundo infinito. Já o Totoro prefere pensar no Morgan Freeman de terno branco. "Achismos" à parte, já dizia Woody Allen: "Se Deus existe, é bom que ele tenha uma boa desculpa".<sup>10</sup>

O posicionamento de Judite em cena revela uma mulher incomodada com o fato de ter agido segundo normas do cristianismo durante toda uma vida. Durante o vídeo, a atriz que dá vida à personagem não explora muito os braços, mas abusa de expressões faciais para expressar indignação por não ter se dado conta que sua crença poderia estar errada. O ator que interpreta Deus, por sua vez, explora os braços na tentativa de crescer sobre a personagem a sua frente. A voz é imposta, grossa, de modo a mostrar poder. Além disso, a vocalidade é permeada por risos debochados.

Para as análises de processos interativos entre os personagens, optamos por recortar algumas falas e, em seguida, extrair os sentidos tecidos por elas. Logo nos primeiros segundos do vídeo, o diálogo entre Judite e Deus situa o telespectador sobre o que acontece em cena:

DEUS: Você morreu.

JUDITE: O quê?

DEUS: Desencarnou e veio parar aqui.

JUDITE: E você é quem?

DEUS: Deus. Eu sou Deus. Deus!

JUDITE: Como assim você é Deus?

DEUS: Ué, assim. Sendo assim! Toda civilização acredita em alguma coisa, não é? Alguma tinha que estar certo, correto? E não é que esse tempo todo quem estava certo era o pessoal da tribo da Polinésia?

JUDITE: Caralho...

DEUS: E como você não seguiu à risca nossos dogmas, nossas estruturas linguísticas, você vai arder no infinito.

Segundo a ortodoxia cristã, todo ser humano, independente de sua crença, será julgado após a morte de acordo com a sua fé e as suas obras. Até esse

10 Disponível em: <https://goo.gl/v8Eu0n>. Acesso em: 26 jun. 2016.



ponto, o vídeo não inova, pois mostra justamente uma mulher que faleceu e está prestes a passar por seu julgamento final. Todavia, em um país onde a maioria da população é católica ou protestante<sup>11</sup> – e em um mundo onde mais da metade da população está dividida entre quatro religiões principais<sup>12</sup> –, o vídeo começa a operar a construção do humor através da exposição de uma personagem que falhou durante a vida ao escolher crer em uma entidade sobrenatural que não existe. Conforme apontado por Bergson (2004) e Propp (1992), o canal tende a despertar o riso à medida que expõe um corpo encerrado a regras de uma instituição que está em vias de ser desacreditada.

Dessa forma, no momento em que Judite pergunta se o ser a sua frente é mesmo Deus e obtém resposta positiva, o vídeo problematiza a visão monoteísta. O fato de instaurar o questionamento “e se...” e dele querer provocar o riso faz com que o canal proponha um questionamento a respeito da crença e da pretensão de validade absoluta do cristianismo. Ao mostrar uma entidade polinésia como divina, o vídeo se desprende de uma concepção religiosa que exerce certo domínio e prestígio na sociedade e relativiza a tríade da onipotência, onisciência e onipresença da divindade cristã.

Em seguida, o vídeo é ainda mais direto e, em dado momento, enquadra o cristianismo como uma opção “errada” ao mesmo tempo em que mostra o Deus polinésio repleto de deboche. Para F. Porchat, o objetivo é contrapor a seriedade com a qual o cristianismo reporta o seu Deus com a visão de um Deus divertido, que não tem pressa para ser conhecido entre os povos (TABET et al., 2013). No vídeo, o ator R. Infante interpreta um Deus que sabe rir de si mesmo, que faz piada com a condenação de alguém, que não se incomoda quando a personagem diz que os polinésios são desconhecidos e que, principalmente, não enxerga o

---

11 A mais recente pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) aponta que no ano de 2010 o Brasil possuía 190.755.799 habitantes, sendo que, desse número, 123.280.172 pessoas declararam-se católicas apostólicas romanas e 42.275.440 declararam-se evangélicas (membros de denominações protestantes históricas, pentecostais ou neopentecostais). Isso equivale dizer que o Brasil é, percentualmente, o país mais católico do mundo e um dos mais protestantes também. Fonte: IBGE – Censo Demográfico 2010. Disponível em: <http://goo.gl/gfHGwB>. Acesso em: 26 jun. 2016.

