

mediação

volume 19 • número 25 • julho/dezembro de 2017

ISSN 2179 - 9571

Mediação	Belo Horizonte	v.19	n.25	p.1-130	Jul./dez. 2017
----------	----------------	------	------	---------	----------------

Mediação / Universidade Fumec, Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde.
– Vol. 19 no. 25 (Jul./Dez. 2017) - Belo Horizonte: Universidade Fumec,
Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde, 2001 -

v. : il. ; 25 cm

Semestral

ISSN 2179-9571

1. Comunicação de massa 2. Jornalismo 3. Publicidade 4. Propaganda
I. Universidade Fumec. Faculdade de Ciências Humanas, Sociais e da Saúde.

CDU:316.77

Sumário

Editorial

7

Corpo e multidão: um ensaio sobre a produção de afetos políticos na performance Batucada
Paula Gorini Oliveira

13

Jingle: ferramenta de comunicação para construção da imagem política
Robson Vanderlei Alves de Andrade
Heloísa Araújo Duarte Valente

29

Apontamentos sobre o documentário: evidenciando alteridades
Darlan Roberto Santos

43

Uma análise de documentários históricos sobre o centro de tortura e extermínio S21:
a imagem e o visual em Régis Debray
Tomyo Costa Ito

57

A crítica cinematográfica de Ely Azeredo sobre o filme Terra em Transe (1967)
de Glauber Rocha, no Jornal do Brasil

Luís Geraldo Rocha

71

Madre Teresa de Calcutá: Imagem, santificação e presença

Samara Kalil

87

Facebook: a apresentação de si entre o privado e o público

Juracy Oliveira

103

Os novos significados da literatura fantástica na cena midiática e de consumo de
livros brasileira – a emergência de novos autores e a relação com os fãs

Dorama Miranda Carvalho

117

UNIVERSIDADE FUMEC

REITORIA

Reitor

Prof. Fernando de Melo Nogueira

Vice-Reitor

Prof. Guilherme Guazzi Rodrigues

Pró-Reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

Profa. Dra. Maria Lectícia Firpe Penna

FUNDAÇÃO

Conselho de Curadores

Prof. Antônio Carlos Diniz Murta – Presidente

Profa. Silvana Lourenço Lobo – Vice-Presidente

Conselho Executivo

Prof. Air Rabelo – Presidente

Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos

Coordenadora

Profa. Dra. Astréia Soares

DIRETORIA DA FCH

Diretor-Geral

Prof. Antônio Marcos Nohmi

Diretor de Ensino

Prof. João Batista de Mendonça Filho

Jornalismo e Publicidade e Propaganda

Coordenadores:

Prof. Ismar Madeira Cunha Júnior

Prof. Sérgio Arreguy Soares

MEDIAÇÃO

Corpo Editorial

Prof. Rodrigo Fonseca e Rodrigues

Prof. Luiz Henrique Barbosa

Capa

Denis Leroy

Projeto gráfico da capa:

Daniel Washington

Editoração Eletrônica e Diagramação

Editora e Publicidade Arte & Diagramação - publicidade@artediagramacao.com.br

Revisão

Maria Inez de Souza

Conselho Editorial

Prof. Adriano Duarte Rodrigues (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

Profa. Astréia Soares (Universidade FUMEC, Brasil)

Prof. Bruno Sousa Leal (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Prof. Eduardo Martins de Lima (Universidade FUMEC, Brasil)

Profa. Graziela Valadares Gomes de Melo Vianna (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Prof. Luiz Ademir de Oliveira (Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil)

Prof. Moisés Adão Lemos Martins (Universidade do Minho, Portugal)

Profa. Regina Motta (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Prof. Sérgio Laia (Universidade FUMEC, Brasil)

Profa. Thâís Machado Borges (Universidade de Estocolmo, Suécia)

Pareceristas *ad hoc* da revista *Mediação*

Ana Karenina Berutti – Faculdade Pitágoras de Administração Superior

Bruno Guimarães Martins – Universidade Federal de Minas Gerais

Carla Mendonça – Universidade FUMEC

Cláudia Siqueira Caetano – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Eduardo de Jesus – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Euclides Guimarães – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Frederico Tavares – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Jônio Machado Bethônico – Universidade Federal de Minas Gerais

Joana Ziller de Araújo Josephson – Universidade Federal de Ouro Preto

João Damasceno Martins Ladeira – Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Júlio César Machado Pinto – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Juniele Rabelo – Universidade Federal de Minas Gerais

Laura Guimarães – Universidade Federal de Minas Gerais

Leonardo Vidigal – Universidade Federal de Minas Gerais

Magda Rosí Ruschel – Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Márcio de Vasconcellos Serelle – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Maurício Guilherme Silva Junior – Centro Universitário UNI-BH

Natacha Silva Araújo Rena – Universidade Federal de Minas Gerais

Norval Baitello Junior – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Patrícia Moran – Universidade de São Paulo

Vanessa Madrona Moreira Salles – Universidade FUMEC

Editorial

O Dossiê Temático que pauta a Vigésima Quinta Edição da Revista Mediação é coordenado pela Professora e Escritora Vera Casa Nova, artista e pensadora que nos convida a mirar um assunto não pouco abordado, mas que se nos apresenta - ou se esquivava - todavia como um tópico desafiador. O tema *Questões contemporâneas: mídias, cultura e arte* nos sugere que repensemos o que a autora aponta como “as representações artísticas da cultura e da política”; gestos, objetos e discursos em momentos variados da história; interseções entre ideologia, religião, arte, cultura e propaganda; e a questão da legibilidade das imagens culturais. O espectro de cruzamentos conceituais, teóricos, disciplinares, especulativos não é modesto e tampouco pacífico entre as vozes mais dedicadas aos respectivos problemas.

Por mais recorrente que seja encontrar citações de Walter Benjamin a respeito da obra de arte e reprodutibilidade técnica, não há como se furtar a comentar, depois de ler as questões lançadas por Casa Nova, que as ideias do autor ainda se mostram seminais e vibrantes em muitos aspectos, por algumas razões válidas de serem lembradas: 1) apesar de iniciar a reflexão a partir da tecnologia, o filósofo não superestima o surto de avanços técnico-científicos da modernidade como o motor principal das expressões artísticas de sua época; 2) Benjamin demonstra como o trabalho da arte, arrojada por sua natureza, tira partido e se reinventa diante de quaisquer dispositivos, mas que os novos materiais podem aturdir o artista e não é raro notar em nossa história um descompasso entre hábitos culturais, tecnologias e experimentação criativa; 3) as modalidades de percepção afeadas pelas formas de mediação - e de mídiatização - da arte, a despeito de tantas possibilidades de intervenção, adaptação, registro, circulação, publicação, promoção, consumo, não se confundem, para Benjamin, com o fetiche tecnológico travestido de experiência estética; 4) a aura parasitária na relação com a arte, tão vetusta e que parecia - e merecia - se destruir pela arte moderna, encontrou em contrapartida novas ferramentas de *reauratização* instauradas pelas estratégias discursivas da indústria cultural. Ironicamente, as obras modernistas nunca foram tão *auratizadas* como hoje, fato atestado

pelos seus valores estratosféricos e pela respectiva ocorrência de público aos museus. O pensamento crítico e afirmativo do autor não se encontra, porém, *datado*, muito ao contrário, basta que observemos todos esses sintomas transpostos para uma apreensão dos problemas que habitam as relações da arte com a mídia e a tecnologia na contemporaneidade.

As gerações que atravessaram as primeiras décadas do século XX testemunharam desde as reconfigurações das narrativas ancestrais às graduais prerrogativas do cinematógrafo, seus ritmos visuais, plásticos, sonoros, verbais, até suas experimentações impressionistas, surrealistas, expressionistas e não narrativas. As máquinas de captação, registro e reprodução de som se desenvolveram com a música eletrônica e concreta. Os anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial instigaram os artistas e estes, por sua vez, provocaram o público com as imagens paradoxais da Pop Art, com as sonoridades do rock, do *dub-reggae*, do *groove*, uma torrente cultural via radiofônica, televisiva, com a videoarte e os *happenings*. Formatos denominados *audiovisuais* transitaram nas décadas seguintes por zonas limítrofes entre arte e entretenimento, indústria e consumo, como os videocliques. A digitalização abriu comportas para experimentações multimídia e os remixes heterogêneos, tais como os *mashups* e os video *mixtapes*. A chamada *arte contemporânea* se tornou um termo que não abarca mais movimentos a exemplo dos modernismos, mas uma noção genérica a arte circunscrita aos espaços físicos e virtuais que não se identifica com o *mainstream* da música, do cinema, das séries televisivas ou da literatura romanesca.

Palavras-chave que compõem a Ementa do nosso Dossiê sinalizam questões carentes de reflexão. A ideologia nos remete aos brados de censura, recentemente, contra a força libertária da arte, contra qualquer preconceito e preceito moralista atrelados à cultura. A dimensão política nos relembra de que nas iniciativas intuitivas sobre as dissimetrias geradas pela cadeia mercantil da indústria de conteúdos, a oportunidade do artista e a formação cultural do público clamam pelos propósitos das chamadas indústrias criativas. Não se podem desprezar, igualmente, as mediações imbuídas de práticas micropolíticas manifestas por experiências e experimentações, tanto na criação quanto na interação social propulsionadas pela frequência das mídias digitais. O que conta para o artista talvez seja, por fim, o gesto perene de erguer um espelho desconcertante, seja qual for o dispositivo de que se vale sobre a cultura humana.

Abrimos este número com o texto *Corpo e multidão: um ensaio sobre a produção de afetos políticos na performance Batucada*, de Paula Gorini Oliveira. Nele, a autora une a experiência estética do Batucada, uma intervenção político-alegórica que substitui os instrumentos utilizados numa batucada musical pelo corpo e movimento dos participantes, à sua pesquisa de tese *Disputas em rede*, disputas narrativas e discursivas produzidas na rede *sociotécnica* do *Facebook*, e um experimento investigativo de escrita voltada para fluxos de memória que conectam a experiência prática e a discussão teórica em uma mesma narrativa. O objetivo da autora é entrar em contato com a produção de afetos políticos, que podem ser observados em experiências diversas da sociedade contemporânea.

Verificar a eficácia do *jingle* para a construção da imagem de um político é o objetivo do artigo *Jingle: ferramenta de comunicação para construção da imagem política*, de Robson Vanderlei Alves de Andrade e Heloísa Araújo Duarte Valente. Para isso os autores fazem uma análise dos *jingles* de dois principais candidatos das eleições municipais de 2012, em São Caetano do Sul. Considerando o *jingle* como uma ferramenta integrada de *marketing* político, os autores ressaltam o fato de que características com fácil memorização e forte apelo emocional, presentes neste formato publicitário, o tornam um grande aliado para os candidatos conquistarem seu eleitorado.

Em *Apontamentos sobre o documentário: evidenciando alteridades*, Darlan Roberto Santos discute sobre a possibilidade de o cinema documental retratar fidedignamente o outro. Sua reflexão foi motivada pelos trabalhos do Grupo de Estudos e Pesquisa Poética da Experiência, da FAFICH/UFMG, que, sob a orientação do professor César Guimarães, procurou descrever como alguns filmes da década de 1990 lidaram com a representação do outro. O autor chega à conclusão de que a aparente *verdade* apresentada pelo cinema documentário nacional contemporâneo é atravessada pelos recursos técnicos e estilísticos. Assim, os documentários funcionam como a literatura memorialista. Embora retratem a realidade, eles são uma reconstrução dela.

Em *Uma análise de documentários históricos sobre o centro de tortura e extermínio S21: a imagem e o visual em Régis Debray*, Tomyo Costa Ito parte da premissa de que o modo de articulação imagem/som dos documentários interfere na forma pela qual uma história é representada. O propósito de seu texto é averiguar as principais diferenças entre dois documentários que tratam do centro de

tortura e extermínio de Toul Sleng, conhecido pelo codinome S21, que operou durante o regime do Khmer Vermelho no Camboja. O primeiro, *Inside Pol Pot's secret prison*, é uma produção televisiva e propõe uma reconstituição da história do Camboja e do centro de tortura e extermínio S21. O outro, *A máquina de morte do Khmer Vermelho*, é uma produção cinematográfica que registra a história daqueles que sobreviveram e daqueles que cometeram atos de violência na época retratada. Para pensar as diferenças entre os documentários, o autor se baseia nas proposições de Régis Debray sobre a contraposição entre o cinema e a TV, entre a imagem e o visual.

Em *A crítica cinematográfica de Ely Azeredo sobre o filme Terra em Transe (1967)*, de Glauber Rocha, no *Jornal do Brasil*, Luís Geraldo Rocha tenta entender as razões que levaram o crítico cinematográfico Ely Azeredo a adotar um posicionamento negativo em relação ao Cinema Novo, gesto que contrastava com a da maioria dos críticos, que viam nesse movimento inovações narrativas, técnicas e temáticas. Para isso, o autor analisa dois textos publicados no periódico carioca *Jornal do Brasil* a respeito de um filme representativo do Cinema Novo: *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, lançado em 1967.

Em *Madre Teresa de Calcutá: Imagem, santificação e presença*, Samara Kalil reflete sobre a maneira como foi difundida a imagem de Madre Teresa de Calcutá até o momento de sua santificação e as funções adquiridas por essa representação. A autora apoia-se nas proposições de Debray que classifica a imagem em três temporalidades que estão associadas às funções que ela exerce: logosfera (era dos ídolos), grafosfera (era da arte) e videosfera (era do visual). Essas idades podem se entrelaçar, se sobrepor ou ser redirecionadas. Para a autora, Madre Teresa está hoje representada na era dos ídolos, mas em contato com uma era visual e exposta numa era da arte.

A utilização de um excerto de um romance para discutir o mundo virtual será a estratégia de Juracy Oliveira para construir o *texto Facebook: a apresentação de si entre o privado e o público*. Em *A lentidão*, Milan Kundera desenvolve a ideia de um tipo social – um dançarino – que almeja ocupar o palco para fazer seu ego brilhar, expondo-se constantemente ao público. A autora usa como metáfora a figura desse dançarino para discutir o universo das plataformas da Web 2.0, principalmente a partir dos *sites* de redes sociais, cuja prerrogativa maior é a própria apresentação espetacularizada de si. Seu objetivo é avaliar a repercussão do *Facebook* nas formas de

apresentação dos sujeitos na esfera privada e na pública, tomando como base o pensamento do sociólogo Erving Goffman na obra *The presentation of self in everyday life*.

O aumento do consumo do gênero literatura fantástica no Brasil é o tema do artigo que finaliza este número. Em *Os novos significados da literatura fantástica na cena midiática e de consumo de livros brasileira – a emergência de novos autores e a relação com os fãs*, Dorama Miranda Carvalho, após fazer um breve relato sobre as especificidades do gênero e seus principais expoentes na América Latina, argumenta que a literatura fantástica ganhou novas nuances e significados no Brasil com a influência cada vez maior de *sites*, *blogs* e vídeos no *YouTube* que apresentam resenhas, comentários e críticas. Para comprovar sua argumentação, cita exemplos de autores de sucesso e suas *performances* na *internet*.

Os agradecimentos mais que especiais são para a Professora Vera Casa Nova, pela contribuição intelectual, a todos os articulistas colaboradores, ao artista do grafite, Denis Leroy, que brindou esta Edição com sua belíssima capa, mais uma vez sob a produção de *design* gráfico do nosso parceiro habitual Daniel Washington. A gratidão de sempre aos nossos Diretores Antônio Marcos Nohmi e João Batista de Mendonça Filho, aos nossos Coordenadores do Curso de Publicidade e Propaganda, Sérgio Arreguy, de Jornalismo, Ismar Madeira; e do Programa de Mestrado em Estudos Culturais Contemporâneos, Astréia Soares. Agradecemos aos nossos Conselheiros Eitoriais, revisores, pareceristas *ad hoc*, diagramadores e a todos que nos dão suporte.

Boa leitura!

Rodrigo Fonseca e Rodrigues
Luiz Henrique Barbosa
Editores

Corpo e multidão: um ensaio sobre a produção de afetos políticos na performance Batucada

Paula Gorini Oliveira

Resumo

Este ensaio é fruto de um cruzamento entre três fluxos de força: a experiência prática/ participativa na performance artística do Batucada; o levantamento bibliográfico e discussão teórica suscitados a partir dessa experiência e que atravessam a pesquisa de tese disputas em rede; e um experimento investigativo de escrita voltada para fluxos de memória que conectam a experiência prática e a discussão teórica em uma mesma narrativa. O trabalho se apoia metodologicamente na cartografia, desenvolvida por Eduardo Passos, entre outros, e pela TAR/ Teoria Ator-Rede, formulada por Bruno Latour, entre outros. A escrita segue inspirada pela autora bell hooks, e as discussões teóricas abordam questões relativas ao dissenso, de Rancière; ao conceito de multidão, de Hardt e Negri; e de corpo vibrátil, da Suely Rolnik.

Palavras-chave: Afetos políticos. Alteridade. Multidão. Comum.

Introdução

Este trabalho surge de um desejo, de uma investigação e de uma experiência.

O desejo se dá de forma intuitiva, próprio aos desejos, não está formulado, mas em plena ebulição. Refere-se ao ato de flexibilizar os limites tradicionais da pesquisa e escrita acadêmica enfatizando caminhos da ordem do sensível, relacionando experiência intelectual, pessoal e investigativa. O texto é produzido como um ensaio, não se guia por perguntas preestabelecidas nem pretende apresentar resultados. Neste aspecto, o trabalho diz respeito a um posicionamento do sujeito em relação ao objeto, diminuindo a distância entre os mesmos, numa narrativa conduzida por um fluxo de memórias, como num relato de história vivida¹.

Como metodologia, o trabalho se apoia na proposta da cartografia, tal como apresentada pelo livro **Pistas do método da cartografia** (2009), organizado por Eduardo Passos, Virgínia Kastrop e Liliana Escóssia, na ideia de um “caminho que se constrói ao caminhar”, ressaltando a perspectiva de construção de conhecimento de forma conjunta e que se dá em processo, em movimento. As narrativas de memória são inspiradas na forma como a autora bell hooks², em seu texto *Intelectuais negras*, insere recursos de memória de sua trajetória pessoal como estratégia de posicionamento político. Os conceitos e discussão teórica são introduzidos pelo próprio *fluxo de pensamento* e se apresentam na relação entre política e estética, pela leitura do autor Jacques Rancière (1996); na reflexão sobre multidão, de Antonio Negri e Michael Hardt (2012); e o sobre corpo-vibrátil, de Suely Rolnik (2006).

Na relação que se estabelece com o objeto de tese, *disputas em rede*, o trabalho dialoga com a abordagem da Teoria Ator-Rede, que procura desvelar as várias camadas em que o fenômeno se situa. As disputas em rede dizem respeito a disputas narrativas e discursivas produzidas na rede *sociotécnica* do Facebook, que será neste ensaio o ponto de partida para investigação da produção do que A. Negri e M. Hardt (2016) chamaram de *afetos políticos*³. Nesta direção, busca *revelar os nós* que conectam os vários atores que participam da rede, como forma de torná-los visíveis e, a partir disso, observáveis em sua complexidade. Ideia pautada na abordagem metodológica da TAR⁴, desenvolvida por Bruno Latour (2008), entre outros autores.

1 Importante ressaltar que o fluxo de pensamento que atravessará a escrita do trabalho incluindo o uso da primeira pessoa e o relato de memória se dão de forma consciente, como um posicionamento na relação sujeito-objeto e será justificado no primeiro item do artigo.

2 A autora prefere o uso da grafia em letras minúsculas para o seu nome.

3 O conceito de “afetos políticos” está sendo utilizado tal como apresentado pelos autores Antonio Negri e Michael Hardt, no livro **Isso não é um manifesto** (2016). No capítulo que dedicam às figuras subjetivas da crise, sendo uma delas o *mediatizado*, eles fazem uma reflexão sobre a intervenção das novas tecnologias em nosso cotidiano, sendo por um lado uma possibilidade de autonomia (profissional, financeira, política), e promessa de libertação e, por outro lado, a responsável pela produção de subjetividades fragmentadas e dispersas. Com base nas ocupações de 2011, os autores evocam a presença corporal como fator de agenciamento na construção de laços.

4 A observação de certos fenômenos que se dão em redes heterogêneas, formadas por humanos e não-humanos, solicitam abordagens também em rede. Rede aqui entendida como as relações que se estabelecem entre diversos atores, que não são exclusivamente pessoas, e que mobilizam o social, modificam, alteram ou o colocam em xeque (Latour, 2008).

Como forma de relacionar o objeto de tese com a investigação sobre a produção de afetos políticos, optou-se por observar tal produção a partir de uma experiência artística. A *performance* do *Batucada* é fruto de uma criação coletiva e colaborativa, dirigida pelo coreógrafo Marcelo Evelin e apresentada pela companhia *Demolition Incorporada*. Este trabalho se caracteriza por incluir em seu processo uma residência artística de 6 dias, em caráter de imersão, (6 a 10 horas por dia), mais três dias de apresentação ao público, com a participação de 50 pessoas, artistas ou não, selecionados para a residência.

Ao longo dos encontros, havia uma pergunta que funcionava como mote da ideia do que era o *Batucada*: *o que faz as pessoas se juntarem para fazer alguma coisa?* Essa coisa pode ser um ato político, uma *performance* ou um encontro. Essa pergunta me levou a investigar a questão dos afetos políticos porque, ao longo do processo investigativo das disputas em rede, observei que há um *algo* além que mobiliza as pessoas a estarem juntas, seja na luta da militância, seja no prazer do carnaval. Este *algo* não é da ordem do representável, não se pode ensaiar para executar/interpretar. Também não é apenas um conceito teórico, que se poderia discutir e elaborar racionalmente. Este é um *algo* mais complexo, que intuitivamente eu conectei com a ideia de *afetos políticos* e tentarei, ao longo deste artigo, investigar como e se esta relação é possível.

A escrita acadêmica e o fluxo de pensamento

Ao longo de meu processo acadêmico, primeiro no mestrado e agora no doutorado, a escrita sempre foi um grande desafio. Os objetos com o qual trabalho tendem a ser muito familiares, autor e trabalho sempre muito implicados. Este aspecto faz com que seja importante, ou até mesmo necessário, que se inclua sujeito e objeto em uma mesma paisagem. Algumas apostas metodológicas já apresentam como recursos o uso de diários de campo, a fala em primeira pessoa, ou até mesmo, dependendo do objeto, o fluxo livre de pensamento.

No livro **Pistas do método da cartografia** (2009), desenvolvido por um grupo de pesquisadores da área de Psicologia Social, apresentam-se pistas para guiar o cartógrafo numa abordagem metodológica que tem por objetivo o acompanhamento de fenômenos em processo. Os autores tomam como premissa a construção da pesquisa “em seu próprio caminhar”, ou seja, ao longo de seu próprio desenvolvimento, a partir da interferência do pesquisador em campo. O pesquisador, ou sujeito, se confunde na mesma paisagem em que o objeto se apresenta, e assim são evocadas noções como “saber-com” em contraposição a um “saber-sobre”. (Passos et al, 2009)

Estas ideias dizem respeito à posição que observador e objeto ocupam em uma investigação e estão preocupadas com formas de abordar a discussão acadêmica capazes de dar conta da complexidade em que se apresentam os objetos processuais, a produção subjetiva e as experiências sensíveis. Assim, a cartografia se apresenta como meio de “habitar territórios existenciais” e viria a enfatizar a ideia de *comunicação* como *relação*, em que o *vínculo* se faz entre pesquisador e pesquisa (Passos et al, 2009). Seguindo a terceira pista do livro,

das autoras L. Pozzana e V. Kastrup, a criação de elos se insere como parte do método da cartografia, no “acompanhamento processual e não na apresentação de objetos”. Assim,

Ao escrever detalhes do campo com expressões, paisagens e sensações, o coletivo se faz presente no processo de produção de um texto. Nesse ponto, não é mais um sujeito pesquisador a delimitar seu objeto. Sujeito e objeto se fazem juntos, emergem de um plano afetivo. O tema da pesquisa aparece com o pesquisar. [...] Cada palavra se faz viva e inventiva. Carrega uma vida. Podemos dizer que assim a pesquisa se faz em movimento, no acompanhamento de processos, que nos tocam, nos transformam e produzem mundos. (PASSOS et al, 2009, p.73)

Seguindo esta mesma trilha, o texto de bell hooks, *Intelectuais negras*, manifesta a escrita pessoal, para além de um caráter de envolvimento sujeito-objeto. Para hooks, a questão racial, de classe social e de gênero, são os vetores com os quais ela estabelece sua narrativa, e as memórias pessoais em seu texto vêm a somar com um posicionamento político que a autora assume. É um posicionamento estratégico. Um posicionamento para esta subjetividade em construção contra opressões variadas. Sobre seu posicionamento intelectual, ela explica:

Esse reconhecimento vivido de como a mente pelo pensamento crítico podia ser usado a serviço da sobrevivência, como podia ser uma força curativa em minha luta para combater o desespero da infância, me permitiu tornar-me um eu autônomo na família disfuncional e levou-me a valorizar o trabalho intelectual. Valorizava-o não por ter-me trazido status ou reconhecimento, mas porque oferecia recursos para intensificar a sobrevivência e meu prazer de viver. [...] o trabalho intelectual é uma parte necessária da luta pela libertação, fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas que passariam de objeto a sujeito, que descolonizariam e libertariam suas mentes. (HOOKS, 1995, p. 466)

É difícil não ser tocada por sua escrita. A honestidade com que apresenta os processos de descolonização e libertação da mente através da produção intelectual posiciona o texto de hooks num campo político. Porque, ao trazer para o texto narrativas de sua trajetória vivida como mulher, negra, norte-americana, a autora não fala apenas sobre si, numa narrativa focada no indivíduo. Ao contrário, faz uma ponte entre os universos micro e macro, cria um diálogo entre sua experiência subjetiva e a produção de subjetividade em certo contexto, (para mulheres negras sulistas norte-americanas, por exemplo). E vai além, produz recursos, “a mente pelo pensamento crítico podia ser usado a serviço da sobrevivência”, para outras mulheres também libertarem suas próprias mentes.

As disputas em rede: de onde vieram, para onde vão?

Era começo de 2016 e um acontecimento iria marcar os fatos que se sucederiam no restante do ano, incluindo meu próprio processo investigativo e objeto de tese. A Casa Nuvem⁵¹, espaço coletivo de produção de arte e cultura, laboratório de autogestão, (em que participei em dois momentos distintos, ao longo dos 3 anos de sua duração), havia sido *invadida* pela liderança de um de seus projetos residentes (Prepara-Nem), interrompendo a continuidade dos outros projetos que ali aconteciam, de forma brusca e sem acordos ou negociações.

As pessoas que partilhavam deste espaço coletivo tinham experiências de vida diversas e trabalhavam no espaço da Casa com projetos também diversos. No começo da Casa, em 2014, o grupo contava com mais de 30 pessoas; no último ano, 2016, era uma média de 15 pessoas. Havia, no entanto, um eixo de pensamento e produção que era comum, o ativismo político, (ligado a movimentos sociais, coletivos e grupos ativistas); e de arte e cultura, (que ia desde uma produção resistindo à lógica capitalista de *mainstream* até a produção de festas experimentais, encontros de tecnologia e de produção e pesquisa em *arteativismo*).

Para justificar esta interrupção era preciso criar uma imagem negativa da casa e das pessoas que lá estavam.

A interrupção acontece quando uma das associadas, responsável pelo projeto Prepara-Nem, (projeto de preparação pré-vestibular e ENEM para transexuais e travestis, que tinha lá sua base desde 2015), começa a agir de forma dissidente ao grupo e aos acordos coletivos até então estabelecidos. Os desentendimentos chegam ao seu auge durante o carnaval de 2016, quando há um incidente de transfobia na festa de carnaval e uma das alunas do Prepara se machuca e precisa ser rapidamente socorrida. Interessante observar como o autor Jacques Racière se refere ao termo *desentendimento*:

Por desentendimento entenderemos um tipo determinado de situação da palavra: aquela em que dois interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco, mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura. (RANCIÈRE, 1996, p. 11)

Rancière possui uma ampla publicação sobre questões filosóficas da política, que muito me auxilia, ao longo do processo de investigação, a pensar em práticas e mesmo em conceitos a partir de certo deslocamento do entendimento no senso comum. Neste aspecto, ajuda a ampliar minha potencialidade de pensar sobre algo, algum fenômeno. E, como observo *disputas em rede* a partir de sua complexidade, buscando desvendar as camadas que tecem essa rede, ten-

5 A Casa seria o ponto de partida para o acompanhamento de redes de *arteativismo*, projeto de tese com o qual entrei no doutorado.

tando não inferir um olhar reducionista, o autor tem sido de grande importância para essa ampliação focal. No caso do desentendimento, parece-me coerente pensá-lo não como duas ideias diferentes em choque, mas como duas ideias iguais que não conseguem se comunicar, nem falar nem escutar.

A festa de carnaval havia sido inicialmente programada para levantar recursos financeiros para sustentabilidade da casa, que era aberta ao público geral, sendo o bar sua principal fonte de retorno econômico. Os participantes do coletivo da Casa Nuvem que estavam presentes durante o episódio, segundo relatos, socorreram a vítima e conduziram-na para o segundo andar da casa, prestando os primeiros socorros e depois a conduzindo à emergência hospitalar. A associada responsável pelo Prepara foi acionada por telefone e se dirigiu também à Casa Nuvem. Ao chegar, pediu ao DJ que parasse a música para que fizesse um pronunciamento geral. O DJ respondeu que a festa estava acabando e não parou a música. A energia da casa foi desligada e o pronunciamento foi feito. No dia seguinte, uma imagem e uma frase marcam as publicações que seriam multiplicadas ao longo dos próximos dias: “Purpurina vira sangue na Casa Nuvem”, e depois, “Casa Nuvem Transfóbica”; “Boicote ao bar da Casa Nuvem”.

Pensando sobre o termo *política* a partir de Rancière, em **O dissenso** (1996), política não é sobre acordos estabelecidos entre indivíduos e grupos, sobre seus interesses e sentimentos, mas é “antes um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível” (RANCIÈRE, 1996, p. 368). O que nos chama atenção nesta abordagem é a própria aproximação semântica da ideia de *política* e de *dissenso*. Em poucas palavras, seria pensar que a política é feita de forma mais cotidiana e menos organizada, a partir do confronto entre um modo de ser social e outro que se apresenta dissonante. Isso nos auxilia a enxergar a carga política que há nesse processo de interrupção da Casa Nuvem, para o que depois virá a ser a Casa Nem (até hoje, em 2017). Essa *carga* política não é apenas sobre questões identitárias e de movimentos sociais, é sobre dinâmicas de negociação de poder, insurgentes, dissidentes, que por serem muito particulares, são também muito difíceis de reconhecer e/ou lidar.

O ano de 2016 foi passando, justo o meu primeiro ano de doutorado, agora totalmente transformado pelos acontecimentos. Eu embarco nas mudanças e as abraço, não sem receios, na reformulação de um novo objeto, agora focado nas disputas em rede. Apoiada materialmente nas ditas *tretas virtuais*, passo a investigar as disputas de narrativas produzidas na rede *sociotécnica* do *Facebook*, que parecem disputar legitimidade entre a antiga Casa Nuvem e a agora Casa Nem, com um apelo social ao público frequentador e apoiador.

A Casa Nem funciona hoje como um espaço de acolhimento para travestis e transexuais, um espaço seguro para esse público que vive à margem das políticas públicas sociais e da sociedade como um todo, num país que está entre os que mais matam transexuais no mundo (segundo informações da própria Casa Nem). Sendo assim, a Casa Nem é a concretização de uma política importante voltada para uma minoria social, e tem sido um ponto estratégico de referência

na luta do movimento *trans* na cidade do Rio. Funciona a partir de financiamento coletivo, e do apoio e trabalho voluntário de pessoas diretamente engajadas com a causa. Ainda está legalmente ligada à Casa Nuvem, uma vez que o contrato de aluguel permanece no nome dos antigos locatários.

A Casa Nem também é fruto de uma *invasão* pelo projeto até então residente da Casa Nuvem, o Prepara-Nem, seguido por uma *ocupação* pelas participantes do projeto no imóvel localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, na Lapa, ocupação que foi simbolicamente reforçada nas redes sociais pelo discurso da *transfobia*.

As disputas de narrativas via *Facebook* apresentam os rastros deixados por determinado recorte do sensível: a partilha que era produzida na Casa Nuvem e que passa a ser disputada e produzida pela Casa Nem. Este sensível disputado parece emergir de um território *simbólico* comum: práticas de produção de arte e política. Estabelece nova partilha a partir da reconfiguração do espaço físico, a casa na Rua Morais e Vale (endereço no beco do rato/ Lapa), que passa a funcionar também como abrigo temporário para pessoas transexuais e travestis, além da continuidade do projeto Prepara-Nem e da produção de festas e encontros muito similares aos que lá já antes ocorriam.

Os ex-integrantes da Casa Nuvem disputam a memória desse espaço em relatos sobre a interrupção que se deu de forma violenta (virtual, moral, verbal)⁶. A trajetória de um espaço que resistiu numa cidade sede de megaeventos como um ponto de encontro entre pessoas que defendiam “o direito à cidade”. Que reformaram não apenas a fachada e muros da casa, mas o próprio capital simbólico ali produzido, com uma agenda de encontros, conversas públicas, cineclubes, *mediativismo*, *tecnoxamanismo*, festas experimentais, entre outras atividades.

As narrativas que disputam a legitimidade da passagem Casa Nuvem – Casa Nem dão a ver os lugares de fala que também estão sendo disputados. Sobre o *dissenso*, Rancière propõe:

Proponho dar a esse conjunto de processos [pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes e a gestão das populações, a distribuição dos lugares e das funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição] um outro nome. Proponho chamá-lo *polícia*, ampliando portanto o sentido habitual dessa noção. [...] Proponho reservar a palavra *política* ao conjunto das atividades que vêm perturbar a ordem da *polícia* pela inscrição de uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea. Essa pressuposição é a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante. [...] Manifesta-se apenas pelo *dissenso*, no sentido mais originário do termo: uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável. (RANCIÈRE, 1996, p. 372)

6 Para saber mais, busque pela #liberanuvem.

Foi pensando sobre esta “perturbação do sensível”, disputada em narrativas de *Facebook*, (não apenas em *posts*, mas também em *curtidas*, compartilhamentos, comentários e *hashtags*), que uma ideia começou a se tornar cada vez mais evidente. Há uma disputa política que é atravessada pelo território *físico* da casa na rua Morais e Vale, também disputado no que diz respeito ao contrato de aluguel desse imóvel; mas também pelo território *simbólico*, na produção de narrativas que disputam legitimidade de um fazer político, antes delimitados pela produção de *arteativismo*, agora pela produção e manutenção de um espaço de acolhimento e formação profissional para travestis e transexuais. Falam também de um território *social*, em consonância com o momento atual, em que discursos de minorias sociais ganham força e alcance potencializados pelas tecnologias digitais de comunicação. Por fim, reformulam o próprio fazer e dizer da política atual, pautadas em relações que se estabelecem entre grupos de afinidades, mobilizadas também por *afetos políticos*. Trata-se de territórios novos, múltiplos e complexos.

O que me mobilizava inicialmente, ao investigar tais disputas, era tentar entender o que nos separava tanto, e de forma tão violenta, (em ameaças *publicizadas* em redes sociais, ou veladas em grupos fechados), nós que antes fazíamos parte de um mesmo grupo, experimentando e reinventando modos de estar no mundo, de *re-existir*. Um tanto desapontada com um social e político rachados, buscava eu um retorno ao micro, ao sutil, à arte; como uma estratégia para não adoecer diante de uma disputa virtual que se corporifica para fora das redes digitais. Foi quando fiquei sabendo da chamada pública do *Batucada*, na página do Festival Panorama (festival de dança/arte contemporânea que acontece na cidade do Rio desde 1991). A chamada dizia: “cidadãos, artistas, ativistas, mulheres, homens, gays, lésbicas, travestis, *trans*, com ou sem experiência em arte contemporânea, de qualquer grupo étnico ou classe social, que tenham de 18 a 90 anos, que queiram batucar panelas e latas, que queiram trazer seus corpos para a luta, que queiram *performar* uma ficção”.

A carne-multidão do Batucada

[...] gostarias de ser um lobo? Resposta ativa - é idiota, não se pode ser um lobo, mas sempre oito ou dez lobos, seis ou sete lobos. Não seis ou sete lobos ao mesmo tempo, você, sozinho, mas um lobo entre outros, junto com cinco ou seis outros lobos. O que é importante no devir-lobo é a posição de massa e, primeiramente, a posição do próprio sujeito em relação à matilha, em relação à multiplicidade-lobo, a maneira de ele aí entrar ou não, a distância a que ele se mantém, a maneira que ele tem de ligar-se ou não à multiplicidade. (Deleuze & Gattari, em **Mil Platôs**)

Ao ler esse trecho do livro **Mil Platôs** – (v.1,1996) de G. Deleuze e F. Guattari, imediatamente me veio a imagem da experiência do *Batucada*. A experiência que previa uma semana de imersão com o grupo de 50 *performers* que apresentariam uma *ficção*, teve para mim uma tônica no que concerne a

alteridade. Na época, escrevi um texto, que depois foi publicado na página da companhia *Demolition Incorporada* no Facebook, chamado *O difícil exercício de ser o outro*. A experiência do *Batucada* foi para mim um exercício de escuta e alteridade.

Ao entrar em contato com as críticas produzidas sobre a *performance*, pude observar que essa experiência impactante, do ponto de vista de quem estava *performando*, havia causado também impacto no público presente. Adriana Pavlova, na crítica produzida para o jornal O Globo, fala sobre *Uma avalanche de sensações* (16/11/2016)⁷. Além de “bagunçar” os limites entra dança e *performance*, Pavlova fala sobre um “trabalho-arrastão-político-poético: uma intensa experiência corpórea de intérpretes e público, pelas salas do Museu de Arte do Rio (MAR)” (PAVLOVA, 2016).

Como composição *artística*, (evito aqui a palavra *coreográfica* intencionalmente, uma vez que não se trata de uma coreografia, o próprio diretor se dirigia ao trabalho como “acontecimento”), havia “estações” pelas quais deveríamos, como grupo, atravessar. Essas estações eram espaciais e também imaginativas: remetiam a imagens como a do arrastão na praia, o samba na laje, os imigrantes europeus habitando lugares estreitos e precários. Também partiam de sensações como a alegria do carnaval, a força de transformação de corpos que se colocam em luta num protesto político, a sensualidade dos encontros de corpos próximos e despidos; e intenções, um estado de *idiotia* logo no começo, como no filme de Lars Von Trier, a ancestralidade de pisada na terra com os pés dos índios, ou dos movimentos de transe do candomblé. Tudo isso costurado, amplificado, pelo som das latas e painéis de metal, numa modulação de ritmo, mas em constante produção de som, que funcionavam menos como adereços ou objetos cênicos, e mais como extensão dos corpos performativos.

Mas tais “estações” não seriam atravessadas com passos marcados, ou tempos preestabelecidos. O grupo chegava nelas aos poucos, se estabelecia por um tempo, e em seguida se desfazia para adentrar uma nova “estação”. E este era o trabalho, e o mais difícil deles, uma vez que a qualidade dessas *entradas* e *saidas* daria à *performance*-acontecimento força ou fragilidade. E como não havia uma liderança nesse grupo, o movimento se dava por um corpo multidão, monstruoso, que parecia um corpo só, mas não carregava formas *a priori*. Na crítica produzida por Ivana Menna Barreto, *Batucada, looping e multidão* (22/12/2016)⁸, publicada na revista eletrônica *Questão de crítica*, a autora assim apresenta suas impressões sobre multidão e monstruosidade:

Batucada não deixa claro quem comanda as mudanças nos deslocamentos, certamente há, mas a liderança não é visível. A proposta de deixar-se atravessar pelo público e de abrir espaços para que ele também se deixe atravessar pelo fluxo da performance é constitutiva dela

7 Disponível em: <<http://rioshow.oglobo.globo.com/teatro-e-danca/eventos/criticas-profissionais/festival-panorama-2016-16920.aspx>>. Acesso em: 10 de julho de 2017.

8 Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2016/12/batucada-looping-e-multidao>>. Acesso em: 10 de julho de 2017.

mesma e a ultrapassa, como uma criatura que vai crescendo, artistas mais espectadores mais panelas e frigideiras mais samba mais revolta mais acelerações mais silêncios. O monstro da multidão vai-se tornando visível, com sua peculiar mistura de prazer e risco [...] (MENNA BARRETO, 2016)

Diferente da dúvida levantada por Menna Barreto sobre liderança, não há no trabalho uma liderança localizada em pessoa alguma. Nem nos bailarinos da companhia, que já haviam passado pelo processo do *Batucada* antes, nem mesmo por Marcelo, diretor da companhia. Desde os encontros da residência que o caminho proposto por Marcelo, (vale lembrar que ele participa de todas as etapas, exercícios e *performance*), era sobre não haver no trabalho nenhum *solo*, nenhum *destaque*. A liderança era desse *corpo-matilha*. Para funcionar, era preciso ser o outro.

E não foi fácil.

A escuta teve que se amplificar. Era impossível ser o outro sem abrir essa escuta, primeiro nas conversas e nos jogos, depois no corpo, efetivamente. Qual direção tomar, qual intenção colocar, em que “estação” estamos entrando agora... era esse corpo de escuta atenta que saberia ouvir os outros todos corpos, e mover-se como *massa*⁹, “a maneira de ele aí entrar ou não, a distância a que ele se mantém, a maneira que ele tem de ligar-se ou não à multiplicidade”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 40)

Negri e Hardt, no livro **Multidão** (2012), falam sobre este corpo social que é alterado na passagem da modernidade para pós-modernidade. Para os autores, o entendimento de corpo abre espaço para um novo entendimento de carne (multidão):

Examinando nossa sociedade pós-moderna, com efeito, livres de qualquer nostalgia dos corpos sociais modernos que se dissolveram ou do povo que está faltando, podemos ver que o que estamos vivenciando é uma espécie de carne social, uma carne que não é um corpo, uma carne que é comum, substância viva. [...] Do ponto de vista da ordem e do controle políticos, assim, a carne elementar da multidão é desesperadamente fugidia, pois não pode ser inteiramente enfeixada nos órgãos hierárquicos de um corpo político. (NEGRI; HARDT, 2012, p. 251)

Ao entrar em contato com esta leitura, somos convidados a não mais falar em corpo, uma vez que não se pode estruturá-lo (o social) em limites orgânicos,

9 O uso da palavra massa, nesse contexto, se refere ao jogo que fazíamos diariamente para exercitar esse corpo-outro, essa carne-multidão. Chegava-se na massa sempre depois de alguns jogos, exercícios, de forma não premeditada. Consistia em estabelecer, preferencialmente de olhos fechados, contatos com os outros corpos. Ficávamos a uma distância mínima, corpo-a-corpo, levados por movimentos de interação espontânea, respeitando as singularidades e, ao mesmo tempo, entregando-se a esse contato, por demais prazeroso. Em algumas falas sobre a massa, muitas vezes veio a imagem de um polvo, que alcança muitos corpos com suas várias “mãos”, ao mesmo tempo em que é alcançado por várias mãos.

que pressupõe hierarquia entre as partes. A massa vira multidão e passa a ser reconhecida em seu agenciamento político, não mais renegada a estereótipos sociais como algo facilmente manipulável.

A multidão nos remete à produção de singularidades, que neste ensaio está sendo pensado como uma pista para compreender a alteridade. Não é preciso deixar de lado sua singularidade, mas talvez, como num estado de suspensão, permitir que outras “singularidades” protagonizem, através de nós, através de um comum: “As singularidades interagem e se comunicam socialmente com base no comum, e sua comunicação social por sua vez produz o comum. A multidão é a subjetividade que surge dessa dinâmica de singularidade e partilha.” (NEGRI; HARDT, 2012, p. 258)

O trabalho do *Batucada* também traz à tona essa subjetividade da multidão.

Tomemos a ideia de *singularidade* em contraponto à ideia de *individualidade*, - que dispõe de enorme arcabouço teórico, com o qual não irei me confrontar neste ensaio -, apenas como imagens para se pensar o conceito de multidão e alteridade. As singularidades, que mobilizam uma carne monstruosa, sem partes hierárquicas, parecem apontar para o coletivo; enquanto a ideia de individualidade aponta para si, para o indivíduo. A crítica de Menna Barreto relaciona as máscaras utilizadas pelos *performers* com a ideia de “desidentificação” como imagem política (como na tática de guerrilha *blackbloc*):

As máscaras, na proposta da obra, são uma tentativa de não personalizar a identidade, para deixar-se atravessar pelo outro. [...] A “desidentificação” induzida provoca uma proximidade e uma sensualidade que explode no vigor do coletivo – e é pelo coletivo que se pode perceber a singularidade desta intervenção.

A multidão parece ser o único lugar onde se pode estar nesse momento e é nela que, a partir de certo momento, somos desidentificados de nós mesmos pela estratégia de desidentificação dos artistas – assim podemos perceber vários aspectos de nós mesmos enquanto indivíduos, artistas, participantes de ações, espectadores que somos todos. (MENNA BARRETO, 2016)

Na *performance* do *Batucada*, este comum produzido pela partilha da experiência entre singularidades, extrapola limites reconhecidos. Podemos pensar que o *comum* aqui produzido diz respeito aos vínculos estabelecidos (ainda que temporários) entre singularidades, que parecem dialogar com a ideia de alteridade e de afetos políticos. Essa carne de multidão, de *desidentidades*, de singularidades, apresenta-se como monstruosa porque é resistência. Ecoa outras possibilidades de ser/estar no mundo, ou como aponta Pavlova: “É carnaval? É. É manifestação política? Também. É arrastão na praia? Talvez. É e não é, mas, ali, o que importa é deixar se levar por cada instante dessa experiência transformadora.” (PAVLOVA, 2016)

Não pontos de chegada, mas de encontro

O que nos traz de volta à pergunta inicial do ensaio: *o que faz as pessoas se juntarem para fazer alguma coisa?*

O afeto aqui investigado não se restringe ao vínculo, podendo ser também entendido como um objeto, - um texto que inspira uma escrita -, ou a própria ideia de afecção, como uma propriedade de gerar ação. Este afeto também pode ser lido em processos de identificação entre pessoas que conjugam experiências de opressão comuns, como as intelectuais negras, na fala de bell hooks. Ou na partilha do sensível em disputas políticas, como na passagem Casa Nuvem – Casa Nem.

No que concerne a esse trabalho, o afeto, que está sendo discutido/produzido neste ensaio, desenha contornos que muito se aproximam da ideia de corpo vibrátil, tal como formulada por Rolnik. Em seu artigo Geopolítica da cafetinagem (2006), a autora discute o conceito de corpo vibrátil, a partir da distinção entre duas formas de apreender o mundo sensível pelos nossos órgãos dos sentidos. A primeira, pela capacidade cortical, é a forma como apreendemos o mundo e suas representações, montamos nosso repertório de sentidos, em afinidade com os sentidos produzidos pela cultura e sociedade, garantindo uma espécie de estabilidade para os sentidos. A segunda, subcortical, que segundo a autora foi reprimida historicamente e por isso nos é menos familiar, é o que lhe dará bases para pensar o *corpo vibrátil*. Esta capacidade não está comprometida com a estabilidade de sentidos, mas, ao contrário, é dinâmica, móvel e criativa: “nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (ROLNIK, 2006).

Esse corpo que carrega um campo de forças, uma vibração, entra em contato com outros campos de forças, influenciando e sendo influenciado, mobilizando e sendo mobilizado. Neste aspecto, o afeto como campo de vibração que mobiliza corpos é produzido a partir do outro, na relação com o outro, ou como explica Rolnik: “[...] o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos.” (ROLNIK, s/p, 2006)

A partir desses encontros de forças, novas configurações podem ser criadas, reinventadas. Esta produção sensível nos é apresentada numa relação paradoxal, já que não segue às lógicas de representação e significação tradicionalmente pensadas na história do sujeito e da linguagem, e é também nessa relação de tensão que se manifesta sua propriedade criativa, ou como formula a autora:

A tensão deste paradoxo é o que mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/criação, na medida em que as sensações que vão se incorporando à nossa textura sensível operam mutações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos, provocando uma crise de nossas referências. Assim, integramos em nosso corpo os signos que o mundo nos acena e, através de sua expressão, os incorporamos a nossos territórios existenciais. Nesta operação se restabelece um mapa de referências com-

partilhado, já com novos contornos. Movidos por este paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/criar. (ROLNIK, s/p, 2006)

Esta cartografia do sensível produzida nas interações de corpos vibráteis, apresentada por Rolnik, nos mostra caminhos possíveis para pensar os laços que conectam os vários agentes implicados nas tramas políticas contemporâneas, nas *disputas em rede*. Assim como também podemos entender o afeto político aqui perseguido como o vínculo estabelecido entre pessoas que produzem um comum, como no processo de carne-multidão na experiência do *Batucada*.

Este ensaio buscou entrar em contato com a produção de afetos políticos, que podem ser observados em experiências diversas, em nossa atualidade. Na produção de subjetividade-multidão, na relação de corpos vibráteis, ou nas disputas de narrativas no *Facebook*: a abordagem em rede, a partir da observação da produção de afetos políticos, dá a ver formas de fazer e dizer o social e a política contemporânea. A rede conecta nestas várias experiências tecnologia, social, arte, política; e nos (re)apresenta uma perspectiva macro a partir de relações micro. Trazer para *frente* tais relações e torná-las visíveis para que possam ser observadas como fenômenos complexos, que revelam múltiplas camadas, é o exercício que estou desenvolvendo em minha trajetória investigativa. Neste aspecto, o que importa é o processo, já que a rede é móvel, como uma tessitura que nunca está pronta. Como também é o processo de pensamento/ escrita, ou de descolonização/libertação da mente. Não há assim uma resposta ou conclusão, mas novas pistas que apontam direções. Não há pontos de chegadas, mas de encontros.

Body and multitude: an experiment about the production of political effects in the performance Batucada

Abstract

This experiment is fruit of the crossbreeding of three fluxes of force: practical/ participative experience in the artistic performance of Batucada (a substyle of samba); the bibliographical survey and the theoretical discussion stemming from this experience and which cross the research of the theory networked disputes; and a written investigative experiment returning to memory fluxes which connect practical experience and theoretical discussion in one single narrative. The study methodologically falls back upon cartography; such as the one developed by Eduardo Passos, among others, and by ANT/ Actor-Network Theory, such as the one formulated by Bruno Latour, among others. The writing is inspired by the author bell hooks, and the theoretical discussions address questions relative to the dissensus, by Rancière, to the concept of multitude, by Hardt and Negri; and vibrant body (corpo vibrátil), by Suely Rolnik.

Keywords: Political effects. Alterity. Multitude. Common.

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 1914 – um lobo só ou vários lobos? In: _____. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 37-50, v.1.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. 2.3 Os rastros da multidão. In: _____. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2012, p. 247-290.

_____. **Declaração**: isto não é um manifesto. São Paulo: Ed. N-1, 2016, n. 2.

HOOKS, Bell. Intelectuais Negras. *Revista Estudos Feministas/Dossiê Mulheres Negras*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, v. 3, n. 2, p.464-478, 2º semestre de 1995. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16465/15035>>. Acesso em: 10 de julho de 2017.

_____. **Reensamblar lo Social**: una introducción a la teoría del actor-red. 1. ed. Buenos Aires: Manantial, 2008.

MENNA BARRETO, Ivana. Batucada, looping e multidão. *Questão de crítica. Revista digital*, v. IX nº 68, s/p, dez. 2016. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2016/12/batucada-looping-e-multidao>>. Acesso em: 10 de julho de 2017.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Liliana (Org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAVLOVA, Adriana. Uma avalanche de sensações. *O Globo*. Rio de Janeiro, p. 6, 16 nov. 2016. Disponível em: <<http://rioshow.oglobo.globo.com/teatro-e-danca/eventos/criticas-profissionais/festival-panorama-2016-16920.aspx>>. Acesso em: 10 de julho de 2017.

_____. O dissenso. In: _____. **A crítica da razão**. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996, p.367-382.

_____. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Ed.34, 1996.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: Conferência Website do EIPCP/ Instituto Europeu para Políticas Culturais Progressivas, 2006. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>>. Acesso em: dia mês ano. Acesso em: 12 de julho de 2016.

Jingle: ferramenta de comunicação para construção da imagem política

**Robson Vanderlei Alves de Andrade
Heloísa Araújo Duarte Valente**

Resumo

Em campanhas políticas o jingle é uma poderosa ferramenta de comunicação: a aliança entre letra e música engendradas é concebida para incrementar uma candidatura, levando à vitória. Mas como toda propaganda, caso seja produzido de forma equivocada pode obter o efeito contrário, diminuindo a reputação do candidato diante dos seus eleitores. Por meio da análise dos jingles dos dois principais candidatos das eleições municipais de 2012, em São Caetano do Sul, analisamos como o jingle é concebido como comunicação integrada de marketing político. Concluímos que, por suas características e apelo emocional, esse formato publicitário é um grande aliado para os candidatos durante o pleito eleitoral, com muita importância na estratégia para atingir e conquistar o eleitorado.

Palavras-chave: Jingle. Comunicação Política. Cultura midiática. Semiótica musical.

Introdução

Jingle é uma peça musical breve, com fim precípuo de formato publicitário que se vale das potências mnemônicas da música para fazer propaganda: “mensagem publicitária em forma de música, geralmente simples e cativante, fácil de recordar e cantarolar”, afirma o professor da Escola Superior de Propaganda e Marketing Kleber Mazziero de Souza (2011, p.14). Acrescenta Silvia Poli que, quando bem concebido, o “jingle é uma poderosa ferramenta persuasiva e deve ser utilizado pela comunicação, pelas suas próprias características e pelo histórico de ação da música na sociedade” (2008, p. 5). Mas como em toda campanha publicitária, pode ocorrer o contrário, pois, dependendo da música, pode-se trazer impactos negativos para o candidato, quando se trata de campanha eleitoral.

Há atualmente certa desvalorização do formato, que vem a reboque da própria desvalorização do rádio. Souza (2011, p. 11), por exemplo, afirma que o *jingle* perdeu espaço e importância no momento presente; se anteriormente ocupou o papel de protagonista de campanha, hoje é um mero coadjuvante dentro do processo comunicacional com o mercado - isto porque, até o surgimento da televisão, o rádio era o veículo adequado, por natureza, à transmissão de mensagens musicadas.

Tradicionalmente, apesar do contexto desfavorável, o *jingle* continua sendo empregado em todos os veículos de comunicação. Para além daquela “musiquinha” que compõe a peça publicitária de serviços ou produtos, o *jingle* é uma ferramenta de comunicação muito eficiente para construir e consolidar a vitória de um candidato nas eleições, já que, como afirma Poli:

O *jingle* é uma peça com características publicitárias que reforça as virtudes e diretrizes políticas dos candidatos nas campanhas eleitorais. Sintetiza a imagem do político, pontos fortes e propostas, ao oferecer uma linguagem direta e emotiva, reforçando no eleitor uma ideia-chave sobre o conceito da candidatura. (POLI, 2008, p. 12)

Este estudo pretende verificar a eficácia da construção de imagem de um político, em uma campanha eleitoral tendo como elemento referencial, o *jingle*. Partimos de fontes bibliográficas e de periódicos da campanha eleitoral de 2012 para a prefeitura da cidade de São Caetano do Sul (SP). Em seguida, passamos à análise dos *jingles* com o objetivo de verificar como foram criados, de maneira a construir a imagem pública do candidato, tendo contribuído para a vitória ou derrota nas urnas.

Das necessidades da comunicação integrada de marketing:

Antes de seguir adiante, é preciso entender que o *jingle* faz parte do universo da comunicação integrada de *marketing* que é para Mitsuru Yanaze, consultor e professor de marketing (2011), um processo complexo e contínuo. Tal pensamento é compartilhado por Kottler e Keller, que assim entendem a comunicação integrada de *marketing*:

é o meio pelo qual as empresas buscam informar, persuadir e lembrar os consumidores – direta ou indiretamente – sobre os produtos e marcas que comercializam. Num certo sentido, a comunicação de *marketing* representa a “voz” da marca e é o meio pelo qual ela estabelece um diálogo e constrói relacionamentos com os consumidores (KOTLER; KELLER, 2006, p. 532).

A comunicação mercadológica é aquela em que a marca ou o produto se comunica com o mercado, a fim de alcançar o objetivo estabelecido pelo *marketing*. Para compreender melhor como essa estratégia se processa, conforme as considerações de Ursula Margarida Kunsch, a respeito:

É a área de *marketing* que deve estabelecer os parâmetros e fornecer os subsídios necessários para toda a criação e organização da comunicação mercadológica. A propaganda, promoção de vendas e todas as outras ferramentas que compõem o mix da comunicação de *marketing* têm de ser abastecidas com informações colhidas com pesquisas de mercado e do produto, que normalmente estão a cargo do departamento ou setor de *marketing* das organizações (KUNSCH, 2003, p. 162).

Ogden e Crescitelli acrescentam que “a comunicação integrada de *marketing* é muito simples e pode ser facilmente entendida como uma evolução do processo de comunicação, adaptado conforme as mudanças do ambiente no qual ela está inserida” (2009, p.13).

No caso específico da comunicação mercadológica, além de informar, também deve persuadir, motivar, criar a empatia do receptor como afirma Margarida Kunsch:

A comunicação mercadológica ou de *marketing* se encarrega, portanto, de todas as manifestações simbólicas de um mix integrado de instrumentos de comunicação persuasiva para conquistar o consumidor e os públicos-alvo estabelecidos pela área de *marketing* (KUNSCH, 2003, p.164).

No contexto da comunicação mercadológica, Yanaze (2011, p.435) existem várias ferramentas de comunicação, sendo a propaganda uma delas, que é uma das ferramentas da estratégia de comunicação que, por sua vez, faz parte do planejamento estratégico de *marketing*

O denominado “*mix* de comunicação” pode ser classificado como comunicação de massa, quando atinge um grande número de pessoas e, como comunicação segmentada, ou de maneira individualizada (OGDEN; CRESCITELLI, 2009, p.15). O conceito de comunicação mercadológica pode ainda como corrobora Yanaze:

ser considerado como o processo de administrar o tráfego de informações com o público alvo, isto é, com aquelas parcelas de público (interno ou externo) potencialmente interessadas em reagir favoravelmente às negociações e transações oferecidas pela empresa ou entidade emissora. (YANAZE, 2011, p.430).

A eficácia da comunicação depende de como a mensagem é expressa, assim como do conteúdo da mensagem em si, Kotler e Keller (2006, p.541), completam que uma comunicação indevida pode denotar a seleção de uma mensagem errada ou que a mensagem certa foi transmitida insatisfatoriamente.

É possível concluir, portanto, que, no que diz respeito à comunicação, as necessidades da comunicação mercadológica consistem em persuadir, motivar e criar empatia com o público consumidor – ou nos termos da comunicação, o receptor. Nesse sentido, conforme veremos a seguir, as características do *jingle* – uma forma de comunicação centrada justamente na criação e difusão de emoções e empatia – fazem desse formato publicitário uma ferramenta de grande potencial para os objetivos de *marketing*.

Jingle como ferramenta de comunicação integrada do marketing

Inicialmente vale frisar que o vocábulo *jingle* vem do inglês, no Brasil tendo adquirido o significado de:

mensagem publicitária em forma de música, geralmente simples e cativante, fácil de cantarolar e de recordar. Pequena canção especialmente composta e criada para a propaganda de determinada marca, produto, serviço, etc. É normalmente gravado ou inserido na trilha sonora de filme para televisão e cinema, acompanhado de texto (locução) e imagem. O uso, em publicidade, da palavra inglesa que significa “tinindo”, provém da canção de natal norte-americana “Jingle Bells” (RABAÇA; BARBOSA, 2002 *apud* MANHANELLI, 2009, p.56).