12 As quatro maiores religiões do mundo são: cristianismo, islamismo, budismo e hinduísmo. Fonte: Brasil Escola. Disponível em: <http://goo.gl/x9hVHF>. Acesso em: 26 jun. 2016.

“infinito”<sup>13</sup> como um lugar tão ruim, uma vez que lá estão “Gandhi, Madre Teresa de Calcutá, João Paulo II, Einstein entre outros”. O ápice da representação de um Deus sarcástico está no momento em que ele diz para Judite que ela seria salva se dançasse de barriga no chão. Judite dança, Deus ri e diz “otária” como forma de exprimir que ele só queria se divertir à custa do desespero da mulher.

Ainda dentro da lógica de que o vídeo trabalha com a implantação da dúvida acerca da veracidade do cristianismo, destacamos que a produção tensiona a questão do cumprimento de mandamentos e demais dogmas cristãos. Em certo momento, Judite, inconformada por ter seguido à risca os mandamentos bíblicos, exprime: “Então quer dizer que eu fui à missa todo domingo, não traí meu marido, dei meu dinheiro para os pobres e tudo...” (DEUS, 2013).

Aqui, interessa expor o comportamento rígido de Judite, comportamento esse que tende a despertar o riso. Quando a personagem diz que cumpriu à risca todos os mandamentos bíblicos, sobretudo os dez que estão listados no livro de Êxodo (20: 2-17), o canal ridiculariza a estrutura religiosa que ditou o comportamento de uma pessoa durante toda a vida. O riso do Deus polinésio (e por consequência o riso dos telespectadores) é um “trote social” (BERGSON, 2004) que reprime o dogmatismo de alguém que se privou dos “prazeres da vida” em prol de uma recompensa que não acontecerá de acordo com o desfecho criado. A mecanicidade – automatismo – operadora da vida de Judite é o aspecto que possibilita ao canal a oportunidade de fazer humor e, não menos importante, criticar a forma como a cosmovisão religiosa cristã se impõe para os fiéis.

Firmando mais essa concepção do canal, isto é, que o conjunto de mandamentos bíblicos enrijece, o vídeo caminha para o encerramento que pode ser considerado o ponto alto da produção, em que Judite diz: “Posso fazer um pedido? Quando o Malafaia morrer, posso vir dar a notícia?” (DEUS, 2013).

---

13 Cremos que “infinito” é utilizado como sinônimo de “inferno”. Como o Deus do vídeo não é o Deus cristão, e diante do fato que “inferno” é um termo da ortodoxia cristã, é de interesse do canal não utilizar tal expressão para não haver semelhança entre o vocabulário do Deus representado e do Deus presente nas narrativas bíblicas.

O pedido, inesperado e de alto teor irônico, é a deixa encontrada pelo canal para criticar a forma como lideranças religiosas fundamentalistas pretendem universalizar dogmas cristãos ao creditar ao cristianismo o status de única religião verdadeira. A segunda crítica está voltada para o comportamento desses líderes religiosos que, diante da pretensão de universalização, são absolutamente intolerantes ao direito de escolha de outras pessoas. Em suma, o vídeo em si é irônico ao passo que apresenta o Deus verdadeiro de um lugar inusitado, mas, também, na compensação final requerida por Judite: o prazer de “dizer a verdade” a alguém que se arvora em ser o dono dela, Malafaia<sup>14</sup>.

### Considerações finais

De acordo com Bergson (2004) e Propp (1992), o riso funciona como uma espécie de “trote social” capaz de corrigir problemas que não são passíveis de correções materiais, isto é, possui tendência inerente de correção de comportamentos tidos, de certo modo, como irreflexivos (rígidos). Ainda segundo os autores, é possível rir de todo processo que rompe com (ou inibe) o fluxo dinâmico da vida, como, por exemplo, o dogmatismo religioso, capaz de prender as pessoas “nas gaiolas de suas certezas” (MINOIS, 2013, p. 613).