Acrescentamos que ao mencionar o adjetivo *cativante*, entendem os autores tratar-se de peça musical geralmente estrófica, de poucos compassos, andamento e métrica constantes, em harmonia tonal, com algumas oscilações na fórmula rítmica. Quando o *jingle* pretende identificar-se com seu público-alvo por meio de gêneros musicais específicos, no tocante à região geográfica, faixa etária, extrato sociocultural etc.

Historicamente, verifica-se que é o ano de 1926 em que nasce o primeiro *jingle*, criado e produzido para o cereal matinal *Wheaties*, produto ainda comercializado nos Estados Unidos, direcionado para pessoas que praticam esportes, fato que motiva a seu famoso *slogan* “Para um café da manhã de campeões” (LIMA, 1995, *apud* MANHANELLI, 2009, p. 42).

Em 1929, o *jingle* chega ao Brasil. Até então a propaganda já se fazia presente nas emissoras de rádio existentes, de forma muito amadora ainda, nem

formatos radiofônicos existiam (LULA e os *jingles* políticos, 2010). Somente três anos mais tarde, no ano de 1932, que Ademar Casé, levou ao ar no seu programa de rádio, o primeiro *jingle* numa emissora em solo brasileiro. Foi Antônio Gabriel Nássara, redator do programa, quem compôs esse primeiro *jingle* da história no Brasil. O *jingle* foi criado e produzido para Padaria Bragança, Nássara fez em ritmo de fado, que foi interpretado por Luís Barbosa em sotaque português. O texto assim dizia:

*Oh, padeiro desta rua, tenha sempre na lembrança;
Não me traga outro pão que não seja o pão Bragança;
Pelo inimigo da fome. Fome inimiga do pão;
Enquanto os dois não se matam, a gente não fica na mão;
De noite, quando deito e faço a oração;
Peço com todo o respeito que nunca me falte o pão.*
(CASÉ, 1995, p. 50 *apud* MANHANELLI, 2009, p. 46)

Analisando aspectos de linguagem, o consultor de marketing político Carlos Manhanelli afirma que “um dos objetivos do *jingle* é facilitar a memorização, o que os especialistas da área de *marketing* chamam de *recall*. A sua força está intimamente relacionada ao grau simultâneo de persuasão decantatória e figurativa”¹ (2009, p. 43).

Essa potência de memorização é que torna o *jingle* uma ferramenta de comunicação utilizada por muitas organizações para vender produtos e difundir suas marcas. No caso de um candidato à eleição para um cargo político,

[...] o *jingle* político comporta essas características, visto que é usado como um elemento que sintetiza a imagem do candidato, suas virtudes, seus pontos fortes e suas propostas, além de oferecer uma linguagem franca e emotiva, buscando fixar no eleitor uma ideia-chave sobre a candidatura. (POLI, 2008, p.23).

Apesar disso, um *jingle*:

não é apenas uma musiquinha que as pessoas se lembram ou uma letra fácil de se repetir, não é uma ideia repetida até o cansaço, mas é uma boa ideia cantada, uma coisa que as pessoas acham importante e que pela repetição e pela embalagem musical, e pela simplicidade da letra, se torna inesquecível. Mas antes de mais nada, um bom *jingle* é uma boa ideia (VIEIRA, 2008 *apud* MANHANELLI, 2009, p.44).

Coletando as opiniões dos profissionais de mercado, tais ideias são corroboradas. Para o publicitário Duda Mendonça (2010) um *jingle* tem que ser

¹ Estes conceitos da linguística dizem respeito à capacidade de compatibilizar o que é proferido pelo discurso verbal: o figurativo assemelha-se à fala coloquial, incorporada ao canto, enquanto o decantatório se esforça em mimetizar, ritmicamente, o que se diz ao que se entoa.

emocional, “é um discurso que vai para o coração sem ter que passar pela cabeça”. Carlos Manhanelli (2016) assegura que o *jingle* é um artifício vibrante de uma campanha eleitoral, uma estratégia, não é uma peça publicitária apartada, é um multiuso, utilizado na televisão, rádio, comício, carro de som e na *internet* também, está a toda hora na cabeça do eleitor. O veterano, bem-sucedido Zé Rodrix tinha plena consciência do seu *métier* atestando a importância do *jingle* numa campanha publicitária².

Luis Cláudio Lourenço, pesquisador e professor do Centro Universitário de Belo Horizonte entende que, em campanhas políticas, o *jingle* é usado como elemento de síntese tanto na imagem do candidato, de suas virtudes e pontos fortes assim como de suas propostas; usando uma linguagem francamente emotiva, que reforce estes pontos, tentando fixar no eleitor uma ideia-chave, um conceito, sobre a candidatura (2009). É o que se pretende demonstrar abaixo, na análise de dois *jingles*, produzidos sob encomenda para uma campanha política e veiculados em vários meios de comunicação.

Eleições municipais 2012: Análise dos jingles dos candidatos Dr. Paulo Pinheiro e Regina Maura (São Caetano do Sul – SP)

Na cidade de São Caetano do Sul, as eleições municipais de 2012 foram históricas. O cenário inicial era extremamente favorável à candidata Regina Maura³, filiada ao PTB, partido que se ganhasse a eleição, iria para o oitavo mandato seguido na prefeitura da cidade. Regina Maura era ainda a candidata indicada pelo então prefeito José Auricchio Junior (2005 - 2012), que atingiu de 94% de aprovação dos dois mandatos a frente da prefeitura (MOTTA, 2012).

A despeito desse panorama positivo – o partido de Regina Maura estava à frente da prefeitura havia 32 anos – verificou-se que na campanha eleitoral a candidata Regina Maura foi caindo nas pesquisas e o candidato rival Dr. Paulo Pinheiro⁴, hoje prefeito da cidade, por fim, acabou ganhando a eleição.

Fernando Scarmelloti (2013), secretário de comunicação da prefeitura de São Caetano do Sul, durante o mandato do prefeito Paulo Pinheiro (2013 a 2016), acredita que o *jingle* foi a peça fundamental durante a campanha, onde eles conseguiram envolver, principalmente, os jovens, pelas redes sociais.

Assim, no escopo da pesquisa desse artigo e à luz do exposto acima, sobre a relação entre as necessidades da comunicação integrada de *marketing* e as características do formato *jingle*, torna-se necessário analisar os *jingles* de ambos os candidatos em busca de compreender os motivos de tamanha inversão das expectativas iniciais da eleição. Passemos inicialmente aos textos (letras):

2 Uma entrevista de Zé Rodrix foi concedida para o programa radiofônico *Destaque*, veiculado em 2008 pela Rádio Metodista *Online*. Infelizmente, este não está disponível para consulta *online*. Consulta feita pelo Robson Vanderlei Alves de Andrade ao acervo da própria rádio na Universidade Metodista de São Paulo.

3 Regina Maura Zetone Grespan, médica e atualmente secretária de saúde da prefeitura Municipal de São Caetano do Sul.

4 Paulo Nunes Pinheiro, médico, foi prefeito da cidade de São Caetano do Sul de 2013 a 2016.

DR. PAULO PINHEIRO – Jingle: É pra curtir, é pra compartilhar!

O *jingle* composto para o então candidato Dr. Paulo Pinheiro, é de autoria de Oliveiros Domingues Marques Neto. Reproduzimos, abaixo, a letra:

*É pra curtir, é pra compartilhar
A gente vota 15 pra São Caetano avançar.
É pra curtir, é pra compartilhar
Dr. Paulo prefeito pra cidade melhorar*

*É pra curtir, é pra compartilhar
A gente vota 15 pra São Caetano avançar.
É pra curtir, é pra compartilhar
Dr. Paulo prefeito porque tá bom continuar*

*A hora é agora da gente declarar
O nosso amor por São Caetano do Sul
Por isso vamos de Paulo prefeito
Sincero e competente nele posso confiar*

*Em boas mãos o futuro da cidade
Nossa felicidade a nossa emoção
Com o cuidado que só ele sabe ter
Dr. Paulo prefeito é São Caetano em boas mãos*

*Homem firme que sabe escutar
Dr. Paulo é 15 prefeito de verdade
Gente como a gente, de coração
É a nossa São Caetano com certeza em boas mãos*

A peça musical é sempre desenvolvida no formato de estrofes de quatro versos. As rimas são em sua totalidade consoantes, onde se observa paridade plena entre as palavras a partir da sílaba tônica, e pobres (ou também chamadas de banais), onde se rimam sempre palavras de mesma categoria gramatical, como por exemplos, os verbos: declarar – confiar; compartilhar – avançar – melhorar; e os substantivos: cidade – felicidade. Quanto à posição na estrofe, as rimas são opostas ou emparelhadas.

Podemos observar que os instrumentos utilizados na gravação são quase todos eletroacústicos, ou seja, gravados através dos chamados *teclados samplers*, instrumentos que contém amostras reais dos sons de instrumentos acústicos e são executados através de um teclado.

Pode-se reconhecer os seguintes timbres: a voz masculina é acompanhada de coro misto. A instrumentação usada compõe-se de bateria, contrabaixo, violão de cordas de aço, metais (trompetes e trombones); percussão eletrônica

(palmas). Note-se que a exceção do violão, todos os demais são simulações eletroacústicas, executados em *sampler*.

O arranjo instrumental tem como introdução o refrão apresentado em compasso desdobrado para 4/4, o que permite uma demonstração do tema de forma mais lenta e de caráter romântico. Na introdução, a melodia inicial é apresentada pelo cantor. Logo em seguida o tema se repete, com toda a instrumentação, coro e percussão. A 1' 51", novamente o refrão, desta vez sem a instrumentação harmônica, com o coro de vozes mistas apenas apoiado pelos instrumentos rítmicos (bateria e percussão). Nesta parte, as palmas que eram executadas sempre no segundo tempo de cada compasso agora são dobradas e portanto tocadas em todos os tempos do compasso até o final da música.

Analisando o arranjo com relação à dinâmica podemos subdividir a gravação em três partes:

0' 00 Introdução um quase recitativo, à maneira de um menestrel (30"), com a melodia do refrão, desemboca no mesmo refrão, apresentado em ritmo dançante, aproximado de um xaxado estilizado..

1' 00 – seção A, variada do refrão.

1' 13 refrão – refrão executado pelo coro misto e percussão

1,35 – Seção A'.

1' 50" refrão em variação somente com percussão

A voz solo no início é masculina na extensão do tenor. O coro de vozes mistas. Na gravação utilizou-se o recurso da *dobra da voz*, em que o coro, após a primeira gravação da melodia, grava novamente a mesma melodia, uma ou mais vezes, promovendo a chamada *dobra de voz*, um expediente muito empregado em gravação para multiplicar as vozes, simulando canto coletivo. A melodia é sempre cantada em uníssono pelo coro, sem *divisi*. Desta forma o refrão aparece como contraste, apesar da redundância das repetições, pela pequena variação no instrumental.

REGINA MAURA – *Jingle: Regina, eu vou votar!*

O *jingle* composto para a candidata favorita nas pesquisas iniciais de intenção de voto, Regina Maura, foi de autoria de Randal Mello. Aqui reproduzimos o texto:

14 é segurança pra cidade, Regina eu vou votar

14 é honestidade, continuidade, Regina eu vou votar

Amor pela cidade, ela provou que tem, com garra e com coragem pra administrar

Mulher de pulso forte, honra e integridade, com Cicaroni vice o melhor pra cidade

Regina Maura, prefeita 14, nela eu posso confiar
Regina Maura, prefeita 14, é nela em que eu vou votar

A peça é sempre desenvolvida no formato de estrofes de quatro versos, iniciando pelo estribilho e apenas uma estrofe. A peça é repetida continuamente por mais de quatro minutos e acaba repentinamente, sem cadência. Igualmente como no caso do *jingle* do Dr. Paulo Pinheiro, as rimas são previsíveis: Substantivos: cidade/honestidade/continuidade/ integridade; verbos no infinitivo: confiar; votar, insistentemente reiterados. Quanto à posição na estrofe, as rimas são alternadas ou emparelhadas.

Também a exemplo do *jingle* do Dr. Paulo Pinheiro, podemos observar que os instrumentos utilizados na gravação são todos ou quase todos eletroacústicos, ou seja, gravados através dos chamados *samplers*. Pode-se verificar os seguintes timbres: bateria, contrabaixo, piano ou piano elétrico, naipe de cordas (simulação), metais (trompetes e trombones), percussão eletrônica, palmas, acompanham a voz masculina que conduz o canto.

O arranjo instrumental prioriza a continuidade da massa sonora em detrimento da dinâmica. Não se observa uma preocupação em oferecer ao ouvinte uma diferenciação contrastante entre as estrofes e o refrão, ou em outras palavras, conduzir a gravação de forma a se atingir um clímax, quando da apresentação do refrão. Isso resulta numa igualdade de expressão musical entre introdução, estrofe e refrão, o que diminui sobremaneira o significado relevante do refrão, ou não expressa claramente que aquela estrofe deveria enfatizar O refrão beira a monotonia, sem variações instrumentais. A voz masculina utiliza, igualmente, o recurso da *dobra da voz*.

Apreciação da produção musical dos *jingles*

Com relação à composição, ambas as obras são convencionais não apresentando nenhuma ousadia harmônica, rítmica ou melódica. Podemos afirmar que, como obras musicais, ambas foram concebidas com alto grau de redundância - necessidade para a função que se lhe atribui: da comunicação direta e atingir um público-alvo.

Da mesma forma ambos os arranjos são estandardizados e desinteressantes do ponto de vista da instrumentação e da concepção estética. Nesse aspecto vale salientar que no caso do *jingle* Dr. Paulo Pinheiro houve uma preocupação com a dinâmica do arranjo, como acima citado, há três seções que podem ser analisadas distintamente: introdução, seção A, refrão, A' - o que demonstra uma atenção em criar alguma novidade que desperte a atenção do ouvinte. Isso resulta positivamente e agracia o eleitor potencial, chamando a atenção para elementos que são postos no decorrer da canção. Já o *jingle* de Regina Maura apresenta um arranjo musical sem variações; mesmo o refrão apresenta um grau ainda superior de redundância e, desta forma, tem maior chance de dispersar a atenção do ouvinte, podendo levá-lo com mais facilidade a um estado de desligamento ou de audição não consciente.

O *jingle* do Dr. Paulo Pinheiro foi composto em tonalidade maior, já o de Regina Maura em modo menor. Embora o fato da tonalidade não incidir objetivamente na qualidade da criação musical, em nossa cultura ocidental o tom maior numa canção é frequentemente associado a sentimentos como alegria, otimismo, segurança e felicidade; e, num sentido diametralmente oposto, a tonalidade menor numa canção é frequentemente relacionada a sentimentos como tristeza, pessimismo, melancolia e indefinição⁵. Desta forma, no caso de um *jingle* o convencimento ou a adesão do ouvinte a uma causa política, pode, eventualmente, não potencializar os atributos do candidato – o *produto* à venda - e sua capacidade de gerar credibilidade ao eleitor potencial. Ademais, uma melodia que não é facilmente memorizada e repetida pelo público, acaba por cair no esquecimento. Memorização implica repetição.

No *jingle* do Dr. Paulo Pinheiro a melodia é prioritariamente executada por um coro misto, o que dá à obra musical um caráter de coletividade integrada, em união. O *jingle* de Regina Maura tem a melodia interpretada por um cantor solista, o que dá à música um caráter mais individual, solitário. Nos arranjos musicais, em ambos os casos a utilização dos instrumentos *sampler* não leva em conta, em vários momentos, a natureza dos instrumentos, principalmente no que diz respeito ao timbre dos metais – trompetes e trombones –, que são executados como um piano. Esse tipo de flagrante amadorismo de concepção orquestral se agrava sobremaneira na *performance* do arranjo do *jingle* de Regina Maura. Em outros termos, o instrumento original não é mimetizado de maneira competente, pelo instrumento eletroacústico.

Uma observação que nos parece cara é o fato de que o gênero adotado para a canção do Dr. Paulo Pinheiro aproxima dos nordestinos (uma variação do xaxado). Já no caso de Regina Maura escolheu-se o *soul*, gênero de origem estadunidense. É de se averiguar em que medida essa filiação estética converte-se em filiação identitária, a ponto de promover a aproximação ou repulsa dos candidatos.

Considerações Finais

Como já enunciado no início deste texto, o *jingle* cumpre muito bem o seu papel no contexto da publicidade, seja para vender ou divulgar um produto e até mesmo firmar uma marca no mercado. Uma letra e uma música bem desenvolvidas tendem a criar desejo e impulso no processo decisório de compra ou na tomada de decisão na escolha do candidato. Considerando-se que a música *não quer dizer nada*, além de suas formas e sonoridades; unida a uma letra adquire caráter semântico. Conforme se dá esta junção de duas linguagens de natureza diversa (verbal e musical), os efeitos de recepção podem ser diversos (AUTOR 2, 2007).

Acreditamos que a derrota da candidata Regina Maura se deu, em grande medida, pelo *jingle*: as características particulares da composição não configu-

5 Vários hinos de times futebolísticos aqui contradizem esta adjetivação – o que prova que se trata de convenções, portanto, sujeitas a mudanças.

raram de maneira suficiente para exercer uma função emocional e afetiva entre candidato e eleitor tão esperada. De outra parte, o *jingle* do Dr. Paulo Pinheiro foi mais eficaz e funcional, à medida que conseguiu tornar a peça memorável, também pelo seu apelo corporal, dançante. Ademais as estratégias da campanha – com o uso do curtir e do compartilhar, muito usado nas redes sociais –, serviu como meio de interatividade mais amplo.

Conclui-se, assim, que o *jingle* é um meio de comunicação que, no caso de uma campanha eleitoral, precisa ser usado com cuidado: é por intermédio dele que o candidato consegue criar um elo emocional com o eleitorado, tornado convincente e confiável, a ponto de fazer do receptor um eleitor. Terá a equipe de Regina Mara aprendido a lição?

Jingle: communication tool for the construction of a political image

Abstract

In political campaigns the jingle is a powerful communication tool: the alliance between lyrics and engendered music is conceived to increment a candidacy, leading to victory. But as is the case with all propaganda, should it be produced incorrectly, it could lead to the contrary, diminishing the reputation of the candidate within the eyes of their constituents. Using the analysis of the jingles of the two main candidates of the municipal elections of 2012 in São Caetano do Sul, we can analyze how the jingle is conceived as integrated communication of political marketing. We conclude that, due to its characteristics and emotional appeal, this advertising format is a great ally for candidates during electoral disputes, with great importance within the strategy used to target and gain the support of the electorate.

Keywords: Jingle. Political Communication. Media culture. Musical semiotics.

Referências

CONSTRUÇÃO DO CONCEITO 2010, Slogan e Jingle de Campanha. Disponível em: <http://youtu.be/g3sshWUUG_Y> Acesso em: 18 set. 2016.

JINGLES E MARKETING POLÍTICO 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N540A84Lpr0>> Acesso em: 28 ago. 2017.

JINGLE REGINA MAURA PREFEITA 14 2012, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BrzmkwH4C2U>> Acesso em: 25 ago. 2017.

JINGLE DR. PAULO PINHEIRO 14, 2012, É pra curtir, é pra compartilhar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=otFo_PdaWwQ> Acesso em: 25 ago. 2017.

KOTTLER, P; KELLER, K. L. **Administração de marketing**. São Paulo: Pearson, 2006.

KUNSCH, M. M. K. **Planejamento de relações públicas na comunicação Integrada**. São Paulo: Summus, 2003.

LOURENÇO, L. C. Jingles Políticos: estratégia, cultura e memória nas eleições brasileiras. *Aurora Revista de Arte, mídia e política*. Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política, [S.I.], n. 4, pg. 205/217 dez. 2010. ISSN 1982-6672. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/4576>> Acesso em: 28 ago. 2017

LULA E OS JINGLES POLÍTICOS 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=96HqP5a98w8>> Acesso em: 18 set. 2016.

MANHANELLI, C. A. B. **Os jingles eleitorais nas campanhas presidenciais brasileiras**. 2009. 141 f. Dissertação de mestrado. Faculdade de Comunicação. Universidade Metodista de São Paulo, 2009.

MOTTA, E. José Auricchio tem 94% de aprovação na pesquisa Vox. **ABC Reporter**, São Caetano do Sul, 14 fev. 2012. Disponível em: <http://www.jornalabcreporter.com.br/noticia_completa.asp?destaque=19121> Acesso em: 18 set. 2016.

OGDEN, J. R; CRESCITELLI, E. **Comunicação integrada de marketing: conceitos, técnicas e práticas**. São Paulo: Pearson, 2008.

POLI, S. T. **A comunicação persuasiva do jingle político: um estudo sobre a estrutura e os efeitos das canções eleitorais**. 2008. 133 f. Dissertação de mestrado. Universidade Tuiuti do Paraná, Paraná, 2008. Disponível em: <<http://tede.utp.br:8080/jspui/handle/tede/160>>. Acesso em: 20 set. 2016.

SCARMELLOTTI, F. Entrevista concedida ao Autor 1 - São Bernardo do Campo, 26 ago. 2016.

SOUZA, K. M. **O jingle publicitário e sua curva de importância no contexto da comunicação de mercado**. 2011. 533 f. *Dissertação de mestrado*- Faculdade de Comunicação. Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/612>> Acesso em: 20 set. 2016.

YANAZE, M. H. **Gestão de marketing e comunicação: avanços e aplicações**, 2 ed. São Paulo: Editora Saraiva, 2011.

Apontamentos sobre o documentário: evidenciando alteridades

Darlan Roberto Santos

Resumo

O artigo discute a possibilidade de retratar o outro através do cinema, levando-se em conta o que preconizava Walter Benjamin, ao defender a sétima arte, como evidenciadora das massas. Inicialmente, realizamos um breve percurso através da evolução da técnica cinematográfica, até a popularização do documentário. Mobilizando alguns exemplos de produções brasileiras, concluímos que o cinema, mesmo em sua vertente documental, não consegue abdicar da necessidade de recursos técnicos e estilísticos, o que, entretanto, não desabona sua capacidade de representação do outro.

Palavras-chave: Documentário Brasileiro. Alteridade. Representação do outro.

Introdução

Como se manifesta, nos documentários, a evidenciação de indivíduos que, de alguma forma, não se enquadram nos padrões sociais? De que maneira o *outro*¹ é representado na tela? É possível, a um filme, revelar o discurso genuíno de um sujeito ou grupo? Essas são questões que norteiam este texto, e vêm sendo abordadas na atualidade, compondo a agenda dos Estudos Culturais e de áreas (nem tão) distintas do saber, como a Comunicação e a Sociologia. Tais tópicos, ressalte-se, refletem debates anteriores, tão antigos como as relações de poder-saber e subjetividade, que envolvem a histórica discussão sobre a prática do documentário, desde *Nanook* (Robert Flaherty). Contemporaneamente, foram abordados, por exemplo, na pesquisa conduzida por César Geraldo Guimarães, que opera como conteúdo inspirador; uma espécie de *desencadeador* da presente discussão. O pesquisador, do Grupo de Estudos e Pesquisa Poéticas da Experiência, da FAFICH/UFMG, realizou um trabalho que consistia em:

descrever de que maneira alguns filmes da década de 90 lidaram com a representação da alteridade e refizeram, a seu modo (ora mais direto, ora mais oblíquo) alguns dos gestos criativos que animaram o Cinema Novo, quando este, pela primeira vez na história do cinema brasileiro, inventou paisagens (físicas e imaginárias), falas e figuras de personagens que de algum modo expressavam tanto os signos da exclusão e da desigualdade social (o sertanejo, o cangaceiro, o trabalhador, a gente comum), quanto os dilemas daqueles que viviam à sombra dessa mesma desigualdade (a classe média, retratada tantas vezes em seu cotidiano) (GUIMARÃES, 2002, p. 164).

Ao debruçar-se sobre os documentários, o pesquisador procurou descrever o modo como se manifesta, nessas obras, a *fabulação* dos pobres, ou seja: narrativas erigidas por sujeitos acostumados a ser tomados como exemplares – muitas vezes, estereotipados – de dadas questões sociais. Ao elencar seu *corpus* de estudo, Guimarães esclareceu:

Aqui, ao contrário, é o outro que fabula livremente um mundo, mesmo que seja o pequeno mundo ao seu redor, animado por valores, crenças e atitudes que fazem da vida cotidiana, mesmo em sua dimensão mais difícil – atravessada pela violência ou pela pobreza – uma forma inventada. (GUIMARÃES, 2002, p. 165)

Discutir a respeito das potencialidades e (im)possibilidades do cinema como agente facilitador dessa fabulação do outro, é o que se propõe neste artigo, que também pode ser entendido como um *desdobramento* da investigação conduzida por Guimarães (e, historicamente, explicitada pelos cinemas de Jean

1 Segundo Bauman (1998), os *outros* são aqueles que não se encaixam nos mapas cognitivos, morais e/ou estéticos do mundo.

Rouch e Jonas Mekas; pelos escritos de Bill Nichols, Jean-Louis Comolli, Michael Renov, Jacques Rancière, entre muitos outros). Além das considerações de pesquisadores, serão mobilizadas algumas obras cinematográficas exemplares, na intenção de ilustrar o debate.

A sétima arte: da utopia benjaminiana ao documentário moderno

Walter Benjamin, já na década de 1930 (mais precisamente, em 1936), intrigado com as potencialidades do cinema, dava início aos escritos sobre a sétima arte. Em seu ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, entre outras observações, o filósofo mencionava: “Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos capturados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto” (BENJAMIN, 1989, p. 194).

Para Benjamin, o grande fetiche trazido pelo cinema era o de permitir à massa que se visse na tela. Tal fenômeno atenderia à busca de distração, por parte da coletividade, já tão sufocada em seu cotidiano pelas relações de produção. Mas, alertava o autor, haveria também um potencial político e ideológico na abordagem cinematográfica, ao incitar as massas a se interessarem por seu próprio ser, pela consciência de classe. Entretanto, tal interesse estaria sendo minado, corrompido pelo aparelho publicitário, pela exploração meramente industrial do cinema. Seria, portanto, o tratamento comercial dos temas o motivo pelo qual o cinema não atingia um objetivo mais nobre, de despertar o público para questões prementes, mais próximas de sua vivência, como a exploração pelo capital.

Fazendo um paralelo histórico, entende-se que, da perspectiva marxista adotada por Benjamin à *espetacularização* alardeada por Guy Debord, poucos anos depois, o cinema experimentou um grande salto, ao retratar a realidade. Graças aos chamados cinema direto e cinema verdade, documentários popularizaram-se nos Estados Unidos, na França e, rapidamente, ganharam espaço em outros países, inclusive, no Brasil. Seria, finalmente, atendida, a reivindicação de Benjamin, por um cinema mais politizado, mais fiel ao registro das massas? Poderiam elas, enfim, se ver por inteiro na tela? Provavelmente, não. Apesar dos esforços e iniciativas bem sucedidas, mas, esporádicas, o grande cinema comercial continuou realizando o que sempre soube fazer: produzir sonhos.

Evidentemente, houve progressos: o documentário aprimorou-se, ganhou mais realismo, com a utilização de técnicas como a entrevista, e o surgimento de equipamentos mais leves, como as câmeras 16 mm e os gravadores de fitas portáteis, movidos a bateria. Como lembra Brian Winston:

Tais equipamentos permitiram pela primeira vez que os cineastas filmassem todo um documentário sem preparações elaboradas – na realidade, eles introduziram a abordagem ‘mosquinha na parede’, atualmente dominante. Esse tipo de filmagem casual e discreta era antes impossível. (WINSTON, 2005, p. 17)

O aparato técnico, que, assinalava Benjamin, tanto interferia no produto final do filme, estaria, enfim, retraindo-se, *saindo de cena*, com a miniaturização, o advento do portátil e, por fim, do digital, dominantes em nossa época. Mas, ao contrário do que se poderia supor, o espaço deixado pelo maquinário, na elaboração de uma obra cinematográfica, não correspondeu efetivamente a mais límpida evidência do real. Sensações de transparência podem ter sido propiciadas desde então, mas a intervenção sobre a verdade captada continuou prevalecendo.

Do contexto benjaminiano para o cinema moderno e, posteriormente, o cinema contemporâneo, o que passou a interferir no *tratamento criativo da realidade*², muito mais do que a luta ideológica entre capitalistas e proletariado (esvaziada com a crise pós-moderna dos paradigmas) foi a supremacia do espetáculo, tal como relação social entre pessoas mediada por imagens, que, de acordo com Debord (2012), responderia pelo atual mundo da imagem autonomizado, no qual as representações e imagens substituem o efetivamente vivido, estabelecendo um modo de relação social em que os indivíduos acabam se posicionando como espectadores contemplativos.

Isso não significa, entretanto, que o cinema tenha abdicado de seu potencial reflexivo, ou de sua capacidade de levar o espectador a enxergar criticamente seu próprio contexto. Mas, o fato é que a utilização, em larga escala, da sétima arte, como instrumento e espelho das massas, como ansiava Benjamin, talvez nunca tenha ocorrido de fato. O cinema oferece sonhos, já nos alertava McLuhan (2002). E, mesmo ao enfocar fatos e situações verídicas, nunca se eximiu de sua vocação de “tapete mágico”³. Contudo, o gênero documentário talvez tenha conseguido, pelo menos, criar fissuras nessa perspectiva eminentemente fantasiosa do cinema. E um dos marcos dessa transformação foi a abordagem do outro. Sem determo-nos em marcos históricos e atendo-nos ao debate conceitual, entendemos que o cinema, mais especificamente, “comercial” (aquele mantido pelos grandes estúdios, ou com acesso aos esquemas de divulgação e distribuição), passa a vivenciar um contexto mais *realista* (em oposição ao mascaramento ou maquiagem da realidade) quando se defronta com o outro, representado, segundo César Geraldo Guimarães, por:

universos de significações simbólicas que alimentam a vida social e que emergem, com sua diferença radical, quando as imagens e os sons, ao invés de simplesmente nos devolverem o mundo no qual nos reconhecemos narcisicamente, exibem a sua face – dura ou bela – a nos interpelar. (GUIMARÃES, 2002, p. 165)

2 Tomamos de empréstimo a expressão formulada originalmente pelo documentarista e teórico John Grierson.

3 É de McLuhan a seguinte frase: “O cinema, pelo qual enrolamos o mundo real num carretel para desenrolá-lo como um tapete mágico da fantasia, é um casamento espetacular da velha tecnologia mecânica com o novo mundo elétrico” (MCLUHAN, 2002, p. 128). De acordo com Wilson Oliveira Filho, o teórico “estabelece de início uma relação entre fantasia e tecnologia que traduz a proposta dessas linhas. Uma relação entre imaginário e técnica” (OLIVEIRA FILHO, 2009, p. 101)

O que é diferente nos arrebatados e, talvez, por isso mesmo, não necessite de subterfúgios mais elaborados para nos prender diante da tela. Sendo assim, o cinema, que, tradicionalmente, busca dar plasticidade a tudo que passa diante da câmera (o que ocorre, por exemplo, como resultado das dinâmicas entre o que se apresenta diante da câmera e o modo como o cineasta elabora a duração do plano, o corte, a profundidade de campo, o uso do som, a montagem etc.), encontra, na alteridade, a possibilidade de arrebatamento, diante do que é diferente, original, *sui generis*, que, por si só, pode levar magia ao público. Assim nasce o documentário moderno, embrião do documentário a que assistimos na contemporaneidade.

Estratégias para levar o outro às telas

Um “gesto humanista de encontro com o Outro” (ROTH, 2005, p. 38) – assim Laurent Roth referiu-se ao cinema documental produzido nas últimas décadas. Eduardo Coutinho, por sua vez, entende que “o documentário é o encontro do cineasta com o mundo, geralmente socialmente diferente e intermediado por uma câmera, que lhe dá um poder, e esse jogo é fascinante” (COUTINHO, 2005, p. 119) O caminho do documentário – e de um cinema mais naturalista – seria, então, o da evidência de determinados grupos sociais e subgrupos de nossa própria sociedade. Uma missão mais próxima do que vislumbrou Benjamin, ao constatar o grande poder que a tela poderia exercer sobre as massas e, por isso mesmo, deveria ser empregado em questões mais *nobres*. Seria a luta contra a invisibilidade de alguns segmentos, a verdadeira vocação do cinema, tal como almejou o teórico alemão?

Uma experiência mais próxima desse panorama tem início em meados do século passado, quando a *voz do povo* chega às telas. No Brasil, o movimento ganha força a partir dos anos 60, coincidindo com o Cinema Novo e valendo-se das inovações técnicas⁴. Entretanto, neste momento, a evidência de modos de vida distintos ainda não é a principal meta dos cineastas, sendo mobilizada, sobretudo, na obtenção de informações que apoiam os documentaristas na estruturação de um argumento sobre a situação real focalizada, configurando o chamado *Cinema Sociológico*⁵.

De acordo com Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, nessa vertente, posicionamentos de personagens ou entrevistados são mobilizados como exemplo ou ilustração de teses preconcebidas. Ou seja: em vez de captar uma realidade particular e, a partir daí, levar ao espectador aquela visão de mun-

4 Consuelo Lins e Cláudia Mesquita assinalam que, “a partir do começo dos anos 60, a captação de som direto se torna pouco a pouco usual, com a popularização dos gravadores portáteis Nagra e de câmeras 16mm mais leves. O primeiro representante do Cinema Novo a ter contato com a técnica do som direto foi Joaquim Pedro de Andrade, que a experimentou de modo pioneiro (mas ainda precariamente, por indisponibilidade de equipamentos) em Garrincha, alegria do povo (1962)” (LINS, MESQUITA, 2008, p. 21).

5 O conceito foi desenvolvido por Jean-Claude Bernardet. Ver mais em: BERNARDET, **Cineastas e imagens do povo**.

do, os documentaristas já elaboram seus roteiros com um preconceito sobre um grupo ou persona. Não seria, propriamente, o caso de se ouvir a voz de outrem, mas, de confirmar, através do filme, o que nós consideramos ser o discurso desse outro⁶.

A superação do modelo sociológico ocorre concomitantemente ao seu próprio desenvolvimento. Ainda na década de 60, o questionamento a esse tipo de fazer cinematográfico já pode ser observado, e filmes nacionais como *Vira-mundo* (1965), de Geraldo Sarno, *Opinião pública* (1966), de Arnaldo Jabor, entre outros, embora tenham viés sociológico, assinalam com a possibilidade de novos (e mais amplos) caminhos para o cinema documental no país, mais interessado na captação da realidade sem pré-concepções e ideias prontas. Assim, abre-se espaço para o advento do documentário contemporâneo. Os autores consideram que:

uma das respostas, já nos anos 70, aos limites da tendência “sociológica” encontra-se em curtas documentais que buscaram “promover” o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso; tentativas e propostas para que o “outro de classe” se afirmasse sujeito da produção de sentidos sobre sua própria existência. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 23)

Este *ímpeto de dar a voz* inauguraria o documentário no Brasil de hoje. Para Esther Hamburger, tal procedimento:

coincide com o rompimento da invisibilidade na grande mídia, que, com raras exceções, nos últimos quarenta anos marcou, em larga medida, os segmentos populares deste país, como os habitantes de favelas e de bairro periféricos das grandes cidades. A invisibilidade era, e é, expressão de discriminação. (HAMBURGER, 2005, p. 198)

Nesse contexto de *finesséculo*, um registro mais fidedigno da realidade, sem tantas pré-concepções, assinala a possibilidade de uma nova fase, e um nome desponta: o do diretor Arthur Omar. É dele o texto-manifesto *O antidocumentário, provisoriamente*, no qual defende: “Só se documenta aquilo de que não se participa” (1972). Segundo Lins e Mesquita, Omar “implode as boas intenções dos documentaristas de então” (2008, p. 24). Isto porque ele delimita a distância entre o saber documental e seus objetos, reforçando que a mediação é o que verdadeiramente interessa, ao explicitar a natureza *falsa* de toda e qualquer imagem.

Em resumo: o documentário contemporâneo surge como reação ao ranço sociológico que marcava grande parte das produções da década de 1960, mais preocupadas em reafirmar saberes hegemônicos sobre determinados grupos, do que, efetivamente, permitir que estes se mostrassem como verdadeiramente

6 Artificios como o *off* e a narração explicativa revelam tal contexto, no qual o cineasta/intelectual se julga no papel de intérprete.

são. Um olhar mais *antropológico* passa a vigorar entre os documentaristas, na evidenciação de situações e personagens obscuros.

Mas, aí vai uma ressalva: se uma das distinções básicas entre os documentários modernos e contemporâneos é a *mão pesada* do diretor/mediador de antes, sucedida pela *leveza* e fluidez pós-moderna, marcada pelos equipamentos digitais e por uma mudança de consciência dos cineastas, isso não significa que a realidade, tal como ela é, tenha, enfim, encontrado na sétima arte a sua mais fiel vitrine. Lembremo-nos sempre: o cinema é, antes de tudo, uma fábrica de sonhos. E, se a impressão de realidade é mais frequente nos documentários atuais, é porque essa fábrica torna-se, a cada dia, mais eficiente em sua função de *iludir* e afetar o espectador.

E a cena fundamental para o entendimento do documentário contemporâneo começa a ser delineada com o *caso Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. O filme tem uma construção curiosa. Rodado a partir de 1964, causa desconforto ao governo ditatorial, por sua temática – a trajetória do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado a mando de latifundiários. Anos depois, já na década de 1980, é retomado (através de um documentário sobre o processo de produção original, sob o ponto de vista dos *atores* da primeira filmagem), tendo sua *saga* concluída em 1984. Ou seja: trata-se, por assim dizer, de uma produção em duas partes, que, segundo a classificação do próprio cinema, começa moderna e termina contemporânea. Entretanto, a segunda vertente sobressai. Os motivos são explicitados por Lins e Mesquita:

Trata-se de abrir a câmera para a complexidade das representações que os camponeses fazem de sua experiência e de sua história, muitas vezes contraditórias. O *Cabra* de 1984, centrado em entrevistas, é um filme aberto, sem certezas. Coutinho aposta no processo de filmagem como aquele que produz acontecimentos e personagens; aposta no encontro entre quem filma e quem é filmado como essencial para tornar o documentário possível. LINS; MESQUITA, 2008, p. 26)

A falta de certezas talvez seja a maior marca do documentário, a partir de então⁷. Diretores que se viam compelidos a adotar um ponto de vista, ainda na pré-produção de seus filmes, decidem encarar o desafio do desconhecido, de *se deixar envolver* pelo objeto filmado e por novos universos a serem descobertos. O *encontro com o Outro*, enfim, acontece sem tantas amarras ou armaduras, tornando-se um processo de descoberta, e isso se reflete no que vemos na tela. O próprio Coutinho conceitua esse fazer cinematográfico, batizado por ele de *cinema de conversação*, em oposição ao formalismo da entrevista convencional:

7 Importante ressaltar que o documentário pós-moderno é complexo, múltiplo, extremamente rico em propostas, métodos e imagens. Evidentemente, os exemplos citados no artigo não abarcam toda a pluralidade contemporânea, operando, basicamente, como um pequeno recorte do gênero.

Adotando a forma de um ‘cinema de conversação’, escolhi ser alimentado pela fala-olhar de acontecimentos e pessoas singulares, mergulhadas na contingência da vida. Eliminei, com isso, até onde fosse possível, o universo das ideias gerais, com as quais dificilmente se faz bom cinema, documentário ou não, e dos ‘tipos’ imediata e coerentemente simbólicos de uma classe, de um grupo, de uma nação, de uma cultura. O improviso, o acaso, a relação amigável, às vezes conflituosa, entre os conversadores dispostos, em tese, dos dois lados da câmera – esse é o alimento essencial do documentário que procuro fazer. (COUTINHO, 2008, p. 15)

Neste panorama, é sintomático que o diretor refute a ideia de que o documentário retrata um povo ou grupo social: “Não encontro o povo, encontro pessoas. [...] O outro não é povo, nem uma classe social, ele tem identidade” (COUTINHO, 2008, p. 91), afirma. Entendemos, com base nessa declaração, que o documentarista contemporâneo, representando por Coutinho, não busca alguém que possa representar sua comunidade. Almeja, antes de mais nada, uma pessoa que, pela força de seu discurso ou pela intensidade de sua vivência, seja capaz de arrebatá-lo ao público. Seria essa a personagem ideal do documentário nos dias de hoje.

A transformação mais radical acontece já no limiar do século XX, quando documentaristas percebem que não é imperativo se aventurar no cangaço, ou em tribos indígenas, para buscar uma realidade distinta da nossa. O gênero volta-se para questões urbanas, geograficamente mais próximas, mas, ainda assim, obscuras para a sociedade constituída, para o público que efetivamente assiste a documentários. A aproximação com o jornalismo reforça essa vertente, e realça, ainda mais, o sentido de veracidade, que se torna uma espécie de *obsessão* para os diretores.

Notícias de uma guerra particular, de João Moreira Salles e Kátia Lund, é paradigmático nessa perspectiva mais *jornalística* do documentário. Marca, ainda, a parceria entre a TV e o cinema, já que a produção foi viabilizada graças à união de forças entre o canal por assinatura *GNT/Globosat* e a *Videofilmes*. A temática não poderia ser mais atual: a guerra travada entre policiais e traficantes, em morros cariocas. A ênfase recai sobre os impactos dos conflitos sobre a população de baixa renda, obrigada a conviver com a violência. Lançado em 1999, o filme não cede ao primeiro impulso – que, talvez, seria acatado no documentário moderno –, de ouvir especialistas no assunto. Salles e Lund ouvem apenas os envolvidos na *guerra*, que revelam detalhes de seu cotidiano.

Segundo João Moreira Salles (2006), o filme não contou com roteiro; apostou no inesperado, nas reações espontâneas dos entrevistados – como a fala de um soldado do Batalhão de Operações Especiais, Rodrigo Pimentel, que faz um desabafo emocionado. O diretor ressalta o tom de *improviso* e seu desejo de exercer o papel de *testemunha*, diante da realidade abordada.

Filmes como *Notícias*, com temática atual, preponderantemente urbana,

que apostam em um tratamento mais jornalístico⁸, são responsáveis pelo senso (quase) comum de que os documentários contemporâneos são, de fato, isentos de ficcionalização e/ou tratamento estético. Mas, uma leitura mais atenta desses filmes pode desmitificar esse *olhar essencialmente realista* do documental pós-moderno. Esther Hamburger enumera alguns recursos narrativos que imperam em produções atuais:

Notícias e Ônibus 174 se articulam em torno de uma mesma chave narrativa, incluindo o uso da mesma trilha sonora, uma música instrumental grave que vai pontuando a descrição do quadro da tragédia. (...) Não é à toa que os dois documentários terminam no cemitério. (...) [Ambos] empregam a mesma estratégia de articulação de fragmentos de depoimentos de personagens situados em posições diferentes, até antagônicas, muitas vezes começando em *off*, como recurso para salientar os contrastes entre diferentes pontos de vista sobre um mesmo problema. (HAMBURGER, 2005, p. 201-202)

É interessante observarmos como é dicotômica a relação entre as palavras empregadas pelo diretor João Salles e pela professora da Eca-USP, ao se referirem ao filme. Se, de acordo com o idealizador, temos *aposta no inesperado, espontaneidade, improviso* e o *desejo de testemunhar uma realidade*, por outro lado, a especialista aponta uma série de estratégias, como trilha sonora, escolha de imagens e cenários, voz em *off*, para denunciar a *manipulação* do real, de forma a obter-se um produto final satisfatório ao cineasta, e capaz de afetar o espectador.

Outras produções nacionais, ainda mais recentes, e que vêm ganhando destaque em festivais, junto à crítica e ao público, também se valem dos meios citados por Hamburger. Responsável pelo premiado *Estamira* (2004), Marcos Prado finalizou, em 2016, uma espécie de *cine-diário* de Marcos Archer, brasileiro executado na Indonésia, por tráfico de drogas. O documentário *Curumim* acompanha os últimos dias do condenado, utilizando recursos como, entrevistas, imagens de arquivo e até mesmo filmagens feitas de modo clandestino, no corredor da morte, pelo próprio Archer. Apesar da aparente crueza das cenas, há, assim como em *Estamira*, uso de recursos variados, como texturas filmicas que se alternam nas cenas, utilização do preto e branco e trilha marcante.

Saindo da temática urbana, mas mantendo o intuito de evidenciar *outsiders*, o diretor Vicent Carelli foi responsável por *Martírio* (2016), cujo foco é o drama vivido pelos índios guarani-kaiowá, em Mato Grosso do Sul, e

8 Nesta vertente, destacamos obras como *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna e *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda, além dos recém-lançados *Mulheres negras: projeto de mundo*, de Dayane Rodrigues e *Invólucro*, de Caroline Oliveira, ambos de 2016.

sua luta para permanecer em seu território de origem. Embora tenha uma estética extremamente realista, e uma abordagem essencialmente jornalística, o filme não renuncia a recursos estilísticos, como a cuidadosa edição e a trilha sonora (composta pelos cânticos dos próprios índios), além do uso de vozes em *off*.

Considerações finais

Diante dos filmes aqui elencados, e das reflexões desenvolvidas, seria, portanto, uma utopia, acreditar na utilização do cinema documental brasileiro, como genuíno instrumento de evidenciação do outro? Esse intuito teria algo de inviável, na medida em que o *filtro* da técnica cinematográfica, aliado ao estilo de cada diretor, ceifaria qualquer possibilidade de enxergar sujeitos díspares como eles verdadeiramente são, sem o crivo de nosso olhar (do olhar da câmera)?

É preciso cautela, ao refletirmos sobre tão complexas questões, limitando, ainda, nossas reflexões ao contexto abordado (da produção de documentários no Brasil). Não é o caso de acusarmos o documentarista de *má-fé*, ou de afirmar que ele apresenta um embuste ao público. O que se pretende, à guisa de conclusão, é reconhecer que, sob a aparente *verdade*, levada às telas através do documentário nacional contemporâneo, há recursos técnicos e estilísticos mobilizados pelo gênero, indispensáveis à produção de qualquer filme, por mais realista que seja. Trata-se de uma constatação que nos permite, inclusive, reforçar a tese de que o filme acaba exercendo função semelhante à da literatura memorialística (aqui citada apenas com o intuito de facilitar o entendimento da tese exposta).

Há o registro de uma realidade, de fatos ocorridos – porém, o burilamento é inevitável. Mesmo flertando com o jornalismo, o documentário não perde seu caráter artístico, e a câmera não consegue escapar ao que Maria Esther Maciel (2009) chama de “pulsão representativa”, que faz dela um “instrumento visual de escritas de vidas”. E, como assinala Barthes, a escrita, independentemente do código utilizado (linguístico ou audiovisual), é uma função: “é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da história” (BARTHES, 2015, p.13). Enquanto função, a escrita – inclusive a cinematográfica – necessita de mecanismos e executores (público/leitor e autor). Sua significação é construída culturalmente, graças a um feixe de relações, no qual a realidade se faz presente, mas não está só; é um dos fios que ajudam a tecer a mensagem final.

Notes about the documentary highlighting alterities

Abstract

The article discusses the possibility of depicting the other through cinema, taking into account what advocated Walter Benjamin to defend The Seventh Art, as evidential by the masses. Initially, we will show a brief outline of the evolution of cinematographic technique, up until the popularization of the documentary. Gathering some examples of Brazilian productions, we conclude that cinema, despite its documental component, is unable to forego the necessity of technical and stylistic resources, which, however, does not discredit its ability in the representation of the other.

Keywords: *Brazilian Documentary. Alteritie. Representation of the other.*

Referências

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Lisboa: Edições 70, 2015.

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

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COUTINHO, Eduardo. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

COUTINHO, Eduardo, XAVIER, Ismail, FURTADO, Jorge. O sujeito (extra) ordinário. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Lisboa: Antígona, 2012.

GUIMARÃES, César. O outro no cinema. In: FRANÇA, V. R. V. (Org.). **Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACIEL, Maria Esther. Vidas entrevistas - a biografia no filme Edifício Master, de Eduardo Coutinho. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo Martiniano (Org.). **Modernidades alternativas na América Latina**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2002.

OLIVEIRA FILHO, Wilson. Desconstruindo McLuhan: o homem como (possível) extensão dos meios. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

ROTH, Laurent. A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SALLES, João Moreira. Notícias de um cinema do particular. *Revista Sexta-feira*, v.8, 2006, p. 157-8.

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Uma análise de documentários históricos sobre o centro de tortura e extermínio S21: a imagem e o visual em Régis Debray

Tomyo Costa Ito

Resumo

Propomos a análise e a comparação de dois filmes que tratam do centro de tortura e extermínio de Toul Sleng, conhecido pelo codinome S21, que operou durante o regime do Khmer Vermelho no Camboja: Inside Pol Pot's secret prison (2002), produzido por A&E Home Video para o The History Channel, e S21, A máquina de morte do Khmer Vermelho (2003), dirigido por Rithy Panh. Partimos da premissa da posição contrastante entre os documentários com relação à história determinada por seus modos específicos de articulação dos componentes imagem e som. Apostamos na contribuição de Régis Debray para pensar essas diferenças a partir de suas proposições acerca da contraposição entre a imagem do cinema e o visual da TV. Para construir passagens entre os filmes e as proposições de Debray, construiremos nossa argumentação com base na análise dos recursos audiovisuais.

Palavras-chave: Visual. Imagem. Rithy Panh. Cinema. TV.

Introdução

Trabalhamos com dois documentários, lançados em 2002 e 2003, que apresentam acontecimentos ocorridos no Camboja, centrados na prisão S21, que operou durante o regime do Khmer Vermelho no Camboja. Partimos da premissa, a partir da observação inicial dos filmes, que há uma diferença no modo de pensar a história, determinada pelo modo de articulação dos componentes: imagem e som, em cada um.

O documentário *Inside Pol Pot's secret prison* (2002) propõe uma reconstrução da história do Camboja e do centro de tortura e extermínio S21. Ao mesmo tempo, opera por um modo sensacionalista, que se inicia pelo tom da narração em voz over, passa pelo modo como coloca os personagens em cena, pelo uso excessivo de imagens das vítimas e pelo ritmo de montagem guiada pelo som. Por outro lado, *S21, A máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003) não pretende refazer um percurso dos acontecimentos, ainda que o faça em parte, mas vai além de uma reconstrução e parte para uma elaboração da história daqueles que sobreviveram e daqueles que cometeram atos de violência, histórias particulares que passam por uma escuta atenta e que dialogam com a experiência coletiva do país naquele período.

Buscamos trazer as proposições de Régis Debray da contraposição entre o cinema e a TV, entre a imagem e o visual, para pensar as diferenças entre os documentários na articulação de seus componentes: a imagem e o som. Debray esclarece que se trata de um “contraponto dos olhares mais do que dos produtos, estranho a toda condenação de um ‘inferior’ em nome de um ‘superior’, de uma ‘cultura de massa’ em nome de uma ‘cultura culta’”. (1993, p. 304) No livro *Vida e morte da imagem* (1993), Debray faz uma análise geral do cinema e da TV e não propõe exemplos específicos de filmes e de programas, algo que vemos com um olhar crítico em relação a este livro.

De nossa parte, propomos investigar dois filmes específicos, sem a pretensão de tomá-los como exemplos desses dois grandes grupos. As proposições de Debray, portanto, vão nos auxiliar na construção de questões de análise, e não servir para uma aplicação direta de sua teoria e de seus conceitos para enquadrar um ou outro filme nos grupos de cinema e TV.

Para a análise e a comparação dos filmes, teremos como base seus procedimentos audiovisuais: a narração em voz over; o modo como os personagens são colocados em cena, a trilha sonora e a montagem. Vamos estabelecer aproximações e contraposições entre os filmes para pensar os efeitos de cada articulação das imagens e dos sons na construção de um lugar do espectador.

A midiologia para o pensamento da imagem e do visual

Para pensar as contribuições de Régis Debray (1993; 1995) no pensamento sobre a imagem, faremos uma breve introdução de sua proposição da midiologia. O termo *midio* é uma referência à mediação, e, não a mídias, como poderíamos ser levados a pensar, num primeiro momento. Assim, ele defende uma substituição do termo comunicação por mediação, o que implica uma mudança de foco do mensageiro para o mediador.

Um dos pontos relevantes para a comunicação é a transmissão do sentido e, ao estudar as mídias, interessa que elas alteram o sentido da mensagem; mas, com a midiologia, passamos do decifrar para o compreender. “Não quisemos formular ao artefato visual [...] a questão da essência: O que é uma imagem?; nem a questão do sentido: O que isso quer dizer?; mas a questão pragmática: Como é que é feita? E o que é possível fazer com ela? Para que me serve? (DEBRAY; 1995, p. 173)¹.

Ao trabalhar com essa perspectiva pragmática, Debray vai lidar pouco com as mídias, e sim pensar a interação entre médium - estruturas técnicas de transmissão - e meio - funções sociais superiores. Debray vai apontar uma superestimação dos efeitos do médium e, ao mesmo tempo, uma subestimação das tramas lentas do meio, mas ele alerta que “a utilização é mais arcaica que o utensílio”, assim, considera que as mídias se constituem como a “variação particular de uma questão de princípio permanente” (1995, p. 20) em que é preciso partir de uma perspectiva histórica e considerar a estética e a técnica.

A originalidade da abordagem midiológica [...] consistiria - além de uma reconciliação entre substâncias e formas, ou ainda entre dispositivos materiais e dispositivos mentais - em multiplicar as pontes entre estética e técnica. Entre os sujeitos e os objetos que, em cada época, se constroem uns aos outros. Com a condição de lembrar ao sociólogo que existem objetos, que têm uma história e que essa história material é decisiva; e lembrar ao tecnólogo que a história decisiva dos processos e máquinas não é solitária e que toda inovação técnica é logo mediatizada por um meio e por relações sociais (DEBRAY, 1995, 172).

Em sua proposta midiológica no pensamento da trajetória das imagens, Debray faz a distinção entre três mídiasferas determinadas a partir das modificações dos “meios de transmissão de mensagens e dos homens”, e de suas invariantes, a “eficácia icônica”. “Quais efeitos de sideração, imposição e captura teriam sido desenvolvidos pela imagem em função de suas técnicas de fabricação e de nossos sistemas culturais de percepção [as invariantes]?” (DEBRAY, 1995, p. 173).

Temos, portanto, a logosfera (era do ídolo), a grafosfera (era da arte) e a videosfera. Esta última, nosso lugar de interesse neste trabalho, é a era do visual, época que estamos vivendo hoje. “Cada uma dessas eras descreve um meio de vida e de pensamento, [...] um certo horizonte de expectativa do olhar” (DEBRAY, 1993, p. 206). Apesar de marcar momentos de passagens entre as mídiasferas, o autor reforça que elas não se excluem, mas “se imbricam uma na outra” (1993, p. 206). O cinema, segundo Debray, pertence, ainda, à era da arte. Entramos na videosfera, ou seja, no regime do visual, com a utilização da TV em cores por volta de 1968, com a transmissão dos Jogos Olímpicos de Inverno de Grenoble.

Há uma dependência de última instância das mídiasferas ao dispositivo ma-

1 Grifo do autor.

terial de transmissão, mas essa fronteira é raramente visível: “A [fronteira] que separa o regime ‘arte’ do regime ‘visual’ passa entre a película química e a fita magnética, travelling e zoom, documentário e grande reportagem” (DEBRAY, 1993, p. 271). Nessa passagem, está implícito que é um conjunto de elementos que estabelece a fronteira entre os regimes, não apenas a técnica, mas também, o modo de articulação dos recursos expressivos.

Debray vai falar de características que marcam o regime visual da TV que passam por suas técnicas de transmissão, mas não somente por elas: a instantaneidade e a ubiquidade que determinam uma temporalidade do acontecimento são inseparáveis de sua divulgação.

A transmissão hertziana das imagens [...], saltando por cima dos antigos intermediários, conjuga instantaneidade e ubiquidade. Fabricando o acontecimento ao mesmo tempo que sua informação, a TV revela às claras que é a informação que faz o acontecimento e não o inverso. O acontecimento não é o fato em si mesmo, mas o fato no momento em que é conhecido. Ou ‘reprise’. Portanto, a condição do acontecimento não é o fato, abstração não pertinente, mas sua divulgação (DEBRAY, 1993, p. 273).

A proliferação das tecnologias digitais de produção de imagem e de transmissão tornou as características dadas, como específicas ao vídeo, mais raras à visibilidade da fronteira entre as mídiasferas. Ainda que tratadas há vinte anos, o autor já previa com certa clareza as modificações em curso, como podemos ver pela passagem: “O vídeo é uma arma de guerrilha visual que pode nutrir, em certos inovadores, o sonho de uma contra-televisão” (DEBRAY, 1993, p. 273).

Os vídeos gravados e transmitidos nas manifestações políticas destes últimos sete anos, via celular, evidenciam como a instantaneidade e [a] ubiquidade da divulgação não são mais exclusividade da TV. O cinema, para dar outro exemplo, também participa dessas modificações. Podemos citar filmes como *Dez* (2002), de Abbas Kiarostami, *Isto não é um filme* (2011) e *Taxi Teerã* (2015), ambos de Jafar Panahi. Para estes, também, foi utilizada a câmera de vídeo como utensílio de produção leve e pouco dispendioso para produzir filmes que escapassem de alguma forma da censura do Estado iraniano, ainda que a exibição não fosse instantânea; algo dessa característica é visível na tela grande.

Ainda que essas novas formas de uso do vídeo tenham gerado complexidade às suas fronteiras, as características de instantaneidade e ubiquidade relacionadas ao visual permanecem sendo potentes para caracterizar o modo de produção que já pressupõe sua distribuição, como nos parece ser o caso do documentário *Inside Pol Pot’s secret prison*. Na discussão de Debray, essas características definem o lugar dado ao espectador pelo produtor da imagem antes mesmo de sua produção, aqui temos uma primeira contraposição do autor entre TV e cinema que lança uma luz para a nossa comparação.

[...] a TV é, da cabeça aos pés, fabricação e difusão, indústria. A obra de cinema se comunica, mas não é feita, como o produto de TV, para comunicar. O operador de um canal (privado ou público, o segundo acaba por se alinhar ao primeiro) vende um público a publicitários. É a razão pela qual, diz ele, ‘o público é nosso único juiz’. Instantâneo. Um produtor de cinema procura um público para um autor e essa busca pode levar algum tempo (DEBRAY, 1993, p. 302).

É a fabricação do acontecimento que parece pautar o filme do The History Channel. Foi realizado com a proposta de apelo emocional nas articulações de seus componentes audiovisuais, ao explorar o sensacionalismo do uso das imagens das vítimas do S21 - muitas delas mostrando seus corpos mutilados pela violência - e apresentar uma forma já definida de produção documental, pretendendo alcançar um público já constituído e acostumado com a forma e o tipo de conteúdo. Temos um produto midiático, realizado em uma lógica de distribuição global que carrega uma visão de mundo específica, se utilizarmos a definição de Debray, uma visão do Norte: “Ver o Sul do planeta através dos óculos do Norte - que poderá haver de mais agradável (para o Norte)?” (1993, p. 300). Este tipo de documentário faz com que ocupemos o mesmo lugar do enunciador do Norte (ainda que, supostamente, o próprio documentário pretenda propor uma identificação com o lugar do outro, ao Sul, a partir da denúncia de uma realidade).

[A TV] Criou uma espécie de opinião mundial; tornou-se mais difícil massacrar impunemente. No entanto, toda imagem difundida é uma relação social metamorfoseada em emoção individual - agradável ou dolorosa. Nosso planeta midiático é uma certa relação Norte-Sul midiaticizada por objetivas e lentes (DEBRAY, 1993, p. 338-9).

Já S21, A máquina de morte do Khmer Vermelho poderia ser associado ao que Debray propõe como mídiassfera das artes, em que identificamos Rithy Panh como cineasta autoral. A produção do filme não está ligada à instantaneidade e à distribuição pela antecipação de público específico, mas se propõe a trabalhar com variações estéticas que exigem um engajamento do espectador, uma distância em relação aos personagens e aos acontecimentos que demandam uma tomada de posição ou pelo menos um esforço maior de reflexão. Neste sentido, o filme é realizado, também, para os cambojanos, feito para passar a ideia de que eles podem agir a partir dele, e não se tornar refém do apelo emocional de imagens terríveis. Rithy Panh afirma como S21 teve um impacto para os cambojanos de modo que fosse possível romper o silêncio e falar sobre o que aconteceu.