Ao longo da história, o humor foi utilizado como instrumento para atacar a instituição cristã devido à forma como esta impunha verdades universalizadas. No século XXI, o humor continua a balançar as estruturas do cristianismo ao apontar lacunas entre a racionalidade de uma sociedade secularizada e o discurso religioso cristão que, de certo modo, não condiz com os limites da razão e do respeito. À vista disso, Turner (2014, p. 150) afirma que “a comédia tem se tornado cada vez mais inteligente [...], mas também mais maldosa e desejosa de quebrar tabus”. Desta maneira, o canal de humor para a internet Porta dos Fundos, maior canal

---

14 Silas Malafaia é pastor, televangelista e um dos principais líderes da Igreja Assembleia de Deus do Brasil, pertencente a denominação pentecostal. Malafaia é famoso por seus posicionamentos enfáticos acerca da veracidade bíblica cristã e da centralidade do cristianismo em detrimento de outras religiões. É frequentemente chamado de fundamentalista e acusado de ser contrário ao direito de mulheres e de homossexuais.

de humor brasileiro em número de visualizações, tornou-se objeto de estudo por mostrar-se disposto fazer humor com aspectos cristãos.

O método encontrado para despertar o riso foi o “princípio da irreflexão” (BERGSON, 2004; PROPP, 1992). A personagem Judite é risível à medida que sua expectativa de ser salva por sua crença é interrompida por uma entidade metafísica diferente. Dessa maneira, o canal expõe uma mulher que, em vida, se entregou ao automatismo religioso – como ir à missa com regularidade, cumprir à risca os mandamentos bíblicos – e coloca em perspectiva a fragilidade da crença monoteísta quando há tantos outros discursos similares ao redor do mundo.

Através da análise do vídeo, é possível dizer que a releitura do juízo final empregada pelo canal está relacionada à necessidade de confrontar a tradição e pensar novas formas de interpretação do dogma que roga para si a unicidade e veracidade do Deus cristão. O humor – satírico e irônico – é favorável a liberdades individuais e considera que cabe a cada ser humano decidir o que é melhor para si, uma vez que em um mundo com tantos deuses ninguém possui garantia de nada. Da mesma forma, o vídeo é responsável por contrapor sua visão e a visão de cristãos fundamentalistas que acreditam que a verdade das escrituras bíblicas deve se impor a todos e que a tradição necessita de ser preservada em prol de uma estabilidade social moral.

## Referências

BATESON, G. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. *In*: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (org.). *Sociolinguística interacional*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002. p. 85-106.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BÍBLIA Sagrada. A. T. Êxodo 20: 2-17. Tradução João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 102-103.

BÍBLIA Sagrada. N. T. *Apocalipse* 20: 12-15. Tradução: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 1783.

BURGESS, J.; GREEN, J. *YouTube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph, 2009.

CÉSAR, E. M. L. *História da evangelização do Brasil: dos jesuítas aos neopentecostais*. 2. ed. Viçosa: Ultimato, 2000.

DEUS. [S.l.: s.n.], 2013. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Porta dos Fundos. Disponível em: <https://bit.ly/29OmHmM>. Acesso em: 5 abr. 2019.

DOGMA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2YPxsNi>. Acesso em: 26 jun. 2017.

LAICIDADE. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2015. Disponível em: <http://goo.gl/jA0GSU>. Acesso em: 24 mar. 2015.

MARIANO, R. Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 52, p. 121-138, 2004.

MARIANO, R. Laicidade à brasileira: católicos, pentecostais e laicos em disputa na esfera pública. *Civitas*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 238-258, 2011.

MARTINO, L. M. S. *Mídia, religião e sociedade: das palavras às redes digitais*. São Paulo: Paulus, 2016.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MONTERO, P. Controvérsias religiosas e esfera pública: repensando as religiões como discurso. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 1, p. 167-183, 2012.

MORA, C. M. (coord.). *Sátira, paródia e caricatura: da antiguidade aos nossos dias*. Aveiro: Universidade do Aveiro, 2003.

NEWBIGIN, L. *O evangelho em uma sociedade pluralista*. Viçosa: Ultimato, 2016.

PIERUCCI, A. F. Secularização e declínio do catolicismo. In: SOUZA, B. M.; MARTINO, L. M. S. (org.). *Sociologia da religião e mudança social: católicos, protestantes e novos movimentos religiosos no Brasil*. São Paulo: Paulus, 2004. p. 13-22.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

SALIBA, E. T. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, R. E.; ROSSETTI, R. *Humor e riso na cultura midiática: variações e permanências*. São Paulo: Paulinas, 2012.

TABET, A. P.; PORCHAT, F.; ESTEVES, G.; DUVIVIER, G.; CASTRO, J. V.; SBF, I. *Porta dos Fundos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

TAYLOR, C. *Uma era secular*. São Leopoldo: Unisinos, 2010.

TURNER, S. *Engolidos pela cultura pop*. Viçosa: Ultimato, 2014.