Quando foi projetado no Camboja, o filme [S21] provocou uma forte reação, porque rompia com um tabu imensamente pesado: o silêncio. O primeiro obstáculo a ser superado era o do segredo, do esquecimento

imposto, da palavra proibida. Com este filme, os espectadores cambojanos puderam, pela primeira vez, ouvir os carrascos e reconhecer seus atos. Isto, por incrível que possa parecer, representa uma etapa importante do trabalho de libertação das consciências. A palavra ganhou forma coletivamente. (PANH, 2013a, p. 72-3).

Que efeitos produzem as imagens destes dois filmes no espectador? O que na articulação entre imagens e sons nestes dois filmes produz efeitos diferentes? Para a análise e a comparação dos documentários, utilizaremos um repertório de termos próprios do cinema (narração, câmera, montagem, modos de pôr em cena) buscando passagens entre as articulações dos componentes dos filmes e as questões oriundas das proposições de Debray acerca da imagem do cinema e do visual da TV.

Análise dos filmes

No filme *Inside Pol Pot's secret prison*, realizado para o The History Channel, canal de televisão de alcance global, há um propósito explícito de produzir uma reconstituição histórica para informar sobre os acontecimentos dados como pouco conhecidos, referentes ao Camboja, mas sem colocar em questão a própria forma de reconstituição. O filme se constrói em uma proposta estética bastante utilizada no campo do documentário (narração em voz over, entrevistas, uso de arquivos), pressupondo a veracidade dos fatos narrados. O espectador, portanto, não pode partilhar de uma dúvida (já que ela não está dada) e, por isso, não participa de um processo de elaboração que põe em jogo as posições e os lugares dos personagens e dele mesmo. Este último está tão colado aos personagens e ao modo de produção do documentário que em nenhum momento é convidado a pensar sobre como as imagens são articuladas e sobre sua posição diante daqueles acontecimentos.

A exibição exagerada das fotografias de identificação das vítimas de S21, e das fotografias de rostos e corpos mutilados por tortura e assassinato contribui ainda mais para uma posição fusional do espectador. Por sua vez, Rithy Panh tem respeito pelas falas de seus personagens em S21, *A máquina de morte do Khmer Vermelho*. Consciente de suas escolhas estéticas, o diretor vai criticar um tipo de documentário, que chama de cinema de entrevista, o qual adota a norma do naturalismo, em que “é preciso revelar uma realidade supostamente ignorada pelo grande público, envolvendo o espectador com o apelo de efeitos dramáticos e estéticos” (PANH, 2013b, p. 82).

Segundo o diretor, este estilo documental tem por objetivo comover o espectador, para que ele se sensibilize com uma denúncia, mas acaba apenas confortando-o, sem nenhuma modificação dos problemas postos pelo filme. O trabalho do diretor é de outra ordem; para usar seu termo, é uma escavação dos fenômenos, visando encontrar o que se desconhece, e parece gerar tanto para o cineasta quanto para seus espectadores uma relação de distanciamento e a produção de uma estranheza em relação ao que se vê. Mais uma vez, Debray contribui com questões para pensar com relação às diferenças entre os dois documentários, entre a imagem e o visual:

O visual indica, decora, valoriza, ilustra, autentifica, distrai, mas não mostra. Destina-se a identificar, em um segundo, o produto e não ser olhado por si mesmo. A imagem desestabiliza, o visual dá segurança. Tal é exatamente sua função social, tão insubstituível quanto antiga. Há uma felicidade tribal do 'clichê', como outrora do provérbio (DEBRAY, 1993, p. 299).

Iremos elencar os procedimentos audiovisuais dos dois documentários. Em *Inside Pol Pot's secret prison* temos como procedimentos a narração em voz over, a trilha sonora intensa e as entrevistas, além do uso das imagens de arquivo, das imagens da arquitetura de S21 e das reconstituições. No documentário *S21, A máquina de morte do Khmer Vermelho* temos os testemunhos dos sobreviventes, os testemunhos dos sobreviventes vendo os arquivos, o diálogo entre sobreviventes e carrascos, o diálogo entre sobrevivente e carrascos vendo juntos os arquivos (fotografias e pinturas que representam as violências), as reencenações em que os carrascos descrevem suas ações, ao mesmo tempo, que as refazem, o diálogo entre os carrascos vendo os documentos e as fotografias. Além dessa presença da palavra, a trilha sonora de Marc Marder e as canções de propaganda do Khmer Vermelho compõem a banda sonora do filme - não há narração em voz over.

Em *Inside*, o componente do som se apresenta como um forte elemento de condução do filme, a começar pela narração em voz over, com entonações fortes com ênfase em informações que dão números à violência ou relatam atos de violência. Já a trilha sonora intensa, presente na totalidade do filme, remete a filmes de ficção, em especial, de suspense.

Da mesma forma como a narração, a trilha enfatiza notas graves quando o narrador apresenta alguma informação terrível ou quando uma imagem de violência aparece. As imagens são montadas em função da narração e da trilha sonora, em que ambas ganham dramaticidade quando acompanhadas de imagens das vítimas ou de informações das violências praticadas.

Nas entrevistas, há uma prevalência de especialistas ocidentais (ou o olhar do norte): o historiador David Chandler (australiano), o jornalista Nate Thayer (americano), o ativista de Direitos Humanos David Hawk (americano). Apenas o diretor executivo do Centro de Documentação do Camboja, Chhang Youk, é nascido no país asiático (ainda assim, em sua entrevista, ele fala em inglês).

Os especialistas ocidentais ganham destaque para explicar o que ocorreu ali: o funcionamento da prisão, as relações políticas envolvidas. Mas há uma atenção aos testemunhos de familiares de vítimas, de sobreviventes e de funcionários da prisão. Eles são questionados, apenas de forma circunstancial, sobre as torturas, sobre o seu sofrimento, falam do que viveram diretamente e participam pouco de um questionamento histórico daqueles acontecimentos. "Essa involuntária assimetria dos olhares suscita uma certa cegueira coletiva no clube bastante fechado dos diretores de imagens do mundo atual" (DEBRAY, 1993, p. 340).

Debray vai apontar um paradoxo da videosfera que traz uma importante contribuição para nossa comparação e nos faz pensar sobre o componente audiovisual destacado até aqui: o som. O paradoxo apontado pelo autor é que a videosfera

“dá a supremacia ao ouvido e ‘faz do olhar uma modalidade da escuta’. [...]” (1993, p. 275). Como já dissemos, há uma posição central da voz over do narrador e da trilha sonora em *Inside*, excessivamente presentes, dominando as imagens a partir de uma montagem frenética que as torna meras ilustrações e moedas de valorização da informação. “Ora”, continua Debray, “o visual tornou-se uma ambiência quase sonora e a antiga ‘paisagem’ um mundo circundante sinestésico e envolvente. [...] O som flui; talvez, tenha levado a imagem juntamente com ele” (1993, p. 275). O som leva a imagem embora para o longe do ver, já que ela serve para ouvirmos, uma vez mais, a violência cometida pelos carrascos, que se torna agora violência contra a própria imagem.

Em S21, o som também ganha destaque, mas não conduz o filme, e as imagens mantêm sua autonomia. Rithy Panh afirma detestar fazer perguntas, o que lhe interessa é criar situações para desencadear a palavra. “Se eu faço o carrasco se sentar ao lado de 4.000 documentos de arquivo, isso muda sua forma de pensar” (PANH, 2013b, p. 93). O trabalho de câmera também está inserido nesse trabalho. E neste encontro há o respeito pela escuta do outro: “O câmera deve aprender a escutar em primeiro lugar” (2013b, p. 105).

No momento da montagem, há continuidade no respeito pela palavra do outro. No momento da decupagem, os relatos são mantidos por sequências e não são picotados, já que para Panh há “um ritmo [das falas dos personagens], que envolve tudo, a palavra e seu sentido, que cria a poesia” (2013b, p. 103).

E para Panh esta palavra guiava a montagem, já que “ela não servia para reforçar a imagem; às vezes chegava mesmo a contradizê-la” (2013b, p. 103). Em um pensamento muito bonito, Panh diz escutar não só as palavras, mas a respiração dos personagens: é preciso respeitar o fôlego da palavra. Sobre a eliminação dessa respiração, Panh fala sobre o uso do plano de corte. “O plano de corte leva à fabricação de diálogos em off. Essa fabricação é sempre tentadora. É por isso que o plano-sequência é a forma ideal, se o alcançamos” (2013b, p. 106). É preciso preservar os tempos vazios, preservar os silêncios das imagens, algo que não é respeitado em *Inside*, em que não há lugar para um plano-sequência, muito menos para a respiração dos entrevistados e dos espectadores.

Além disso, a trilha sonora de Marc Marder² dá autonomia em relação às imagens e ao que é dito, já que passa por uma experiência de elaboração do músico americano, em que ele também respeita a palavra e os sons do país, conforme nos fala Panh:

Eu levei Marc ao Camboja. Eu disse a ele: ‘Você vai escutar primeiro. Você vai escutar as pessoas falarem, os ruídos da vizinhança, os barulhos dos arrozais...’ Foi isso que ele fez durante dez dias. Conheceu esses novos sons, e novos instrumentos também. Mas, sobretudo, eu não queria que ele começasse a trabalhar de imediato. (PANH, 2013b, p.104)

2 As trilhas dos filmes de Rithy Panh são compostas por Marc Marder, que tem a história de sua família marcada pela experiência do genocídio judeu.

A trilha sonora de *Inside*, junto à sua narração, ao contrário, leva a imagem para longe do ver, para usarmos a expressão de Debray. A montagem se apresenta acelerada, com cortes rápidos e um uso excessivo de sobreposições e de fusões de imagens (as fotografias de arquivo; entrevistas; encenações), marcados fortemente pelas imagens de rostos e corpos mutilados. Temos, ainda, as imagens da arquitetura do prédio de S21 produzidas especificamente para o filme, que também reforçam a existência de um lugar sem escapatória pela prevalência das grades, arames farpados e celas, focalizados, muitas vezes, em primeiro plano.

As encenações também ressaltam o modo como os prisioneiros viviam sob vigilância, presos por correntes, como eram maltratados, torturados e executados. A montagem recolhe todos esses procedimentos (narração em voz over, entrevistas, encenações, imagens de arquivo etc.), que se reforçam mutuamente. Há uma repetição e uma redundância entre a fala e, em especial, as fotografias de violência, nas quais há a perda da força de cada retrato de identificação daqueles que sofreram com o regime³.

Não é possível se deter a uma foto, ela está sempre acompanhada de uma informação e, então, se encerra ali: foi torturado, foi assassinado - o sentido da foto é ilustrar esse acontecido, não resta nada a ela. Essas fotografias das vítimas apresentam marcas da tortura que aparecem para ilustrar a violência, para valorizar o grau de crueldade e autenticar que os fatos ocorreram, não há possibilidade que as vítimas apareçam, a imagem não as mostra. Esta forma de utilização é bastante evidente, serve para intensificar o horror do espectador e pretende causar um choque que diminui sua possibilidade de simbolização.

Nos poucos segundos iniciais de *Inside*, a voz em over diz: “Era um lugar onde as pessoas entraram, em que muitos nunca saíram”, enquanto vemos uma panorâmica dos prédios principais de S21. Em uma montagem acelerada, vemos a sobreposição de imagens de uma cela, de arame farpado e uma fotografia de identificação de uma criança (mais uma vez a vítima está presa entre os muros e arames farpados de S21), logo depois, uma curta frase do historiador David Chandler, perceptivelmente cortada, reforçando o que o narrador já havia dito: “Independente de onde vieram, de suas idades, do que fizeram, do que disseram, todos foram mortos”, em seguida mais uma fala do narrador, nenhuma possibilidade de respiração.

Diferentemente em S21, as imagens das vítimas contidas nos arquivos entram com outro estatuto e com uma potência para criar outros tipos de simbolização. As fotografias impõem certo tipo de fala aos carrascos, impedem que eles mintam ou se defendam com o argumento de que eles também foram vítimas. Neste filme, as fotografias recuperam a sua força negada (no outro

3 No filme *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh fala da potência de resistência viva nas imagens de arquivo. No filme, a câmera faz uma lenta panorâmica pelo mural de retratos dos que morreram em S21. O movimento de câmera vai terminar na foto de uma moça que encara a câmera fotográfica do regime. Em cima desta montagem, a voz over de Panh diz o seguinte: “Estou procurando essa imagem [fotografias das execuções]. Se eu finalmente encontrasse-a eu não poderia exibi-la, é claro. E o que faz um retrato do espetáculo da morte? Eu prefiro mostrar a imagem de uma jovem mulher desconhecida que desafia a câmera, o olho do carrasco e ainda olha para nós”.

documentário) pela dominância do som em que a montagem as tornava meras ilustrações. É a fotografia que faz um dos carrascos vacilar, ao contar sobre o amor que sentia por uma mulher que ele torturou. Ao falar do amor, ele utiliza palavras de afeto, mas, ao afirmar que bateu nela, ele, mais uma vez, retorna ao seu lugar de torturador e diz: “Eu bati no inimigo”. Se, quando falam sem o contato com as fotografias, eles se utilizam de argumentos para negar sua responsabilidade, as palavras utilizadas quando eles veem as fotografias passam a ser outras, que se tornam defensivas, no sentido de retornar às ideias do regime ou de se defender dizendo que cumpriam ordens ou de esboçar que eles de fato fizeram algo de errado.

Em *Inside*, após um percurso sobre a instauração do Kampuchea Democrático, a narração passa a apresentar o S21, afirmando que “Em menos de quatro anos, mais de 14 mil homens, mulheres e crianças entraram no S21, todos menos sete morreram sob custódia”. Rapidamente passamos para David Chandler, historiador do Camboja: “Há um ditado do Khmer Vermelho que diz: melhor matar um inocente do que deixar uma pessoa culpada escapar”. Somos apresentados a Vann Nath e Chum Mey andando pela prisão S21. “A pintura me deu a motivação, porque eu disse a eles que eu poderia fazer isso. Se eu não pudesse minha vida teria terminado naquele momento”, diz Nath.

Seguimos com suas pinturas, em planos fechados dos quadros, geralmente apontando para algum detalhe violento, mas sempre com movimentos rápidos de panorâmicas, travelling para frente e com a sobreposição de outras imagens.

Nas entrevistas de Nath e Mey (e dos carrascos), duas escolhas dos produtores enfatizam o lugar do outro que esses personagens ocupam: o modo de enquadramento, de iluminação e a tradução da voz realizada com um sotaque para enfatizar sua posição de estrangeiro. Estas escolhas produzem uma espécie de cenário que colabora para uma colagem do espectador com o filme; assim como a testemunha, ele não pode tomar distância e se engajar com o filme. “O visual serve, sim, e também para deixar de olhar para os outros. Em particular, os indivíduos particulares” (DEBRAY, 1993, p. 299).

Ao contrário de suas aparições em *Inside*, Vann Nath e Chum Mey vão poder tomar distância dos acontecimentos no filme de Rithy Panh. Suas falas vão aparecer sempre em relação com algo ou alguém: no encontro com os relatórios, é possível falar e contradizer a falsa confissão forçada; na conversa entre eles, há possibilidade de um desabafo, mas eles não vão contar os detalhes de seus sofrimentos para a câmera. Vann Nath fala por meio do exercício da pintura ou no encontro com os carrascos para lhes cobrar suas responsabilidades.

Nath é uma figura essencial para criar as situações de falas dos personagens e para fazer a mediação delas com a câmera e com o espectador. Se não houvesse essa figura, os carrascos tomariam o filme para si, uma vez que eles teriam maior poder sobre o modo como eles dariam seus testemunhos diante da câmera.

Ao mesmo tempo em que permite a produção de um diálogo, Nath também não poupa seus antigos torturadores, ao apresentar de forma assertiva suas questões. Quando Vann Nath, primeiro, questiona aos que trabalharam

na prisão se eles se sentiam vítimas, eles dão seus testemunhos. Him Houy diz que é como se eles tivessem sofrido um acidente. Um outro afirma que sim, eles são vítimas. Então, Nath questiona: “Se vocês são vítimas, o que são os prisioneiros executados?”. Houy se esquivava da pergunta, argumentando que eles, também, corriam o risco de serem mortos, já que muitos guardas foram executados. Em voz off, Nath refaz a pergunta: “E os prisioneiros?”. Vemos Houy com um olhar impassível, sem dizer nada, para fora de campo onde se encontra Nath. Há um corte.

Na cena seguinte, o dispositivo do filme constrói uma nova situação com os mesmos personagens. Nath continua interpelando os guardas, mas agora com um novo elemento, um de seus quadros que apresenta uma cela do S21. O pintor descreve a experiência apresentada pela pintura, e interpela, novamente, os guardas, diante da imagem. Houy não argumenta mais que ele era uma vítima, mas sim repete os antigos preceitos do Partido, o Angkar, para explicar o modo como eles agiram com os prisioneiros.

Considerações finais

Ao fazer uma avaliação do filme *Inside Pol Pot's secret prison*, o historiador Sok Udom Deth considera que o filme acerta em informar aos espectadores sobre as condições de funcionamento do S21. Em sua análise, ele vai privilegiar as informações históricas reconstituídas pelo documentário, que já reconhecemos estar presentes no filme, mas ele não se atém às questões de como os componentes do filme foram articulados. Ainda assim, ao fazer menção ao filme S21 de Rithy Panh, ele identifica suas diferenças de articulação no modo como coloca os personagens em cena, reconhecendo neste último o mérito de colocar sobreviventes e carrascos frente a frente. Assim, diz ele: “A convocação provoca pensamento e adiciona mais nuances às tentativas dos espectadores de compreender tal sistema de crimes dessa magnitude”⁴ (DETH, 2015, p. 70).

Inside Pol Pot's secret prison pretende atender um público, já o Rithy Panh busca produzir um engajamento no espectador quando torna complexas as relações entre sobreviventes e carrascos, forçando-o a pensar sua própria posição diante das questões em jogo no filme. “Uma boa TV reflete sua audiência; o bom cinema quebra o espelho” (DEBRAY, 1993, p. 307).

Aqui nos parece estar em jogo o lugar do espectador: há uma abertura para a sua simbolização diante de um documentário que explora de forma tão excessiva as imagens do outro? “Muito mais séria do que a abolição das distâncias físicas com a telepresença, embora evidentemente ligada a esta, é essa abolição da distância simbolizante no cerne das próprias imagens” (1993, p. 276). Nesse sentido, Debray se aproxima da proposta de Marie-José Mondzain (2009) de que o lugar do espectador é construído pela possibilidade de uso da palavra, pela possibilidade de simbolização, aberto por uma atitude ética do produtor da imagem.

Ao analisar e comparar a relação entre a imagem e som, percebemos como

4 Tradução nossa: “The approach is thought-provoking and adds further nuances to the audience’s attempt at comprehending such systematic crimes of this scale”.

a imagem em *Inside Pol Pot's secret prison* se encontra refém do som, já em *S21, A máquina de morte do Khmer Vermelho*, ambos possuem autonomia. Debray vai dizer que o áudio aproxima, ele é fusional, ao contrário do ver, que cria uma distância em relação ao visto.

Ver é retirar-se do visto, tomar distância, abstrair-se. O olhar se coloca fora do campo de visão, o ouvido imerge no campo sonoro, musical ou de ruídos artificialmente reconstituídos. Vê-se de longe, mas escuta-se de perto. O espaço sonoro absorve, bebe, penetra; acabamos por ser possuídos por ele ao passo que é possível possuir seres e coisas por meio de vistas “claras e distintas” como uma ideia. O olhar é livre, o ouvido é servo. [...] Há um princípio de passividade na audição, de autonomia na visão (DEBRAY, 1993, p. 275).

É necessário criar espaços de silêncio, dar uma duração e uma respiração às falas dos personagens, é preciso produzir uma trilha sonora que saiba acompanhar esses silêncios e criar dissonâncias entre o que se vê e o que se ouve. Apontamos, portanto, para a produção de uma fusão do espectador com o filme *Inside Pol Pot's secret prison*, e, ao contrário, uma separação do espectador das imagens do filme em *S21, A máquina de morte do Khmer Vermelho*.

An analysis of historical documentaires about the torture and extermination center S21: the images and visuals in Régis Debray

Abstract

We propose the analysis and comparison of the two films which cover the Toul Sleng torture and extermination center, known by the codename S21, which operated during the Khmer Rouge regime in Cambodia: Inside Pol Pot's secret prison (2002), produced by A&E Home Video for the History Channel, and S21, the Khmer Rouge Killing Machine (2003), directed by Rithy Panh. We begin with the assumption of a contrasting position between the documentaries in relation to the particular history through their specific modes of articulation of image and sound components. We put our trust in the contribution of Régis Debray to think of these differences, starting with its propositions around the contraposition between the images of cinema and the visuals of TV. In order to build links between the films and the Debray's propositions, we will need to construct our argumentation based upon the analysis of audiovisual resources.

Keywords: *Visual. Image. Rithy Panh. Cinema. TV.*

Referências

DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. Manifestos midiológicos. Petrópolis: Vozes, 1995.

DETH, Sok Udom. Inside Pol Pot's secret prison. In: Southeast Asia in the Humanities and Social Science Curricula. Phnom Penh. v. 20, n. 1, 2015.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem pode matar? Lisboa: Editora Nova Ltda, 1. ed., 2009.

PANH, Rithy. Sou um agrimensor de memórias. In: Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh. Centro Cultural Banco do Brasil, 2013a, p. 63-74.

_____. A palavra filmada: para derrotar o terror. In: Catálogo da mostra O cinema de Rithy Panh. Centro Cultural Banco do Brasil, 2013b, p. 75-109.

A crítica cinematográfica de Ely Azeredo sobre o filme Terra em Transe (1967), de Glauber Rocha no *Jornal do Brasil*

Luís Geraldo Rocha

Resumo

*Este artigo apresenta uma investigação acerca dos métodos de análise e argumentação presentes no trabalho do crítico de cinema Ely Azeredo, sobre o Cinema Novo. O objetivo deste estudo foi encontrar respostas para o posicionamento negativo do crítico a este movimento que marcou a modernização da cinematografia brasileira. Para esta análise foi selecionado dois textos publicados no periódico carioca *Jornal do Brasil* a respeito de um filme representativo do Cinema Novo: *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, lançado em 1967. Os textos apresentam opiniões divergentes de Ely Azeredo sobre a obra em questão, contrastando com o julgamento hegemônico de sua época, que se articulava de maneira a exaltar as inovações narrativas, técnicas e temáticas que tal obra continha.*

Palavras-chave: Ely Azeredo. Crítica Cinematográfica. Cinema Novo.

Introdução

O jornalista Ely Azeredo é um dos principais nomes da crítica cinematográfica do Brasil, tendo trabalhado em diversos veículos de comunicação do Rio de Janeiro, como na *Tribuna da Imprensa* (1949-1965), *Jornal do Brasil* (1965-1982) e *O Globo* (1982-2008). O crítico foi um importante difusor do cinema brasileiro, podendo-se destacar sua participação na criação da Revista *Filme & Cultura*, em 1966, onde atuou como editor e redator e como mobilizador para a criação do INC (Instituto Nacional de Cinema). Diante desse contexto, o cinema nacional se viu às voltas de grandes transformações narrativas, técnicas, estéticas e temáticas, com o surgimento do Cinema Novo.

Frente a esse novo panorama, o crítico demonstrou uma profunda resistência em apreciar positivamente as obras do referido movimento. Distinguindo-se da maioria da intelectualidade e da mídia da década de 1960, que elevou o Cinema Novo como o grande movimento cultural brasileiro de sua época, Ely Azeredo não apresentou, em diversos momentos, entusiasmo pelos filmes cinemanovistas. Logo, tornou-se uma voz dissonante do cenário cultural brasileiro dos anos 1960, ao posicionar negativamente contra o Cinema Novo em seus textos. Dessa forma, este artigo dedica-se a analisar dois artigos de Ely Azeredo publicados no *Jornal do Brasil* sobre o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. A obra representa a radicalização do Cinema Novo em todos os seus aspectos, refletindo o cenário político do período: o regime militar.

A partir dessa perspectiva, o objetivo deste artigo consiste em identificar quais foram os critérios de análise que Ely Azeredo utilizou para que seu posicionamento perante o filme fosse contrário a uma manifestação positiva e quais as disputas simbólicas originaram-se a partir de sua resistência ao Cinema Novo.

O Instituto Nacional de Cinema: embate ideológico entre Ely Azeredo e o Cinema Novo

No ano de 1964, o regime militar foi instaurado no país. O Cinema Novo, por sua vez, alcança um elevado *status* cultural, configurando-se como um dos principais agentes produtores de filmes defensores de uma legítima cultura brasileira durante a década de 1960. Esses dois agentes sociais, o regime militar e o Cinema Novo, logo entraram em conflito devido à implantação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966. Segundo José Mário Ortiz Ramos (1983), o INC tinha:

Uma proposta de cinema brasileiro definida: um cinema de dimensões industriais, associação em coproduções com empresas estrangeiras e medidas modestamente disciplinadoras de penetração do filme estrangeiro [...]. Uma leitura do projeto e exposição dos motivos do INC revela a docilidade e extremo cuidado com que era tratada a questão de um possível cerceamento do cinema estrangeiro, sendo que 'mercado aberto' e 'política liberal' eram as tônicas repisadas. (RAMOS, 1983, p.53).

Nesse cenário, o projeto cinematográfico do Cinema Novo poderia acabar por ser abalado. Após anos de esforços para desvincularem o cinema brasileiro de uma imagem colonizada¹, o INC, que objetivava o desenvolvimento do cinema nacional em compasso com “um cinema de dimensões industriais e associação em coproduções com empresas estrangeiras” se colocava como um obstáculo para o desenvolvimento do Cinema Novo. No entender dos diretores do cinemanovistas, o movimento possuía grandes possibilidades de retrocesso com a instalação do INC, pois este estava vinculado ao regime militar.

Entretanto, haviam grupos, incluindo cineastas, que se mostravam simpáticos ao projeto INC. Dessa maneira, surgem duas esferas ideológicas no horizonte da cinematografia brasileira, uma contra a inserção do instituto e outra a favor. Ramos defende que a primeira corrente é formada pelos diretores do Cinema Novo, “marginalizados e sem grandes influências no jogo de poder após o golpe militar de 1964” (1983, p. 42-46). O autor ainda lembra que, “para os cinemanovistas, o projeto era classificado como autarquia fascistoide, renunciando que o cinema brasileiro, após a criação do Instituto deixará de ser livre, leve, fluente e realista, para se transformar em oneroso, pedinte, subvencionado por burocratas” (Ibid, p. 42-46). Em outras palavras, a ala cinemanovista temia a interferência estatal na produção criativa e intelectual do movimento e uma possível alteração de subserviência do cinema brasileiro ao poderio militar.

Por outro lado, a defesa da criação do Instituto era representada por entusiastas de um cinema com estrutura industrial ao molde norte-americano, geralmente contrário aos ideais do movimento Cinema Novo e com expressivo relacionamento com o cosmopolitismo das produções brasileiras da década de 1950, caracterizada pelos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz². Ramos (1983), p.52 denomina este grupo como a ala universalista. Este polo era constituído pelos críticos de cinema Moniz Viana e Rubem Biáfora, o cineasta Walter Hugo Khouri, o também crítico e cineasta Flávio Tambellini –

1 Figuerôa (2004) lembra que o Cinema Novo foi uma resposta à grave crise institucional, política e social pelo qual o Brasil passava no final da década de 1950 e início dos anos 1960. Artistas e intelectuais de esquerda engajaram-se no projeto de transformação social, lançando-se no objetivo de dotar o cinema brasileiro de uma linguagem estética ancorada na realidade do país. Tais transformações cinematográficas também tinham como finalidade superar o gênero predominante produzido no Brasil, até o final da década de 1950. Tratava-se das *chanchadas*, tipo de produção popular, que se caracterizava primordialmente por suas comédias carnavalescas, estreladas principalmente pelos atores Oscarito e Grande Otelo. As *chanchadas* eram alvo de severas críticas dos setores intelectualizados da sociedade. De acordo com Leite (2005), os principais problemas apontados nessas produções eram a carência de qualidade técnica, roteiros banais e superficiais, associado à ausência de formação de atores para a atuação no cinema.

2 Estúdio fundado em 1949 com sede em São Bernardo do Campo, em São Paulo. Idealizado pelo italiano Franco Zampari e com interesse e apoio da intelectualidade da elite financeira paulista. O estúdio foi construído com o objetivo de fazer com que o cinema brasileiro não fosse mais considerado uma atividade marginal. “Produção brasileira de padrão internacional”: eis o lema da Vera Cruz. Com filmes de “alto nível” garantido por diretores e técnicos europeus, a Vera Cruz almejava voos maiores: “Agora o Brasil irá correr o mundo”. Além da qualidade das técnicas e do eficientíssimo Departamento de Publicidade, a empresa contava com outros trunfos: a construção de estúdios gigantescos e caros (tomando como modelo os de Hollywood) e a importação dos melhores equipamentos disponíveis no mercado internacional (CATANI, 1987). Em 1954, a Vera Cruz encerra suas atividades devido a sua volumosa quantidade de dívidas e seu contrato pouco profícuo com a distribuidora norte-americana Columbia Pictures.

que liderou o projeto pela implementação do INC – e por Ely Azeredo (RAMOS, 1983, p. 52).

É pertinente resgatar, nesse momento, a iniciação profissional do qual este artigo analisará os textos sobre o filme *Terra em Transe*, Ely Azeredo. Seu primeiro trabalho exercendo tal função ocorreu no periódico *Tribuna da Imprensa*, do jornalista Carlos Lacerda, escritor e político carioca, em 1949. Vejamos as características do jornal, a partir do artigo de sua primeira página, “Afinal começamos”, presente em sua primeira edição, do dia 27 de dezembro desse mesmo ano:

Num artigo de primeira página, ‘afinal começamos’, [...] a *Tribuna*, explicava ao leitor, lhe daria a informação honrada, lhe faria companhia, gemeria com ele as suas queixas, e talvez o guiaria, preparando-o para os dias de vitória ‘a fim de que, ao chegar, seja essa justa e bem aproveitada’. Seguindo o compromisso da diretoria de que a *Tribuna* se dedicaria à ‘cristianização da sociedade’, o primeiro número dedicava uma página ao cardeal Mindszenty e apresentava as opiniões de Fulton Sheen, Gustavo Corção e Alceu Amoroso Lima. O jornal era contra o divórcio. Uma nota dos redatores prometia que a seção infantil semanal, dirigida por Darci Evangelista, evitaria o uso de histórias em quadrinhos com gangsteres e histórias de assustar. (DULLES, 1992, p.128-129. Grifo do autor).

A *Tribuna da Imprensa* possuía um caráter conservador, apresentando uma visão alicerçada no Catolicismo e na livre iniciativa. Tal jornal nasce no contexto midiático carioca como contraponto à tendência de outros periódicos, como o *Jornal do Brasil* e posteriormente *Última Hora*, do jornalista Samuel Wainer, financiado pelo governo Getúlio Vargas, a partir de 1951. (DULLES, 1992).

Ely Azeredo surgiu como reflexo espontâneo, no interior desse contexto, começando a trabalhar na *Tribuna da Imprensa* logo em seu surgimento. Como profissional que analisava produções cinematográficas, as articulava de acordo com a ideologia do jornal em que exercia sua profissão. Pode-se, desta forma, sugerir que as críticas negativas de Ely Azeredo sobre o Cinema Novo foram construídas devido a esta particularidade. O reflexo de seus pensamentos, de sua vida, de sua ideologia própria e de sua maneira de encarar a sociedade podem ter influenciado nessa condição ideológica que esteve inserido no primeiro veículo no qual trabalhou.

“Pregoeiros do caos contra o INC” publicado em 6 de setembro de 1966, é o artigo em que ele responde às cartas enviadas pelos cineastas Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha aos Ministros da Indústria e do Comércio, da Educação e da Cultura e ao Congresso Nacional, criticando “as tendências totalitárias do projeto e o arbítrio que precedeu sua elaboração”. No texto, afirmou sua individualidade como crítico de cinema:

Como nunca aceitei submeter meu trabalho jornalístico a qualquer facção ou interesse pessoal – criticam-me por ousar discordar da política do chamado Cinema Novo que ajudei a impor-se quando me parecia um movimento libertário e respeitador das posições individuais – estou habituado a ataques mesquinhos e previso o leitor contra os que virão a seguir, em decorrência dessas linhas de protesto. (AZEREDO, 1966, p.2).

Neste contexto de impasse acerca do destino do controle do cinema brasileiro, tem-se a evidente disputa simbólica entre Ely Azeredo e o Cinema Novo, que extrapolava a mera opinião sobre um filme, e concentrava-se em torno da influência ideológica que cada agente social envolvido nesse conflito, poderia exercer nesta questão. Por um lado, Ely Azeredo configurava-se como um dos poucos críticos que mantinham uma postura condenatória à atitude dos diretores cinemanovistas que, em vista do prestígio do qual gozavam, não se dispunham a ouvir críticas sobre seus trabalhos ou serem contrariados, tomando atitudes muitas vezes, autoritárias. Uma amostra desse comportamento autoritário pode ser encontrada nesse mesmo texto, em que o crítico, em uma atitude de defesa pessoal, alerta aos leitores que um grupo de artistas ligados ao Cinema Novo – não identificado pelo autor – ameaçou conseguir sua demissão do *Jornal do Brasil* devido às suas divergências com o movimento:

Quando há produtores de filmes que ameaçam calar um crítico dizendo-se com prestígio suficiente para obterem sua destituição de um jornal, as coisas deixam o terreno natural da piada (terreno natural de atitude tão pretenciosa) para entrar na área da intimidação ilícita. (AZEREDO, 1966, p.2).

Dessa maneira, o crítico, possuidor de um caráter extremamente independente e particular no que tange à sua relação com o cinema brasileiro, não se deixava intimidar por possíveis ameaças de grupos intelectuais que não admitiam receber comentários negativos sobre seus trabalhos. Por outro lado, estavam os diretores do Cinema Novo, construtores de uma rica herança para a cinematografia do Brasil, muitas vezes com recursos financeiros e captação de recursos quase nulos.

A concessão para a abertura de um esquema em que o capital estrangeiro pudesse tomar conta da situação era uma ameaça constante que precisava ser eliminada. Outro fator que implicava na resistência do Cinema Novo ao INC, encontrava-se no fato de que, na segunda metade da década de 1960, objetivava a realização de filmes, que se opusessem ao regime militar. Algo que se tornaria inviável caso o projeto se concretizasse. Dois pontos de vistas antagônicos que se convergiam.

Ely Azeredo continuou seu argumento em favor do INC, afirmando que, em um país como o Brasil, em que investimentos privados para o estímulo à produção cinematográfica eram quase inexistentes, a criação de um órgão público que fomentasse as atividades culturais do Brasil seria importante.

O embate entre o crítico de cinema e o movimento continua nas páginas da Revista *Filme & Cultura*. Em seu artigo na primeira edição da revista, em 1966, denominado *O Novo Cinema Brasileiro*, Ely Azeredo analisa o processo do Cinema Novo na tentativa de identificar as principais características do movimento como fenômeno cultural. A frase “o filme é uma arte, cinema é indústria”, do italiano Luigi Chiari, que foi utilizada pelo Cinema Novo para defender sua concepção ideológica de cinema, é norteadora do texto.

Ely Azeredo elenca quatro motivos que limitavam o desenvolvimento do Cinema Novo. O primeiro deles se tratava da “insistência na tecla da incompatibilidade do chamado ‘cinema de autor’, independente e socialmente responsável, com os requisitos da estrutura industrial” (AZEREDO, 1996, p. 11). Contrapondo esse argumento, o crítico apresenta o trabalho de cineastas como Charles Chaplin, Fritz Lang, Federico Fellini, Elia Kazan, Luchino Visconti e Akira Kurosawa. Diretores que conseguiram o feito de unir a arte cinematográfica com as demandas comerciais, que teoricamente, o cinema autoral não conseguiria atravessar.

Outra restrição que se colocava no caminho do Cinema Novo era “a fobia frente à colaboração estrangeira, atualmente atuando por razões de interesse imediato, um equívoco de eclipse parcial” (Ibid p. 11). Diferentemente do pensamento cinemanovista, ele defende que o cinema é uma atividade que requer investimento. Algo que, no Brasil era um recurso limitado na época. Consequentemente, o apoio de capital estrangeiro nas produções brasileiras era bem-vindo.

O seguinte problema seria “o medo do cinema-entretenimento, quando a experiência de todos os centros de produção – inclusive da URSS e outros países da área da sua influência – indica que nenhuma indústria cinematográfica sobreviveria exclusivamente numa dieta de filmes amargos ‘sociais’ ou ‘confessionais’” (Ibid, p. 11). Este tópico está diretamente ligado ao último argumento que o autor apresenta, quando “o tropismo pelo pensamento monolítico, de coloração ideológica invariável, que pode ser responsabilizado, por exemplo, pela insistência e pela coloração monocórdia do tema do ‘misticismo’, responsável por alguns dos mais lamentáveis insucessos de bilheteria” (Ibid, p. 11). O autor defendeu que o cinema é uma indústria e precisa oferecer para o público um leque maior de opções de filmes para o espectador apreciar.

Dessa maneira, o cinema como entretenimento consistiria em algo fundamental para o estabelecimento de uma linha de produção regular, uma vez que este tipo de filme é o que mais chama a atenção dos espectadores. O cinema brasileiro da década de 1960 alicerçava-se na contramão dessa ideia, e insistia em abordar unicamente um tema: as mazelas causadas pelo subdesenvolvimento do Brasil. Temas difíceis de serem *digeríveis* e narrados através de uma linguagem complexa que não conseguiu conquistar o público. Ao contrário das chanchadas, que, na década anterior, atraíam multidões para os cinemas, em histórias alegres e divertidas, apesar de suas deficiências técnicas.

Corroborando o último argumento apresentado pelo seu texto na Revista

Filme & Cultura, em que Ely Azeredo demonstra a necessidade do cinema brasileiro de abordar temas que possuíssem um poder maior de conquistarem o público, ele tece uma forte objeção aos filmes do Cinema Novo no artigo *Pelo Cinema Sem Mágicas*, publicado em 17 de maio de 1967 no *Jornal do Brasil*:

Se excetuarmos **Todas as Mulheres do Mundo** que conversou com o público e fez amizade à primeira vista, todo o cinema brasileiro mais empenhado que se estreou este ano, aqui, foi para as elites. E um país ainda semvirgem de letras, sem o dom da exportação regular, se compraz com as exposições individuais de virtuosos: os delírios da câmera, as mágicas de iluminação, os mistérios da alma que o público deve procurar decifrar antes lendo as entrevistas dos realizadores. (AZEREDO, 1967, p.2. Grifo do autor).

Segundo o crítico, o movimento ficava cada vez mais fechado em si próprio a cada dia que passava, e seus diretores, realizando filmes que se afastavam cada vez mais do público que diziam querer retratar. Dessa maneira, as características autorais e experimentalistas que o Cinema Novo insistia em utilizar, estavam em discordância com o nível cultural desse mesmo público. Em outras palavras, alertava que o Cinema Novo possuía uma visão do povo brasileiro que esse mesmo povo não conseguia e, provavelmente, não gostava de se ver retratado nas telas de cinema, daí seu latente distanciamento das obras cinemanovistas.

Sua posição defensora da instituição estatal regida pelo regime militar remete a sua personalidade, caracterizada por prezar uma noção de cinema alicerçada às produções de Hollywood, industrializada e, tendo com a única finalidade, o entretenimento. Pelo fato de Ely Azeredo ser um dos principais incentivadores do projeto INC, sua relação com o Cinema Novo a partir deste episódio entrou em profunda divergência, uma vez que os integrantes do movimento opunham-se categoricamente à implementação do Instituto. Outro fator que contribui para que a intensificação tumultuosa da sua relação com os cinemanovistas foi o distanciamento do público brasileiro e os filmes do movimento, fenômeno que foi identificado por Ely Azeredo como um ato de diletantismo dos diretores do Cinema Novo.

Terra em Transe: o narcisismo cinemanovista pós 1964

No quadro de radicalização política, social e econômica pelo qual o Brasil atravessou após o golpe militar de 1964, o Cinema Novo continuou a apresentar sua visão sobre o país e passou por uma profunda reavaliação. Ramos (1987) identifica um grupo de filmes em que os próprios cineastas questionam o papel do intelectual de esquerda frente a um Brasil cada dia mais fechado democraticamente. Filmes como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl são representantes desse sintoma de dúvidas e incertezas e da crise ética de seus diretores.

Ely Azeredo produziu duas análises sobre *Terra em Transe*, publicadas no *Jornal do Brasil*. A primeira, intitulada *As decepções do Transe*, está presente na edição de 5 de maio de 1967 do referido jornal. Nesse texto, o crítico, teceu ponderações sobre a censura imposta ao filme. Porém, não apresenta uma postura de defesa em relação à obra, afirmando que, “somente a comoção extrínseca – o sequestro pela Censura às vésperas de seu desfile pela passarela de um festival internacional – pode justificar um clima de prestígio em torno de *Terra em Transe*, terceiro longa-metragem de Glauber Rocha”. Discordando da desenfreada procura pelos diretores do Cinema Novo, em obter projeção internacional e participar de festivais de cinema, Ely Azeredo, escreveu, em outro artigo, publicado no dia 10 de maio de 1967, sob o título *Falso dilema do Transe*:

Um festival capaz de preterir obras de significação em favor de fitas dengosas como *Um Homem... Uma Mulher* e *Os Guarda-Chuvas do Amor* ou de um exercício de exotismo como *Orfeu Negro*, não deveria ser visto como infalível oráculo. Aliás, a onisciência divina não figura no Regulamento das mostras internacionais. Limitamo-nos ao caos de Cannes, como, por exemplo, mas o filme pode ser estendido. O cineasta de *Terra em Transe* também sofreu muito – como se verá – com a consagração de seu trabalho anterior, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em vários festivais. Enquanto essas manifestações internacionais não forem encaradas como oportunidades de confronto, de intercâmbio de ideias, de promoção e vendas de filmes, continuaremos correndo o risco de fabricar em série de personalidades carismáticas. Exercício para os candidatos a Cannes: escrever no quadro negro, duzentas vezes: “Bergman e Antonioni e René Clément e John Ford e Hitchcock e Chaplin e outros grandes jamais conquistaram um Grande Premio em Cannes”. (AZEREDO, 5 mai. 1967, p.2. Grifo do autor).

Desse modo, aproveitou a ocasião para expor sua opinião sobre a conexão entre os filmes do Cinema Novo e sua presença em festivais internacionais. Sua análise não mantinha restrições apenas aos diretores que procuram a promoção de seus trabalhos no Festival de Cannes, mas sim a toda a concepção do festival francês, que estimulava apenas a *fabricação em série de figuras carismáticas* e a concessão de prêmios a filmes que não faziam jus de carregar o título de vencedor de uma Palma de Ouro, dando como exemplo *Um Homem... Uma Mulher*, de Claude Lelouch (1966) e *Os Guarda-Chuvas do Amor*, de Jacques Demy (1964).

Dessa forma, adotava um tom extremamente negativo sobre o papel dos festivais de cinema europeus durante a década de 1960. Em sua concepção, tais festivais não cumpriam o papel de apresentar novas perspectivas comerciais para o cinema, principalmente para os de países que possuíam uma cinematografia com escassez de recursos, casos de países periféricos como o Brasil. Desse modo, o *falso dilema do transe* ao qual o título do artigo se refere diz

respeito a pouca contribuição que tais festivais ofereciam para o cinema mundial e a ilusão de que a participação nos mesmos, significariam algo além do glamour presente em tais festividades.

O texto proporciona outros elementos para identificar os motivos pelos quais *Falso dilema do Transe* foi escrito. Ely Azeredo descreve, neste texto, o episódio no qual integrou a comissão do Itamaraty que escolheu o filme para representar o Brasil no Festival de Cannes de 1967. Expondo como o filme selecionado pela comissão – *Todas as Mulheres do Mundo*, de Domingos de Oliveira – foi recusado para participar do festival francês. Por pressões internas, vindas dos produtores de *Terra em Transe* e pela própria curadoria do Festival de Cannes, que não aceitou a obra de Domingos de Oliveira, ignorando-a em detrimento do filme de Glauber Rocha. Ely Azeredo explica que *Terra em Transe* não passou pela avaliação da comissão do Itamaraty, pois não havia sido finalizado no prazo estipulado pelo Instituto. Dessa maneira, os produtores de *Terra em Transe* pediram para que estendessem o prazo, a fim de que pudessem submeter o filme para avaliação. Atentemo-nos às suas palavras:

O Itamaraty foi muito criticado, em anos anteriores, pelos atrasos que barraram vários filmes à porta das mostras internacionais. [...]. Motivo: a complacência ante pedidos de adiamento de prazos de apresentação dos filmes à Comissão competente. A tolerância mostrou-se daninha para nosso cinema. Vítima de desprestígio em tais casos. [...] A Divisão Cultural passou a admitir no máximo uma ligeira elasticidade nos prazos. Mas uma só semana de prazo não veria pronto *Terra em Transe*. Seus produtores queriam uma tolerância de semanas — óbvia discriminação contra as responsáveis pelos outros candidatos a Cannes, pontuais. O escolhido, *Todas as Mulheres do Mundo*, obra de estreia de um jovem diretor, beneficiária de recepção entusiástica da crítica, não foi, estranhamente, aceito pelo grupo selecionador de Cannes. O festival estava no seu direito, sob o escudo do regulamento aprovado segundo as normas da FIAPF. Certamente com base no excelente nível de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, os responsáveis pela programação da Riviera acharam que a produção retardatária deveria ser muito superior à modesta e inteligente comédia de Domingos de Oliveira. Abriram exceção em suas exigências regulamentares, solicitando ao Itamaraty, em primeira instância, liberalidade para admissão do filme fora de prazo e, depois, a *oficialização* como representante do Brasil. (AZEREDO, 10 mai. 1967, p.2. Grifo do autor).

Ely Azeredo, que se mostrou um imenso admirador de *Todas as Mulheres do Mundo*, filme de estreia do cineasta Domingos de Oliveira, deixou claro sua insatisfação com o ocorrido. Ele, que mantinha uma evidente disputa simbólica com o Cinema Novo, demonstra-se extremamente incomodado com a recusa do filme escolhido pela comissão do Itamaraty e pelos organizadores do Festival de Cannes.

O episódio estimulou ainda mais a hostilidade entre Ely Azeredo e o Cinema Novo. Neste outro trecho de seu artigo, afirma:

Como um dos produtores de *Terra em Transe* teve o inqualificável gesto (verbal e em circunstância menor de esquina) de colocar-me como um dos defensores da proibição do filme — o que se encaixa bem na campanha de certos grupos contra os críticos que não se curvam incondicionalmente a *todos* os seus filmes — sou obrigado a justificar em aberto o meu voto na Comissão de Seleção do Itamaraty: considero *Terra em Transe* um filme frustrado, que não representa o atual estágio de evolução do cinema brasileiro. Foi ótimo que a Censura não continuasse a trabalhar pela auréola de martírio procurada pelo realizador do filme. Liberado, *Terra em Transe* está reduzido às suas dimensões mortais. Vai ser julgado, não canonizado a priori, pelos que gostariam de reduzir a mera campanha de publicidade à plataforma do cinemanovismo. (AZEREDO, 5 mai. 1967, p.2. Grifo do autor).

Devido ao fato de não edificar muitas obras cinemanovistas em seu trabalho, Ely Azeredo foi acusado de ser partidário da censura de *Terra em Transe*. Com essa acusação, valeu-se da oportunidade para reafirmar que seu trabalho não se submetia a pressões de qualquer natureza. Comemorando a liberação do filme, uma vez que a exibição de *Terra em Transe* nas salas de cinema faria com que este fosse realmente visto e avaliado. Ao contrário, de ser tomado como mártir e já *canonizado* pela publicidade em torno da obra.

Apesar de apresentar desdém ao Festival de Cannes, o crítico desejava a projeção e divulgação de *Todas as Mulheres do Mundo* nesse mesmo festival, pelo fato do filme apresentar diversidade de temas que o cinema brasileiro possuía, além de obras de cunho político e social, que o Cinema Novo promovia em terras estrangeiras por meio de suas obras.

Dentro desse cenário de tensão entre o crítico e o movimento, Ely Azeredo mostrou-se mais severo em suas análises sobre filmes do Cinema Novo, como a crítica que escreveu sobre *Terra em Transe*. Voltemos ao primeiro texto, *As decepções do Transe*, em que Ely Azeredo faz sua análise isolada sobre o filme de Glauber Rocha. Para ele, a obra traía os primeiros tratados do movimento, realizando um filme tecnicamente caro e luxuoso, com “elenco quase cem por cento profissional, uma direção fotográfica (Luís Carlos Barreto) que chega a ser brilhante, quando não pretende ofuscar literalmente o espectador e uma faixa musical inventiva, embora atrapalhada pelo excesso que o diretor impôs a todos os setores” (AZEREDO, 1967, p. 2).

Tal afirmação, de certa maneira, apresentava coerência, pois *Terra em Transe* deixava para trás os primeiros ideais do movimento, alicerçados no neorealismo italiano. Característica que fez o Cinema Novo ficar conhecido pela máxima *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*. É necessário lembrar que no seu início, um dos argumentos propulsores do movimento foi superar as chanchadas realizadas pela Atlântida e o cinema industrial produzido pela

Vera Cruz em São Paulo. Ely Azeredo apontou para uma atitude hipócrita de Glauber Rocha ao realizar *Terra em Transe* com todos os recursos que somente o cinema industrial poderia proporcionar. Dessa forma, o cineasta estava realizando um filme da mesma maneira que já havia duramente um dia criticado.

O crítico continua a condenar o filme, salientando que a obra possuía fortes pretensões, na *procura do brilho pessoal do diretor*, o que resultou em um filme maçante e enfadonho:

Fellini, Bergman, Ophuls, Welles, ficam para trás, sob um aspecto: nenhum deles conseguiu, em décadas de trabalho, levar uma plateia ao estado de estafa que provoca em *Terra em Transe*. A pintura da política nunca foi tão tediosa e vã, por mais que seus modelos reais nos provoquem uma repugnância tão forte quanto a que sentem e transpiram e gritam e urram e repetem e repisam os personagens engajados (e tontos) em tela. (AZEREDO, 10 mai. 1967, p.2. Grifo do autor).

No trecho destacado, ressaltou novamente o fenômeno narcísico que tomava conta de alguns diretores do Cinema Novo na segunda metade da década de 1960. Entretanto, essas características narcísicas atingem o seu ápice com Glauber Rocha na concepção de *Terra em Transe*. Para ele, a narrativa não linear e a linguagem de difícil compreensão resultaram em um filme tedioso, que *leva a plateia ao estado de estafa*. Esse estado de estafa era agravado pelos personagens engajados politicamente que estão presentes na história e são marcados pelas características de ações frenéticas e repetidos histrionismos. Novamente percebe-se o tom desprezível, juntamente com o condenatório, com que o crítico, refere-se aos personagens de cunho político de uma obra do Cinema Novo.

Em outro momento, comentou o fato da repercussão que *Terra em Transe* estava fazendo em seu momento de lançamento e sua possível resistência ao tempo:

Certamente os exegetas [...] poderão desenvolver extensas pesquisas sobre a parafernália simbolista e os arrepios da estética, agora empregados pelo cineasta. Muitas páginas serão necessárias para inventariar as intenções desse 'espetáculo sobre a política' situado 'entre o real e o fantástico'. Ouso, contudo, descrever da legitimidade desse 'real' e da eficiência desse 'fantástico'. O transe em tela tem vagos e discutíveis parentescos com as convulsões políticas da América Latina. (AZEREDO, 10 mai. 1967, p.2).

A obra caracterizava-se por ser muito mais radical em termos de linguagem cinematográfica que o filme anterior do diretor – *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) – e por fazer uma profunda crítica ao processo ditatorial brasileiro. Essa crítica, por sua vez, foi construída pelo cineasta de maneira alegórica, em que o ambiente da história e os personagens do jogo político foram substituídos por arquétipos da realidade do país que dispunham de expressiva força nos eventos que sucederam o contexto o golpe de 1964.

Ely Azeredo, entretanto, observou que o filme poderia servir de matéria-prima para estudos aprofundados sobre a experiência cinematográfica que Glauber Rocha proporcionou com a obra em questão. Entretanto, tal observação é realizada somente para retificar sua opinião negativa sobre *Terra em Transe*. A ironia, mais uma vez, é a tônica do comentário do crítico: “certamente os exegetas [...] poderão desenvolver extensas pesquisas sobre a parafernália simbolista e os arrepios da estética agora empregados pelo cineasta” Ele referia-se a estudiosos do campo audiovisual que nessa mesma época apresentavam-se em profundo desenvolvimento no Brasil, com suas ideias em consonância com as do Cinema Novo, ao mesmo tempo em que mostrava desdém pelo filme e pelo universo que o cercava. O tempo provou que a irônica afirmação de Ely Azeredo estava correta.

Atualmente, uma grande concentração de trabalhos acadêmicos dedica-se ao Cinema Novo. Um marco desses estudos é o trabalho do pesquisador Ismail Xavier, *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. Tese oriunda da livre-docência do pesquisador em 1983, que analisa alguns filmes do Cinema Novo, entre eles *Terra em Transe*, refletindo sobre a linguagem de cada obra e o diálogo que tais filmes travaram com o contexto da época em que foram produzidos.

Outro elemento que é alvo de críticas no trecho destacado é o fato de que o filme tem poucas semelhanças com o verdadeiro cenário sócio-político da América Latina na década de 1960, que culminou na interrupção do processo democrático por meio de inúmeros golpes militares. Ao afirmar que *Terra em Transe* possuía poucos elementos em comum com o cenário político que Glauber Rocha intencionava simbolizar, o crítico colocava-se a um patamar intelectual acima do diretor e dos demais cinemanovistas no que tange aos conhecimentos sobre cinema, história e política:

Embora o autor procure com obsessão plantar suas próprias “flores do estílo”; contraria o antiesteticismo e a procura da comunicabilidade popular que estavam à raiz do Cinema Novo; é um mero ensaio sobre as dúvidas pessoais do autor em relação à política. A meu ver, tais dúvidas não justificam o esforço da realização de um filme, nem a batalha do espectador para decifrar as esfinges erigidas ao longo de uma sucessão fatigante de clímaxes e efeitos de brilhantismo. (AZEREDO, 10 mai.1967, p.2).

O trecho destacado revela os três principais pontos de convergência que Ely Azeredo possuía em relação às obras do Cinema Novo após o golpe de 1964. Primeiramente, tem-se o narcisismo de seus diretores, que buscavam construir filmes alicerçados em estéticas cada vez mais sofisticadas e complexas. Tais estéticas configuram-se como o segundo problema que ele encontrava nos filmes do Cinema Novo dessa fase, caracterizadas pela dinâmica entediante dos filmes associado a uma linguagem meândrica. Devido ao caráter hermético de seus filmes, o público afastava-se cada vez mais das obras cinemanovistas, caracterizando, assim, o terceiro conflito do crítico com o movimento. Essas três objeções estão presentes com mais destaque em *Terra em Transe*.

Um forte posicionamento contra a obsessão de Glauber Rocha em plantar suas próprias *flores do estilo* está presente no artigo. O termo refere-se à concepção de um estilo próprio do diretor, amparado em uma estética por vezes incompreensível, que se distanciava dos primeiros filmes do Cinema Novo, cuja procura pela *comunicação popular* era a tônica do primeiro período do movimento.

Dessa forma, o crítico defendeu que o diretor criou *Terra em Transe* contrariando o *antiesteticismo* que estava nas origens do Cinema Novo – o formalismo presente no cinema brasileiro até a década de 1950, representado pelas obras da Companhia Cinematográfica Vera Cruz – paralelo a uma visão política que pouco dialogava com a realidade, que procurava retratar.

Juntamente a essas objeções que, na visão de Ely Azeredo, configuravam Glauber Rocha como um cineasta em profunda contradição, ele afirmou que *Terra em Transe* caracterizava-se “como um mero ensaio sobre as dúvidas pessoais do autor em relação à política” (AZEREDO, 1967, p. 2). Novamente, observa-se seu desdenho para com as relações entre política e cinema presentes no universo do Cinema Novo. Segundo ele, Glauber Rocha realizou *Terra em Transe* para procurar exorcizar suas dúvidas em relação ao contexto político pelo qual o Brasil estava vivendo.

O crítico, afirma que “as dúvidas do diretor não justificam o esforço da realização do filme, nem a batalha do espectador para decifrar as esfinges erigidas ao longo de uma sucessão fatigante de clímaxes e efeitos de brilhantismo” (Ibid, p. 2). Nota-se que a posição de Ely Azeredo em afirmar que o filme não se justifica por ser fruto de uma inquietação pessoal de seu diretor é completamente equivocada. Entretanto, o próprio comportou-se de maneira idêntica aos diretores cinemanovistas, quando analisou e passou a ditar regras e orientações para o cinema nacional. Esses posicionamentos estão presentes em seus textos.

Apesar de posições contrárias, o desejo autoritário é imanente tanto em Azeredo, quanto aos diretores do Cinema Novo. Ao afirmar que *o filme não se justifica*, o crítico igualava-se a essa conduta autoritária, pois estava defendendo que o filme não deveria existir. A utilização dos espectadores como álibi para a sustentação de seu argumento autoritário, afirmando que “nem a batalha do espectador para decifrar as esfinges erigidas ao longo de uma sucessão fatigante de clímaxes e efeitos de brilhantismo” (Ibid, p. 2), justifica a existência de *Terra em Transe*, confirma tal posicionamento.

Diante dessas colocações, ele também ignorava a função do artista como conscientizador social de seu público. *Terra em Transe* é o exemplo máximo do produto de um cineasta preocupado com as questões da época em que viveu. Muito embora, deve-se concordar com Ely Azeredo, o filme não consiga atingir sua função social, característico dos filmes do Cinema Novo, devido ao fato de que o público manteve-se distante esteticamente da obra por estar habituado com os padrões do cinema clássico.

Conclusão

As análises dos textos de Ely Azeredo sobre *Terra em Transe* demonstraram como a radicalização estética do Cinema Novo conflitou-se com a sua visão

conservadora de cinema. Identificou-se, também, que a disputa simbólica entre os discursos do movimento e do crítico tornou-se mais intensa nesse período devido à discordância em relação à implantação do Instituto Nacional de Cinema, em 1966. Nesse episódio, o crítico foi um dos incentivadores do projeto intervencionista do regime militar, enquanto o Cinema Novo mantinha uma posição contundentemente contrária ao órgão.

Em relação à obra de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, o crítico preocupava-se, sobretudo, na produção de um cinema brasileiro que dialogasse com o grande público. Entretanto, esse processo não ocorria com os filmes do Cinema Novo, devido às constantes experimentações e transgressões narrativas e estéticas que seus diretores realizavam. Essas características atingiram o seu ápice com *Terra em Transe*, quando o movimento distanciou-se cada vez mais do público brasileiro. Diante disso, Ely Azeredo identificou que o Cinema Novo, a partir da segunda metade da década de 1960, configurava-se como um movimento elitista, produzido para uma pequena parcela de artistas e intelectuais, que compartilhavam da mesma visão de mundo que seus diretores, em especial, Glauber Rocha.

Dessa forma, constatou que o movimento tornou-se autocontraditório com o decorrer da década, pois, à medida que seus filmes angariavam alto prestígio internacional, a ideia de se realizar um cinema desprovido de vícios industriais, cuja síntese residia na frase *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*, ia sendo, gradativamente abandonada. Isto é, a partir desse período, Ely Azeredo diagnosticava que o Cinema Novo, a partir de suas produções caras, luxuosas e que demonstravam grande apuro técnico, traía as primeiras teses do movimento.

Tendo surgido com o objetivo de criar um cinema legitimamente brasileiro, tanto em sua técnica, quanto na abordagem de seus problemas sociopolíticos e superar o cinema industrial realizado no Rio de Janeiro e em São Paulo, o Cinema Novo, a partir desse momento específico, tornou-se contraditório, na medida em que produzia seus filmes da mesma maneira que os dois polos cinematográficos, cujas produções eram alvos de constantes críticas dos diretores cinemanovistas.

The film review by Ely Azeredo for the film *Entranced Earth* (1967), by Glauber Rocha in *Jornal do Brasil*

Abstract

*This article introduces an investigation around the methods of analysis and argumentation used in the work of cinema critic Ely Azeredo, regarding New Cinema. The objective of this study was to find answers for the negative position of the critic toward this movement, which marked the modernization of Brazilian cinematography. For this analysis, two texts, published in the Rio de Janeiro periodical *Jornal do Brasil*, were selected. Both texts featured a representative film of New Cinema: *Entranced Earth*, by Glauber Rocha, released in 1967. The texts present divergent opinions of Ely Azeredo about the work in question,*

contrasting with the hegemonic judgment of this period, which articulated the manner of exalting narrative innovations, techniques and themes which such a work contained.

Keywords: *Ely Azered. Film Review. New Cinema.*

Referências

AZEREDO, Ely. As decepções do Transe. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.2, 10 de maio de 1967.

_____. O falso dilema do Transe. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.2, 5 maio 1967.

_____. O novo cinema brasileiro. *Filme & Cultura*. Rio de Janeiro. n.1, p.5-12, 1966.

_____. Pelo cinema sem mágicas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.2, 17 de maio de 1967.

_____. Pregoeiros do caos contra o INC. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.2, 6 set. 1966.

DUELLES, John W. F. **Carlos Lacerda: a vida de um lutador**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas: Papyrus, 2004.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2005.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Bazin no Brasil. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Madre Teresa de Calcutá: Imagem, santificação e presença

Samara Kalil

Resumo

Nosso inconsciente antropológico primitivo, juntamente com as imagens, determina nossa cultura e nossos comportamentos. Por esse motivo, podemos afirmar que não pensamos sem imagens e elas são muito anteriores ao discurso. Ou seja, a imagem resulta na presença de uma ausência, sendo ela uma representação ou não. Por isso, abordamos aqui a imagem sob a perspectiva simbólica, transitando pelas três idades do olhar, propostas por Debray (1993), e nos apoiamos em Belting (2010), com o objetivo de analisar dentro dessa lógica como se deu o processo de santificação da madre Teresa de Calcutá, buscando na história da imagem, vestígios que nos auxiliem nesta tarefa. Por fim, entendemos que Madre Teresa está hoje, portanto, representada na era dos ídolos, mas em contato com uma era visual e exposta numa era da arte.

Palavras-chave: Antropologia da imagem. Imagem simbólica. Madre Teresa. Santificação.

Introdução

“O nascimento da imagem está envolvido com a morte”. Debray (1993, p.20) desenvolve essa afirmativa fazendo um passeio pela história da humanidade, verificando que a morte física foi o primeiro canal para a constituição de uma imaginação plástica (ou o nascimento da arte), seja nas paredes, nos túmulos, nas sepulturas, nas urnas funerárias, nas estátuas tumulares.

No entanto, ele lembra que a maioria das produções não era para ser vistas pelos vivos – um exemplo são as pirâmides do Egito, que eram fechadas. Hoje, ao contrário, as imagens são expostas. Assim, numa analogia com o presente, para ele, “as sepulturas foram os museus das civilizações sem museus, assim também nossos museus são, talvez, os túmulos característicos das civilizações que já não sabem edificar túmulos” (DEBRAY, 1993, p.22).

No raciocínio desenvolvido por Debray (1993, p.23), a relação da imagem com a morte também aponta para uma íntima relação com a religião, uma vez que se a fundação de diversas religiões teve como âncora o culto aos antepassados e a sobrevivência dos mesmos, por imagem. Ele explica que na cultura grega, a palavra “ídolo vem de *eidolon*, que significa fantasma dos mortos, espectro, e somente em seguida, imagem, retrato”. Com isso, podemos trazer a ideia de representação, pois primitivamente eles já substituíam, de alguma forma, os corpos por figuras representativas do defunto.

A transposição em imagem – como glória para o herói grego, a apoteose para o imperador romano, a santidade para o papa cristão (tal como Dâmaso que se tornou venerável por um retrato em vidro dourado colocado na abside), é o melhor que acontece ao homem do Ocidente porque sua imagem é sua melhor parte: seu ego imunizado, colocado em lugar seguro. Por ela, o vivo apreende o morto. Os demônios e a corrupção das carnes no fundo dos jazigos (no exemplo cristão) encontram aí algo que é mais forte do que eles. A ‘verdadeira vida’ está na imagem fictícia e não no corpo real (DEBRAY, 1993, p. 26).

O autor destaca ainda que, dentro dessa perspectiva, a transferência do representado para a sua representação resulta numa considerável reserva de poder, que pode ser resistente por muito tempo. Em Roma, até o período do Baixo Império, por exemplo, a exibição de retratos em público era controlada. Inicialmente, exibiam-se mortos ilustres, depois vivos poderosos. A presença de imagens de pessoas/homens comuns e os retratos e bustos de mulheres apareceram muito mais tarde.

De acordo com Debray (1993, p.27), cada civilização trata a morte à sua maneira. “O túmulo egípcio, invisível do exterior, está integralmente voltado para o interior, para a alma do defunto. (...) O túmulo grego, voltado para o exterior, interpela diretamente os vivos”. Segundo o autor, nesses dois casos, o espaço do túmulo (do morto) é distinto do espaço do templo (dos deuses). Desta forma, ele entende que a cultura cristã foi a primeira a fazer entrar os restos mortais no espaço consagrado, com os santos e os mártires, por exemplo.

Da catacumba à basílica, em seguida às capelas medievais, essa ‘câmara de relíquias’ (Duby) vemos o esqueleto ‘sair’ do subsolo e produzir sua semente, sua importância e sua glória, através de uma sucessão de encaixamentos. A tibia ou a víscera dessecada do santo ou mártir local exige o relicário; logo o oratório, ou o santuário; e, na sequência, a peregrinação e que se segue: o ex-voto de ouro, o retábulo, o díptico, o afresco e, enfim, o quadro. Assim, passa-se insensivelmente do amor dos ossos ao amor da arte; dos restos à relíquia e daí, à obra-prima (DEBRAY, 1993, p.29).

O cadáver humano não é um ser vivo, mas também não é uma coisa. Para Debray (1993, p.29) é uma presença/ausência. Isso gera tamanha inquietação que os vivos precisam de uma contramedida, que seria a “imagem do inominável, um duplo do morto para mantê-lo vivo e, por efeito indireto, deixar ver esse não-sei-o-quê em si, deixar de se ser a si mesmo como quase nada”, numa alusão a um espelhamento de quem fica e num processo quase de liberação na confecção da imagem do outro: “nós opomos à decomposição da morte a recomposição pela imagem” (DEBRAY, 1993, p.30).

É por meio dessa relação tão tênue entre a morte, a vida e a imagem que gostaríamos de desenvolver nosso raciocínio, tendo como base as três esferas descritas por Debray (1993) e que será aprofundada mais adiante: Logosfera, Grafosfera e Videosfera e que, por conseguinte, apontam para as três idades do olhar, que podem ser especificadas como a idade do ídolo, da arte e do visual.

Acompanhamos na mídia as notícias da santificação da freira católica, conhecida como Madre Teresa de Calcutá e ficamos instigados sobre como, na religião católica, acontece e é trabalhada a transição entre vida, morte e *eternização*. Mais do que isso, perguntamo-nos sobre como foi difundida a imagem da Madre, que nascida em 1910, teve seu nome – e sua imagem – veiculados durante, praticamente, todo o século XX e início do século XXI. Para isso, fez sentido buscar uma compreensão mais abrangente da história das imagens e de sua representação junto ao imaginário.

Não queremos de forma alguma criticar ou nos posicionar sobre crenças religiosas ou qualquer atitude da freira. O que buscamos é uma análise acadêmica de fenômenos da imagem, com o auxílio de uma perspectiva simbólica, que tem suas raízes junto à história da civilização. Além de nos apropriarmos de conceitos e metodologias de autores como Debray (1993) e Belting (2010), recorreremos a relatos biográficos diversos sobre a Madre Teresa, em matérias/reportagens e imagens disponíveis na internet, no intuito de que possamos juntar elementos que nos permitam realizar uma primeira leitura do processo de santificação pelo viés da imagem/olhar.

A investigação antropológica

Ao se referir à história da imagem, Belting (2010, p.7) faz uma crítica ao olhar linear para partir para uma perspectiva antropológica de análise. Para ele, “a ima-

gem, como concepção e produto, (...), se contrapõe por esse sentido duplo a qualquer esquema histórico”. Desta forma, assim como Debray (1993), seu ponto de partida é na imagem de culto, que tem origem nas imagens dos mortos e que aponta para as diversas noções de corpo. Neste caso, a imagem existe como meio para o corpo ausente e entra em jogo um conceito de meio diferente da ciência midiática atual. O conceito de corpo, para o autor, não pode se separar do conceito de imagem, pois além de representar o corpo ausente, representa também o modelo de corpo estabelecido por uma determinada cultura. Belting (2010, p. 9) aponta que: “Só é possível indagar acerca da imagem por caminhos interdisciplinares que não temem um horizonte intercultural”. Desta forma, “a perspectiva antropológica fixa sua atenção na *práxis* da imagem, que requer um tratamento distinto ao das técnicas da imagem e sua história” (BELTING, 2010, p.10).

Belting (2010) indaga sobre a superficialidade com que são tratadas as diferentes formas de se referir à imagem e suas indefinições nos discursos. E exemplifica afirmando que alguns deles trazem: imagens que parecem circular sem corpo; imagens que ficam somente no campo visual, sem o simbólico; imagens globalizadas, com signos icônicos, com semelhança a uma realidade que não é imagem; ou a transformam em um discurso da arte, que ignora as imagens que não estão em museus etc. E critica, “não somente falamos das diferentes imagens da mesma forma. Também aplicamos a imagens de um mesmo tipo, discursos muito diferentes” (BELTING, 2010, p.13).

Assim, Belting (2010, p.14) estabelece que há uma relação viva da imagem para ultrapassar a crítica de que a *antropologia* se refere somente ao estudo do ser humano (e não das imagens) e considera que a imagem é uma unidade simbólica presente na atividade visual de todos e que estabelece as orientações da vida. “Vivemos com imagens e entendemos o mundo em imagens”. Com isso, ele destaca que,

a duplicidade do significado das imagens internas e externas não pode se separar do conceito de imagem, e justamente por isso vira sua fundamentação antropológica. Uma imagem é mais que um produto da percepção. Se manifesta como resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva (BELTING, 2010, p.14).

O discurso da antropologia não se restringe a um determinado tema e “expressa uma compreensão aberta, interdisciplinar da imagem”, conforme Belting (2010, p.14). O autor frisa que “o corpo, sempre enfrenta as mesmas experiências, como tempo, espaço e morte”. Mas, na perspectiva antropológica, o homem não é o amo das suas imagens, mas o *lugar das imagens*, que tomam posse de seu corpo. Por isso, dentro dessa linha de pensamento, o autor considera os testemunhos em imagens uma troca que demonstra a inconstância do ser. Para ele, a criação de imagens no espaço social, existente em todas as culturas, refere-se à percepção sensorial ou à produção de imagens interiores. Imagem, portanto, deriva da prática humana de fazer imagens e da outra prática de usar imagens, que é culturalmente determinada.

De certa forma, na visão de Belting (2010, p. 15), a origem das imagens sempre esteve no encontro do mundo social, com as religiões e outras coisas. Por isso, levando em consideração os artefatos, as obras em imagem, a transposição de imagens e os procedimentos dos quais se obtém imagens, ele destaca que só podemos compreender o *que* junto do *como*. O *como* está contido nos meios em que percebemos as imagens que nos chegam do exterior, e só podem ser entendidas como imagens ou se relacionarem com imagens no seu meio. Mesmo inseparáveis sob a perspectiva antropológica,

Não se pode reduzir uma imagem à forma que ela recebe em um meio quando contém uma imagem: a diferença entre ideia e desenvolvimento é igualmente pouco válida para a relação entre imagem e meio. (...) A percepção de imagens é um ato de animação, é uma ação simbólica que se pratica de maneira muito diferente nas diferentes culturas e técnicas da imagem contemporâneas (BELTING, 2010, p.16).

Entretanto, Belting (2010, p. 76) é enfático ao dizer que “para fins de uma investigação antropológica que resulte relevante, é preciso manter a atenção na relação entre as imagens simbólicas de uma *práxis* coletiva e as imagens pessoais”. Dessa forma, Lopo (2013) vem de encontro a essa demanda, ao analisar o processo de construção de um santo ao longo da história. Para ele, dizer como um indivíduo terreno é declarado excepcional por suas virtudes e digno de receber a veneração e o culto do povo fiel permite entender a sociedade e muitas de suas características particulares, além das mudanças de atitude da igreja ao longo dos séculos. Isso, sem contar a multiplicidade de enfoques para a pesquisa social.

Lopo (2013, p. 22) entende que a devoção e adoração de santos são aspectos desenvolvidos gradual e paralelamente à sua criação como figuras veneráveis. Dentro desse mecanismo, várias etapas podem ser estabelecidas. Historicamente, os mártires do século II, considerados testemunhas de Cristo, tornam-se especiais para a comunidade e são reverenciados. Depois, a organização de datas especiais para evocações garante uma importante mudança que, ao longo do século IV, estende o conceito de santidade, dando espaço para, principalmente, aqueles que haviam desenvolvido algum tipo de mediação entre Deus e a comunidade – não mártires com morte heroica na defesa da fé. Neste momento, também se inicia um movimento importante de *transmissão de virtudes* para corpos santos e objetos e se firma uma forma de conexão com essas pessoas santas por meio de relíquias. Outra passagem relevante é a introdução do que chamamos hoje de milagre, uma cura com a presença de algum desses objetos.

Lopo (2013, p.23) descreve que durante a Idade Média, a hierarquia da igreja não controlava a designação dos santos. “É a *vox populi* que os nomeia, limitando a autoridades organizar os cultos criados por ela, sendo raros os casos em que rejeitam qualquer uma destas devoções”. De acordo com a pesquisa do autor, a Gália dos séculos VI-VII foi o tempo de ouro de santos populares. Na Roma do século VIII, os cultos com corpos de mártires aparecem como um

novo fenômeno, e as sepulturas passam a ser trazidas à tona, sua violação é autorizada. As catacumbas passam a ser espaços produtores de relíquias.

Sem dúvida, a floração e distribuição cria a sensação de que é necessário um controle sobre todo o processo, para garantir a sua legitimidade; como no período carolíngio, durante os séculos VIII e IX, que se promulgam as primeiras regras que regem a aprovação dos novos santos, relíquias e autenticação e adoração pública. É, então, que se proíbe venerar novos corpos santos, sua transferência ou sua elevação a um altar ou túmulo, símbolo do reconhecimento de uma santidade, sem a autorização episcopal. É também nessa época que bispos, buscando a confirmação solene de um culto, contactam o Papa em busca de apoio. Assim, acontece o que é considerada a primeira canonização papal, o St. Ulrich, bispo de Augsburg, por João XV em 993, a pedido de seu sucessor (LOPO, 2013, p. 24 – tradução nossa).

Segundo o autor, mais tarde, em meados do século XIII, passou-se lentamente de uma santidade vinda do rumor público a uma santidade reconhecida oficialmente.

Douillet (1960, p. 82) descreve que no início do século XVII já se tinham firmadas regras de aprovação de culto tais como ainda hoje vigoram junto à igreja católica. A canonização possui duas etapas: a beatificação, onde se julgam a heroicidade das virtudes ou a realidade do martírio; e a canonização propriamente dita, que é uma maior amplitude da beatificação, que só pode ser atribuída pelo Soberano Pontífice.

Para passar da beatificação à canonização, é necessário um novo processo, de forma análoga à Beatificação. Consta, sobretudo, do estudo de novos milagres obtidos por intercessão do bem-aventurado. E a sua conclusão é uma cerimônia de extraordinária solenidade na Basílica de São Pedro (DOUILLET, 1960, p. 84).

Com essa breve retrospectiva sobre a evolução da presença dos santos e do culto dos santos via Igreja Católica, voltaremos-nos agora a apresentar Madre Teresa, no intuito de, em seguida, transitar pelo seu legado numa tentativa de identificar/analisar as idades do olhar presentes em seu processo de santificação.

Madre Teresa: de noviça a santa

Tendo como fonte matérias jornalísticas e artigos expostos na internet, vamos, sem intenção de esgotamento e precisão histórica, descrever biografia e trajetória da Madre Teresa, buscando nesses materiais evidências que nos auxiliem em nossa análise. Para isso, compilamos de materiais que foram divulgados em meados da sua canonização, pontos que consideramos relevantes, visando, assim, os elementos que aparecem como justificantes de sua santificação. Ao final desse tópico, organizamos um mosaico de imagens no intuito de ilustrar visualmente.

Em breve relato biográfico, a Rádio Vaticano (2016) apresenta a freira, cujo nome de batismo é Anjézé Gonxhe Bojaxhiu. Nascida em Skopje (na ex-Yu-

goslândia), no dia 26 de agosto de 1910, de pais de origem albanesa. Faleceu em Calcutá, na Índia, no dia 5 de setembro de 1997. Considerada uma religiosa albanesa e naturalizada indiana, Madre Teresa iniciou o seu noviciado em 24 de maio de 1929, tendo no dia 25 de maio de 1931, professado os votos religiosos para a Congregação de Nossa Senhora de Loreto, assumindo o nome de Irmã Teresa em homenagem a Santa Teresa de Lisieux¹. Em 1935, foi enviada a Calcutá para concluir seus estudos religiosos. Na Índia, em contato com a pobreza e a miséria, iniciou sua conversão religiosa mais intensamente.

Em matéria, o jornal *O Globo* (2016a) lista que, em 1946, durante uma viagem de trem, ela recebeu um *chamado de Jesus*, para servi-lo entre os mais pobres. A partir daí, em 1948, ela passa a morar nas favelas de Calcutá para construir o que seria a sua primeira escola. Em 1949, ela funda, então, a organização Missionários da Caridade, para cuidar das pessoas pobres e doentes. Dois anos depois, abre a Casa do Coração Puro, para moribundos, e o seu primeiro orfanato. Passa a ser reconhecida e recebe auxílios voluntários.

No ano de 1962, recebe, portanto, o seu primeiro prêmio relacionado ao seu trabalho humanitário. Contudo, o prêmio que a deixou mais conhecida internacionalmente foi o Prêmio Nobel da Paz, em 1979.

Em 1982, esteve envolvida no conflito entre palestinos e israelenses e realizou o resgate de crianças. Em 1985, recebeu a Medalha da Liberdade dos Estados Unidos, país que mais tarde, lhe concedeu cidadania honorária. Diversos problemas de saúde a debilitaram ao longo de sua vida. Dois ataques cardíacos – 1982 e 1989 – e uma pneumonia – 1991, quase foram fatais. Faleceu seis anos depois, com 87 anos, e ficou conhecida como *santa das sarjetas*. Os restos mortais da Madre passaram a ser reivindicados tanto pela Albânia como pela Índia e pela Macedônia. Em princípio, os restos seguem na Índia.

Entretanto, após a sua morte, iniciou-se um processo de beatificação, conduzido pelo Papa João Paulo II, figura bastante próxima de Madre Teresa. Apenas seis anos após sua morte – normalmente o processo é mais longo – foi beatificada. O milagre que proporcionou tal título foi a cura de Monika Besra, de 30 anos, na cidade de Bangladesh, que tinha um tumor abdominal. Ela melhorou após ter entrado em contato com uma medalha que pertenceu à freira. Madre Teresa foi beatificada em 19 de outubro de 2003, em Roma, durante cerimônia que teve a presença de 300 mil fiéis. Com um legado enorme e mundialmente reconhecido, diversos países homenagearam e seguem homenageando a freira com hospitais com seu nome, museus, praças, estátuas e até mesmo um aeroporto. O Banco Central da Índia chegou a cunhar uma moeda em sua homenagem.

Dependente de outro milagre, a canonização ocorreu 19 anos após sua morte. Em 2015, a igreja declarou milagrosa a recuperação do brasileiro Marcilio Haddad Andrino, que sofria de abscessos cerebrais irreversíveis, segundo a medicina. Em 2008, diante da situação, a esposa começou a rezar para a Madre Teresa, por indica-

1 Viveu de 1873 a 1897 e foi uma freira conhecida como Teresinha do Menino Jesus, da ordem das carmelitas. Considerada um dos mais influentes modelos de santidade para religiosos.

ção de uma terceira pessoa. Com cirurgia de risco marcada, Andrino sentiu-se bem na noite anterior à cirurgia e, no dia seguinte, uma redução de 70% nos abscessos foi constatada e, três dias depois, haviam desaparecido totalmente. A partir daí teve início o processo de validação do *milagre*. A canonização de Madre Teresa aconteceu no dia 4 de agosto de 2016, pelo Papa Francisco, em uma missa celebrada na praça São Pedro, no Vaticano, com a presença de 100 mil fiéis.

De acordo com Aquino (2016), durante a cerimônia de canonização foi apresentado um relicário que contém um cabelo e o sangue da nova santa, consideradas pela igreja relíquias de primeiro grau. Também existem relíquias de segundo grau, que são os objetos usados pelo santo ou pela santa, ou associados ao sofrimento de um mártir; as relíquias de terceiro grau são os objetos que foram tocados ou a tumba do santo. É possível, de acordo com a página oficial do Centro Madre Teresa de Calcutá, solicitar uma relíquia autêntica da nova santa.



Figura 1. Mosaico de imagens elaborado pela autora.

Fonte: <http://missionariasdacaridade.blogspot.com.br> – Acesso em: 4 nov. 2016.

As idades do olhar

Dentro da história da imagem ou do olhar, Debray (1993, p. 206) reconhece uma temporalidade própria e mais radical e adota conceitos e terminologias para as diferentes funções/apelações da imagem. Para ele, “a imagem que não é suporte da mesma prática, não pode ter o mesmo nome”. Assim, ele incorpora um ponto de vista atrelado ao seu curso de midiologia geral e distingue três grandes regimes (médiasferas) para localizar uma imagem, a partir da evolução das técnicas de transmissão.

À logosfera, corresponderia a era dos ídolos no sentido alto (do grego *eidolon*, imagem). Este período estende-se da invenção da escrita à da imprensa. À grafosfera, a era da arte. Sua época estende-se da imprensa à TV em cores (como vemos muito mais pertinente do que a foto e o cinema). À videosfera, a era do visual (conforme termo proposto por Serge Daney). É precisamente a era que vivemos. (DEBRAY, 1993, p.206.).

É pertinente entender que, em cada uma dessas eras, é possível encontrar diferentes meios de vida e pensamento, que segundo o autor, “possuem estreitas conexões internas, um ecossistema da visão e, portanto, um certo horizonte de expectativa do olhar”, conforme Debray (1993, p. 206-207). Ele salienta também que as médiasferas não se excluem, que são dinâmicas sucessivas, por revezamento de hegemonias, “baseados em um mesmo impulso que combina aceleração histórica com dilatação geográfica”. Ele descreve os tempos de cada perspectiva.

O ídolo é a imagem de um tempo imóvel, síncope de eternidade, corte vertical no infinito imobilizado do divino. A arte é lenta, mas mostra já figuras em movimento. Nosso visual está em rotação constante, puro ritmo, obcecado pela rapidez (DEBRAY, 1993, p.207).

Debray (1993, p.208-209) esquematiza as características de cada idade do olhar. Na idade do ídolo há a transição de uma mentalidade coletiva do que se expressava como magia, para a religião. Para ele, “a nova fé assume os esquemas de visão da Antiguidade e assume aí sorrateiramente (como faz para suas estruturas políticas de autoridade) embora, recusando-se na teoria”. Neste caso, a logosfera, que se evidencia como um regime do ídolo traz a presença (transcendente) e é, ao mesmo tempo, vernacular. Destacamos também que no ídolo são ressaltadas expressões de piedade, visando a eternidade por meio de culto e com laços fortes com a crença.

A grafosfera, que se refere a um regime da arte, da representação (ilusória), faz a transição da religião/teologia para o histórico, ou, como o autor sugere, do divino para o humano como centro de referência. Traz a ideia da mobilidade física e da circulação, com viés teórico estético ancorado na genialidade, na seriedade, na imortalidade e no deleite.

Já a videosfera aponta para um regime do visual, relacionado à simula-

ção (computadorizada), produzido para abrangência mundial. Transita entre a individualidade do humano e o mundo global. Aponta, ainda, para aspectos relacionados à publicidade, à ironia, ao acontecimento, à inovação, ao espanto ou à distração e ao poder de compra (DEBRAY, 1993, p. 210-211).

Na era 1, o ídolo não é uma questão estética, mas religiosa, com implicações diretamente políticas. Questão de crença. Na era 2, a arte conquista sua autonomia em relação à religião, embora continuando subordinada ao poder político. Questão de gosto. A era 3, a esfera econômica decide sozinha a respeito não só do valor, mas também da distribuição das imagens. Questão de poder de compra (DEBRAY, 1993, p. 213).

Cabe destacar que o autor, ao entender que as idades da imagem como auxiliares numa leitura qualitativa do mundo vivido – “Diz-me o que vês, e eu te direi porque vives e como pensas” –, utiliza-se da lógica semiótica de Peirce para estabelecer a sucessão das *eras*. Traz à tona as noções de índice, ícone e símbolo. O autor esclarece que o índice “é um fragmento ou contiguidade do objeto, parte ou tomada de um todo”. O ícone, “assemelha-se à coisa, mas não é a coisa”. Motivado por uma identidade ou forma. Já o símbolo “não tem qualquer relação analógica com a coisa”. É “arbitrário apenas no que diz respeito a ela”. Ele traz também a ideia de ícone como índice, que exemplifica via ícone ortodoxo, que seria indicial em virtude de propriedades miraculosas etc. (DEBRAY, 1993, p.213).

Destaca, portanto, as três imagens:

A imagem-índice fascina. Quase que exige ser tocada. Tem um valor mágico. A imagem-ícone inspira somente prazer. Tem um valor artístico. A imagem-símbolo requer um distanciamento. Tem um valor sociológico, como sinal de estatuto ou marcador de estrato social (DEBRAY, 1993, p.214).

O autor ressalta que as classes de imagens – ídolo, arte e visual – não tratam de naturezas dos objetos, mas de tipos de apropriação pelo olhar. As três agem conjuntamente, se justapõem e reativam umas às outras. “Nenhuma qualidade de olhar é superior à outra pelo fato de ser-lhe posterior e ainda menos exclusiva” (DEBRAY, 1993, p.215).

Considerações finais

Debray (1993, p.210-211), elaborou uma tabela em que dispõe dezenove características das imagens em cada uma das três eras – logosfera, grafosfera e videosfera. Além disso, conforme explicamos, aponta aspectos das três idades do olhar. Diante disso, analisamos cada uma dessas propostas e tentamos estabelecer ligação com a trajetória de Madre Teresa até a Santificação. Trata-se de uma primeira aproximação, sem pretensão de ligar de forma precisa cada uma das características expostas, mas de tentar, por meio delas, localizar e entender

as dinâmicas presentes. Exemplificaremos algumas das ligações utilizando as fotos do mosaico da Figura 1.

Madre Teresa de Calcutá viveu predominantemente no século XX. Um século marcado pela comunicação visual, por uma economia capitalista, com mais intensidade e capacidade de transmissão técnica, principalmente da segunda metade do século para o século XXI. A Igreja Católica atuou e se utilizou muito bem dos meios para transmitir sua imagem e estar junto de seus fiéis. Nessa onda, a construção da representação da Madre junto aos católicos, em especial, americanos e europeus, ocorre, aparentemente, sob um alicerce antigo, que é o do mártir, mas em suportes de grande difusão. Tratando-se de religião, é evidente a transição de uma língua italiana tradicional para uma americanização. O tempo se desloca abruptamente para acompanhar a imagem da Madre e incorpora a mobilidade e a fácil adaptabilidade em diferentes espaços geográficos.

Em sua trajetória, a mudança para Calcutá e a decisão de viver junto aos pobres são considerados atos de extrema coragem nas sociedades. Muito jovem, mesmo já tendo realizado seus votos religiosos, ela abre mão do seu espaço original e seguro para estar junto de uma população necessitada. Essa apresentação de fatos pontuais referentes à vida dela é casada com uma narrativa visual muito intensa - as imagens com essa conotação, no caso, fazem a confirmação, direcionando o imaginário e o olhar (ver Figura 1). São atribuídas a ela a fundação de escolas, de uma organização com seguidores/voluntários e muitos outros feitos, todos relacionados ao trabalho voluntário e humanitário e com a linha e presença católico-religiosa.

O contato com pessoas frágeis fisicamente/doentes e crianças, em especial, é a sua marca nos registros fotográficos (Figura 1; fotos 7, 9, 15, 22 e 23). Isso, além da própria imagem da Madre, que usa uma vestimenta muito característica, que reflete uma *aura santa*” (Figura 1, fotos 12, 16 e 24). Outro ponto importante na linha visual são os registros dela junto a autoridades, como presidentes, chanceleres, líderes, famílias reais e outros (Figura 1, fotos 6, 12, 17 e 21). São imagens propagadas mundialmente e visualizadas através da mídia. Não vemos a Madre triste ou em alguma situação desfavorável. Nos registros, sempre a vemos com um semblante sereno, em situações que a exaltam como um canal de tranquilidade e bondade (Figura 1, fotos 3, 4, 16, 19, 20).

Destacamos também que, por meio de fotografias, como as expostas no mosaico na Figura 1, há uma característica performática, pois a maior parte dos registros ressalta acontecimentos. Entendemos o recebimento do Prêmio Nobel como um ápice nesse aspecto. Os apelidos dados a ela, como *santa das sarjetas* também mostram uma espetacularização.

Todo esse primeiro recorte, ligado à videosfera, ressalta, de certa forma, presença, propósito e circulação imagética enquanto uma pessoa viva. Angaria – numa linguagem atual – fãs/seguidores/admiradores pelo mundo todo. Após sua morte, a era do olhar visual permanece, mas outras relações passam a ser estabelecidas, quase de forma mágica. A eternização, naturalmente, passa a ser um objetivo. O início do processo de beatificação junto à Igreja Católica direciona e faz todo o sentido dentro do contexto aparentemente preparado para isso. Assim, a idade do olhar do ídolo – logosfera – é evidenciada.

As características importantes dessa era, como uma mobilidade de existência viva, um referente sobrenatural, uma fonte de luz espiritual ligada a um objetivo e a uma expectativa de proteção, em que o objeto de culto será um santo e o ponto de mira do olhar é através da imagem e não somente a imagem, passam a vigorar (Figura 1, fotos 2, 5, 10 e 25). Principalmente, durante e após vencidas as etapas de santificação. O primeiro milagre, que conta com uma medalha que foi da Madre é um exemplo claro de imagem-ícone, como índice. Na canonização, o milagre atribuído à Madre por meio da reza, traz uma questão de crença e uma presença bem simbólica da imagem dela.

Chamou-nos muita atenção a questão das relíquias e o poder atribuído a elas, uma relação íntima da idade do ídolo com a eternidade, o culto, a crença e a expressão de piedade, mas que transita para a arte por meio da imagem de imortalidade e da mobilidade de uma época em que a musealização (já existem pelo menos dois museus dedicados a ela) se faz presente (Figura 1, fotos 10 e 25).

As idades e o olhar, como o próprio Debray (1993) já afirmou, se entrelaçam. Percebemos que convivem e, como que em um acionamento inconsciente, podem sobrepor-se ou serem redirecionadas. Olhar e imagem pulsam e se formam a partir de uma subjetividade que, direcionada ou não, regula nossa existência e nossas relações. Pensar antropológicamente é exercitar, acima de tudo, a circulação do olhar e das imagens; não de forma isolada e classificada, mas entrelaçada com um viés comportamental, histórico e cultural de entendimento. Madre Teresa está hoje, portanto, representada na era dos ídolos, mas em contato com uma era visual e exposta numa era da arte.

Mother Teresa of Calcutta: image, sanctification and presence

Abstract

Our primitive anthropological unconsciousness, together with images, determine our culture and our behaviors. For this reason, we can affirm that we do not think without images and they come long before a discourse. In other words, an image results in the presence of an absence, whether it is a representation or not. Because of this we now address the image from a symbolic perspective, passing through the three ages of looking, proposed by Debray (1993), and we support this with Belting (2010), with the aim of using this same logic to analyze, how the process of the sanctification of Mother Teresa of Calcutta arose, searching for remnants, within the history of the image, which will help us with this task. Lastly, we understand that Mother Teresa is today, therefore, represented in the era of idols, but in contact with a visual era and exhibited in an era of art.

Keywords: *Visual anthropology. Symbolic image. Mother Teresa. Sanctification.*

Referências

AQUINO, Felipe. Como conseguir uma relíquia original da Madre Teresa de Calcutá. *Ací Digital*, Lorena, 6 set. 2016. Disponível em: <<http://www.acidigital.com/noticias/como-conseguir-uma-reliquia-original-da-madre-teresa-de-calcuta-siga-esses-pas-sos-74124/>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

BBC, Brasil. *Papa reconhece milagre de Madre Teresa de Calcutá*. 20 dez. 2002. Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2002/021220_madrefn.shtml. Acesso em: 23 nov. 2016.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2010.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DIGITAL, ACI . *Santa Teresa de Calcutá: o significado espiritual do relicário em sua canonização*. 4 set. 2016. Disponível em: <<http://www.acidigital.com/noticias/santa-teresa-de-calcuta-o-significado-espiritual-do-relicario-em-sua-canonizacao-90799/>> Acesso em: 23 nov. 2016.

DOUILLET, Jacques. *O que é um santo*. Flamboyant: São Paulo, 1960.

G1, *Quem foi Madre Teresa de Calcutá*. 4 set. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/09/quem-foi-madre-teresa-de-calcuta.html>> Acesso em: 23 nov. 2016a.

G1. Brasileiro cuja cura é atribuída à Madre Teresa diz não ser 'privilegiado'. *Agência Efe*. 2 set. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/09/brasileiro-curado-por-madre-teresa-diz-que-nao-se-sente-privilegiado.html>> Acesso em: 23 nov. 2016b.

GLOBO, O. *Conheça alguns dos momentos mais importantes da vida de Madre Teresa*. 9 set. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/conheca-alguns-dos-momentos-mais-importantes-da-vida-de-madre-teresa-20049818>> Acesso em 23 nov. 2016a.

GLOBO, O. *Indiana conta como luz de Madre Teresa de Calcuta curou seu câncer*. 2 set. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/religiao/indiana-counta-como-luz-de-madre-teresa-de-calcuta-curou-seu-cancer-20040228>> Acesso em 23 nov. 2016a.

LOPO, Domingo L. Gonzáles. *¿Cómo se construye la historia de un santo? La imagen del santo y su evolución a través de los siglos: el ejemplo de S. Rosendo de Celanova*. Lusitania Sacra, 28, jul-dez. 2013. 21-48. Disponível em: <[http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/13192/1/LS_2013\(28\)_21-48.pdf](http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/13192/1/LS_2013(28)_21-48.pdf)> Acesso em: 23 nov. de 2016.

MADRE TERESA DE CALCUTÁ: OFFICIAL SITE. Disponível em: <<http://mother-teresa.org/layout.html>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

MAYRINK, José Maria. Papa beatifica hoje Madre Teresa. **Folha de Londrina**. Londrina, 19 out. 2003. Disponível em: <<http://www.folhadelondrina.com.br/geral/papa-beatifica-hoje-madre-teresa-466781.html>> Acesso em: 23 de nov. 2016.

SÃO SEBASTIÃO, Arquidiocese de. *Exposição conta a trajetória de Madre Teresa de Calcutá*. Rio de Janeiro, 9 ago. 2013. Disponível em: <<http://arqrio.org/agenda/detalhes/145/exposicao-counta-a-trajetoria-de-madre-teresa-de-calcuta>> Acesso em: 23 nov. 2016.

VATICANO, Rádio. *Cerimônia da canonização de Madre Teresa de Calcuta*. Cidade do Vaticano, 04 de set. de 2016. Disponível em: http://pt.radiovaticana.va/news/2016/09/04/cerim%C3%B3nia_da_canoniza%C3%A7%C3%A3o_de_madre_teresa_de_calcuta/1255785 - Acesso em: 4 nov. 2016.

Facebook: a apresentação de si entre o privado e o público

Juracy Oliveira

Resumo

*Partindo da longa tradição do theatrum mundi, a percepção dramaturgica da sociedade propõe a arte da atuação como elemento central no exercício da vida cotidiana privada e pública; tal modelo teatral aplicado às situações de interação é aprofundado pelo sociólogo Erving Goffman no clássico *The presentation of self in everyday life* (1990). Aqui nos interessa utilizar esse substrato teórico para pensar a atuação no contexto de palco dentro dos sites de redes sociais, mais especificamente no Facebook, no sentido de compreender a repercussão que este tem nas formas de apresentação dos sujeitos em rede na medida mesmo em que ele promove uma crescente publicização da intimidade do Eu.*

Palavras-chave: Facebook. Goffman. Privado. Público. Self.

Introdução

Ouçá, este é mais um capítulo a ser elaborado sobre a teoria do dançarino: a invisibilidade do seu público! É nisso que reside a assustadora modernidade desse personagem! Ele não se exhibe diante de você ou de mim, mas diante do mundo inteiro.

Milan Kundera – *A lentidão*

O dançarino existe em cada um de nós, sentencia o acadêmico Pontevin, personagem do romance **A lentidão** de Milan Kundera. Através dessa figura, o escritor tcheco desenvolve a ideia de um tipo social que almeja ocupar o palco para fazer seu ego brilhar, expondo-se constantemente ao público, visto que “é nessa obsessão de ver em sua própria vida a matéria de uma obra de arte que se encontra a verdadeira essência do dançarino” (KUNDERA, 2011, p. 20).

Explorando esse tipo social mais atentamente é possível depreender a presença de três elementos centrais: *o próprio dançarino, o palco e o seu público*. Enquanto o primeiro é senão um ator que incorpora a interpretação no próprio viver, os dois restantes não passam de mera abstração, na medida em que palco e público existem apenas em potência, leia-se, qualquer lugar e qualquer pessoa servem de suporte para a encenação do ator-dançarino.

Tal metáfora dramaturgica é oriunda de uma longa tradição ocidental, o *theatrum mundi*, que remonta mesmo à Grécia Antiga e associa-se com uma percepção teatral da sociedade e das relações sociais, como afirma Richard Sennett (2002, p. 34). Assim, nessa perspectiva, os exercícios da vida cotidiana passam, inevitavelmente, pela arte da atuação e os papéis de cada um são incorporados a cada cena; na atualidade, o cerne dessa concepção relaciona-se, sobretudo, com a relação estabelecida entre a vida privada e a pública e se volta, principalmente, para o desequilíbrio que há entre essas esferas.

Nesse sentido, tal interpretação dramaturgica do contexto social encontra terreno fértil dentro das plataformas da *Web 2.0*, principalmente a partir dos *sites* de redes sociais, cuja prerrogativa maior é a própria apresentação *espetacularizada* de si; dessa forma, eles podem ser considerados mesmo tecnologias de representação do *self*. Por conseguinte, o presente artigo tem como objetivo discutir, ainda de maneira bastante incipiente, a repercussão do *Facebook* nas formas de apresentação dos sujeitos na esfera privada e na pública, à luz do pensamento do sociólogo Erving Goffman no clássico **The presentation of self in everyday life** (1990), a partir de uma pesquisa de campo exploratória dentro de um estudo ainda em andamento.

Redesenhando o privado e o público

O balanço na geografia dos âmbitos privado e público criado no apogeu do Liberalismo burguês tem perdido o equilíbrio de outrora ao longo do período Moderno, tendo em vista que as linhas divisórias dessa dicotomia têm se esmaecido, é o que afirma Jürgen Habermas (1991, p. 181). Dessa forma, o espaço dos sentimentos íntimos, outrora reservado apenas à própria interioridade ou a

um círculo restrito, expande-se de forma desenfreada e acaba por promover as “tirânicas da intimidade” (SENNETT, 2002).

Em consonância com tal conjuntura, David Riesman (1971) aponta uma mudança nos modelos de construção da subjetividade na sociedade pós-industrial: o sujeito, outrora orientado para si mesmo, transmuta-se num tipo *alterdirigido* cujo caráter é voltado para o outro, ou seja, para a aprovação, a legitimação de si, entre seus pares.

Por conseguinte, tanto a supremacia da intimidade quanto o caráter *alterdirigido* acabam por repercutir nas dinâmicas que regem a apresentação dos sujeitos tanto na esfera privada como na pública já que eles são estimulados a articularem singularidade com visibilidade, através de uma personalidade autêntica sempre à mostra, tendo em vista a validação pelo outro.

A publicização do privado

Diante do desenrolar da Era da Informação, viabilizada não apenas pela revolução da microeletrônica, mas também por demandas econômicas e sociais tanto de globalização do capital quanto por liberdades individuais, a sociedade vê-se em rede à medida que as tecnologias de informação e comunicação passam a compor o tecido da vida do homem contemporâneo, gerando tanto possibilidades quanto problemas novos. (CASTELLS, 2011)

Embora sejam correlatas, as novas tecnologias e as tirânicas da intimidade atingem o seu ponto máximo de convergência na chamada *Web 2.0*, cujo carro-chefe são os *sites* de redes sociais; danah boyd e Nicole Ellison (2007) propõem como características salientes comuns à essas plataformas: a construção de perfis públicos ou *semi-públicos*; a articulação de listas dos usuários com os quais se partilha uma conexão; a visualização e a navegação nessas listas de conexões de si mesmo e dos outros usuários.

Ademais, os *sites* de redes sociais são caracterizados pela intensificação dos princípios inerentes à computação ubíqua, já que levam os seus usuários tanto a uma atenção contínua quanto à uma conexão permanente de modo que a temporalidade da experiência midiática contemporânea se dá através de um dinâmica de fluxo informacional ininterruptamente atualizado de maneira coletiva. É nesse contexto que vão sendo alargados os limites do que dizer e mostrar de si mesmo, pois, gostemos ou não, “a vida no século XXI é cada vez mais vivida em público” (KEEN, 2012, p. 41).

Paula Sibília complementa esse pensamento ao ressaltar que:

hoje, na internet, pessoas desconhecidas costumam acompanhar com fruição o relato minucioso de uma vida qualquer, com todas as peripécias registradas por seu protagonista enquanto vão ocorrendo. Dia após dia, de hora em hora, minuto a minuto, com o imediatismo do tempo real, os fatos reais são relatados por um eu real através de torrente de palavras que de maneira instantânea podem aparecer nas telas de todos os cantos do planeta. Às vezes, esses textos são complementados com fotografias, sons ou imagens de vídeo transmitidas ao vivo e sem interrupção. É assim como se desdobra, nas telas interconectadas pelas redes digitais, todo o fascínio da ‘vida como ela é’. (SIBILIA, 2008, p. 70)

Portanto, a crescente *publicização* do âmbito privado ocorre pela evasão voluntária da própria intimidade. O cotidiano é cuidadosamente *espetacularizado* tendo em vista a sua exibição para um público. Assim, a própria vida é encarada como encenação e o eu, mais um personagem.

Facebook ou a tecnologia do self

O *site* de rede social *Facebook* é um dos exemplos mais bem-sucedidos daquilo que conhecemos como *Web 2.0*. Tendo sido criado oficialmente no dia 4 de fevereiro de 2004 pelo norte-americano Mark Zuckerberg, esse *software social*, por assim, não produz conteúdo próprio, desde o início ele é pautado apenas na publicação de quaisquer conteúdos pelos usuários, de acordo com as suas necessidades expressivas e comunicativas. Tendo vivido uma rápida ascensão ao longo de mais de uma década, atualmente, o serviço conta com 1.86 bilhão de usuários ativos, assim, ele não é apenas o maior *site* de rede social em termos de números, mas também em termos de diversidade e alcance global. Dessa forma, ele se tornou mesmo “uma força centrípeta na organização da vida social das pessoas”, de modo que o principal benefício da plataforma é estar conectado à toda a rede social expressa no perfil de cada usuário. (DIJCK, 2013, p. 51).

Desse modo, tendo se tornado um meio cuja infraestrutura comunicacional faz parte integral da vida das pessoas tanto *online*¹ quanto *offline*, o *Facebook* com o seu *diagrama social*, isto é, o conjunto de conexões entre amigos, torna-se um poderoso *mecanismo de distribuição de conteúdo*, sobretudo a partir da incorporação do *feed* de notícias¹ em 2006. Ele consiste em uma espécie de mural coletivo que reúne atualizações de *status* compartilhadas automaticamente pelo *Facebook* a partir das alterações do usuário no seu perfil – como adição de novos amigos, mudança da foto do perfil ou da capa, ou de relacionamento, ou de emprego, ou de cidade e muitos outros – e os conteúdos publicados pelo próprio usuário, pelos seus amigos e pelas páginas curtidas, além de publicações de grupos dos quais participa, bem como atualizações de eventos nos quais confirmou presença e de jogos e aplicativos nos quais se conectou.

Por meio dele, quase toda ação na rede não é apenas registrada, incluindo também curtidas, comentários e compartilhamentos, mas exposta publicamente em tempo real. Adicionalmente, no *news feed* de cada perfil há um bloco de publicação no qual consta a insistente indagação que clama por uma *resposta: o que você deseja compartilhar?*

Vale ressaltar que, em consonância com as mudanças que tem se en-

1 Um elemento correlato ao *feed* de notícias é a linha do tempo (*timeline*), implementada a partir de 2011 ela é também um mural, porém individual, no qual é apresentado aquilo que os amigos publicaram no mural do usuário bem como aquilo que o próprio usuário já publicou no *site*, além dos conteúdos nos quais foi marcado. Trata-se, portanto, de uma ferramenta que cria uma narratividade em cima de todos os dados que constam na plataforma, assim, a vida do usuário é ordenada em uma cronologia retroativa desde o seu nascimento até os dias atuais através das fotografias publicadas, dos amigos adicionados, dos lugares nos quais fez *check-in* e muitos outros elementos. É notável, então, o aspecto de construção de identidade que perpassa o *Facebook*, visto que essa *timeline* se propõe como uma expressão digital do *self* e da sua própria história de vida a partir de tudo aquilo que se escolhe mostrar na rede social digital.

saiado desde o século passado, Mark Zuckerberg norteia sua criação pelo princípio da transparência, e por isso mesmo, almeja um mundo em que haja cada vez mais compartilhamento (KEEN, 2012, p. 68), posto que essa *publicização* digital de si seria mais *verdadeira* do que a vivência em privado, às escuras. Em decorrência disso, o grande desafio dele é levar as pessoas a esse ponto de abertura, para tanto, ele sempre orienta a arquitetura de sua plataforma para a maior exposição de informações dos usuários (KIRKPATRICK, 2011, p. 216).

Por conseguinte, é realizada a comunhão entre real e virtual à medida que eles estão a um clique ou *touchscreen* de distância. O vivido é publicado em tempo real. E assim, a plataforma mantém uma influência, talvez sem precedentes, sobre a vida moderna, tanto privada como pública. Assim, entendemos o *Facebook* como um dispositivo de representação do *self* no qual se fabrica um personagem tendo em vista a imagem que se quer projetar, a partir do jogo entre a *autenticidade* que se mostra nas redes e aquilo que se prefere esconder. Remetendo à ideia mesma do *theatrum mundi*.

Essa dramaturgia social pode ser compreendida de forma mais aprofundada através do quadro conceitual apresentado por Erving Goffman (1990) no livro **The presentation of self in everyday life**. Nele o sociólogo aplica a metáfora teatral às situações de interação, ou melhor: os atores, no contexto social do palco, encenam o seu comportamento através da “arte de manipular a impressão”, tendo em vista o ajuste do mesmo ao público e à situação em que se encontram.

Goffman e o self encenado

O *self* na teoria de Goffman (1990, p. 26), partindo da tradição do interacionismo simbólico, é produto da interação entre ator e público, isto é, há “a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações um do outro quando na presença física imediata um do outro”. Dessa forma, a *copresença* dos sujeitos resulta no envolvimento de uma mútua expressividade que resulta na construção partilhada de impressões no contexto de atuação social.

O ponto central desse modelo dramático de interação social goffmaniano é a distinção entre *backstage* e *front stage*: o primeiro como o local da intimidade, onde a audiência não se faz presente, já o segundo é o próprio palco no qual a *performance* acontece; assim, o sucesso da atuação depende da clara delimitação entre eles, para que se possa esconder o que não deve ser encenado à luz dos refletores. Naturalmente, aqui há uma clara interface com a distinção entre as esferas privada e pública.

Tendo delimitado *backstage* e *front stage* de forma precisa, o ator deve atentar para o segundo aspecto relevante, o gerenciamento da impressão (*impression management*), que consiste precisamente na construção da imagem de si que se deseja apresentar, mas para tanto é necessária especial atenção noutros dois aspectos: *expression given* e *impression given off*, ou seja, respectivamente, nas informações que são enviadas de maneira explícita e implícita durante o ato.

Essa perspectiva dramaturgica de Goffman refere-se *a priori* às interações realizadas face-a-face, ou seja, contextos nos quais os atores estão na presença um do outro. Mas isso não impede que possamos abordá-la na perspectiva das redes, tendo em vista que elas são parte significativa da interação social na vida contemporânea. Claro que, como afirma Ruth Rettie (2009, p. 425), a metáfora teatral talvez seja melhor aplicada em mídias síncronas, que consistem na comunicação em tempo real, do que nas assíncronas. Estas últimas, por apresentarem certo *delay* na comunicação, parecem conferir às relações sociais um caráter mais ensaiado e menos espontâneo.

Sendo o *Facebook* um ecossistema que conjuga sincronicidade e assincronicidade ao mesmo tempo, a *performance* dramaturgica na interação em rede dá-se de forma, talvez, mais complexa e cheia de nuances. Dessa forma, para aplicar o modelo goffmaniano no referido *site* de rede social faz-se necessário uma abordagem mais minuciosa dos conceitos que norteiam a sua teoria de apresentação do *self*, que já foram apresentados, mas serão agora explorados separada e detalhadamente.

Backstage e front stage

A chave dessa perspectiva dramaturgica encontra-se na regulação do acesso entre *backstage* e *front stage* (ou *back region* e *front region*), pois é a partir dessa diferenciação que as técnicas do gerenciamento de impressão são empregadas. Enquanto o primeiro refere-se ao âmbito privado e informal, no qual o sujeito pode enfim abandonar o personagem, pois a audiência não tem acesso a ele, o segundo consiste numa arena pública onde as *performances* ocorrem diante de uma plateia que também mantém as suas próprias atuações individuais.

Assim, Goffman (1990, p. 144) afirma que cada uma dessas regiões demanda comportamentos específicos e rituais distintos. Quando no contexto do palco, os indivíduos estão atentos para não passarem uma imagem errada para a audiência selecionada, mas ao caírem as cortinas, são mostrados os atos simbólicos da intimidade, isto é, daquilo que não é mostrado ao público (nem em público).

Impression management

Nas situações sociais os sujeitos engajam-se conscientemente no controle da impressão que produzem nos outros, claro que esse processo é uma via de mão dupla e a interação consiste mesmo nessa troca incessante de papéis que se alternam, ora como ator e ora como público. Portanto, esse gerenciamento de impressão consiste basicamente na “encenação de um personagem com sucesso” (GOFFMAN, 1990, p. 203).

Adicionalmente, visto que muitas vezes as *performances* ocorrem de forma partilhada, isto é, em coletivo, Goffman (1990, p. 108) aponta a importância da noção de *times*, ou pares, como um grupo de indivíduos cuja íntima cooperação é requerida para manter a *performance* na situação dada; trata-se de um elenco cujo objetivo é um só: o bom andamento daquela encenação social.

No tocante às técnicas de gerenciamento de impressão, as que mais nos interessam são aquelas práticas orientadas para a defesa da própria encenação, ou seja, que almejam evitar incidentes, tais como: *dramaturgical loyalty*, *dramaturgical discipline* e *dramaturgical circumspection*. A primeira refere-se à solidariedade entre os pares, uma espécie de acordo tácito tendo em vista o bom andamento da *performance*; já a segunda consiste no autocontrole do ator, e mesmo na presença de espírito, caso haja imprevistos ou problemas durante o ato; a última lida com a seleção dos componentes do *time*, cuja prerrogativa é a solidariedade, e também da audiência, que deve se manter na zona do *backstage* à qual pertence.

Given e given off

A distinção entre *expression given* e *impression given off* reside no uso intencional da primeira, tendo em vista que se trata do uso de “símbolos verbais ou seus substitutos”, conforme Goffman (1990, p. 14), enquanto o uso deste último é menos controlável, já que compreende todo o grande leque da comunicação não verbal, incluindo postura, gestos, olhares, tons de voz etc.

No entanto, o caráter mais ou menos intencional é o que menos importa, pois, de qualquer maneira, o indivíduo acaba por apresentar a si mesmo de ambas as formas. Claro que, dentro da metáfora teatral, os sujeitos sempre partem da definição da situação em que se encontram e do público presente para projetarem uma imagem adequada, retroalimentando a interação social.

Metodologia

Considerando o objetivo do presente trabalho de abordar a apresentação do *self* no *Facebook* tendo como fio condutor a perspectiva dramaturgica de Erving Goffman, realizamos uma pesquisa de campo num viés qualitativo. Dessa forma, o método escolhido foi o das entrevistas semiestruturadas, pois através delas é possível captar a maneira como os usuários constroem os seus personagens e mantêm-se dentro dos seus papéis.

Por tratar-se de uma abordagem exploratória de uma pesquisa ainda bastante inicial, contamos com uma reduzida amostragem para fins desse artigo: três pessoas, dois homens e uma mulher, todos estudantes universitários entre 18 e 25 anos, e que serão aqui referidos apenas pela letra inicial de seus nomes, respectivamente: S, G e L. Os critérios usados para selecioná-los foram: (1) usar o *site* de rede social há mais de um ano e (2) acessá-lo diariamente; ainda que sejam critérios bastantes gerais, cremos que estes são suficientes para apontar os usuários com o mínimo de letramento acerca da utilização das ferramentas da plataforma e que mantêm certa assiduidade e constância na construção de sua *persona* virtual.

As entrevistas, que aconteceram individualmente e de forma presencial, duraram cerca de 20 minutos cada e contaram com uma estrutura básica que serviu como guia para o andamento das mesmas. Grosso modo, os participantes tiveram de responder questões a respeito do uso que fazem do *Facebook*

(quão ativamente usam o *site*, que razões têm para usá-lo etc.), do conteúdo publicado (os tipos de informação compartilhada, as que não são publicadas etc.) e do contexto público e social de sua rede de contatos (os círculos sociais dos quais fazem parte, se restringem informação entre eles etc.).

Análise dos resultados

Pensar o contexto social a partir da metáfora goffmaniana requer atenção cuidadosa a cada momento da atuação, pois para apreender a intenção dos gestos, das falas, das expressões é preciso mesmo atenção e sensibilidade. Tais detalhes naturalmente são passíveis de interpretação também no universo virtual, mas, claro, adquirem características específicas, talvez até mais destacadas, visto que tudo que acontece nesse ambiente deixa rastros.

Fredrik Aspling (2011, p. 42) conclui que usar o modelo de Goffman em tal contexto resulta em ao menos três limitações: a primeira refere-se à falta de presença imediata dos atores durante a *performance*, mas isso também aumenta a possibilidade da atuação ser ainda mais ensaiada e a *performance* ser, conseqüentemente, mais dramática; a segunda aponta para o ambiente, considerado mais público, isto porque a audiência é absolutamente maior; o terceiro trata da dificuldade de analisar a situação social em consonância com a audiência, ou seja, definir o público para projetar a apresentação de si devidamente ajustada. Por isso tudo, Aspling (2011, p. 39) considera que as *performances* no *Facebook* têm um viés verdadeiramente teatral e são até mais exageradas do que num contexto *in praesentia*, elas são mesmo *hiper-ritualizadas*.

Nesse sentido, o *Facebook* funciona, então, como um palco onde os atores estão diante de vários tipos de audiência. E a maneira como essa atuação desenrola-se é esmiuçada nessa seção com a análise das entrevistas dos participantes em contraponto com a teoria dramática já explicitada.

Usos do Facebook

Tendo em vista contextualizar a relação que os participantes da pesquisa estabelecem com o *Facebook*, tratamos primeiramente de questões relativas aos seus hábitos de uso como usuários da plataforma: há quanto tempo eram usuários do *site* de rede social? O motivo de começar a usá-lo? O tempo gasto *online* dentro da plataforma? As atividades que realizam dentro dela?

Todos afirmaram ser usuários desde 2010 e 2011, momento em que houve uma migração massiva de brasileiros para o *site*, deixando para trás a plataforma líder no país até então. Isto é ressaltado igualmente pelos três, mas G afirma isto mais precisamente: “a maioria dos meus amigos já tinha saído do *Orkut* e então começaram a usar o *Facebook*”. Nessa fala, há um detalhe importante, o saudoso *site Orkut* deixou de ser relevante como palco para encenação social porque a audiência não estava mais lá. O público havia migrado e era preciso segui-lo sob pena de continuar a representar num palco sem plateia. Dessa forma, a plataforma de Mark Zuckerberg torna-se o palco preferencial, não apenas porque melhor, mas, sobretudo, por possuir mais ferramentas para a *publicização* do *self*.

De forma geral, eles afirmaram também em coro manter-se mais ou menos conectados no *Facebook* ao longo de todo o dia, principalmente, a partir do uso de dispositivos móveis; assim, esporadicamente usavam o aplicativo, mesmo que não houvesse nenhuma notificação do mesmo. Dentre as atividades que realizam nele, destacaram: publicar conteúdo e ler artigos e notícias – em suma, passear pelo *feed* de notícias à procura de algo que os interesse. Por último, eles disseram que a função do *site* de rede social nas suas vidas consiste basicamente em “acompanhar o dia a dia dos meus amigos e colegas e também para me manter informado”, como exemplificou G. Adicionalmente, ele é relevante também, como aponta S, para “conversar com os amigos através de mensagens”.

Através dessas falas, é possível perceber que eles fazem uma nítida distinção entre uma esfera mais pública do *site*, que consiste na própria publicação de conteúdos que figuram na coletividade do *feed* de notícias, que seria o próprio *front stage*, o palco para a representação do *self*, que conta com uma audiência que ajuda a dar o tom certo da encenação, e uma outra, de foro mais íntimo, que ocorre dentro da ferramenta bate-papo; naturalmente, podemos compreender o uso do *chat* dentro da ideia de *backstage* goffmaniano, posto que os diálogos ali encerrados se dão de maneira privada, de modo que os personagens construídos socialmente tendem a ser menos encenados ou mesmo deixados de lado por um momento.

Conteúdo publicado

No tocante ao tipo conteúdo que publicam, ele varia entre “*links* de jornais e revistas”, como apontou S, e “músicas e imagens relacionados à cultura pop”, como ressaltou L; ou seja, tratam-se dos assuntos e temas que interessam diretamente aos pesquisados, que é, mais precisamente, aquilo que eles compartilham e também consomem dentro da plataforma.

Embora todos tenham afirmado não refletir muito antes de publicar alguma coisa, estes se preocupam “se o conteúdo é ou não relevante”, diz S, para não se arrependem posteriormente. Já em relação às alterações no conteúdo publicado, S e L afirmaram não *deletar* as informações publicadas, S até afirma categoricamente: “eu não costumo me arrepender das coisas que eu coloco”. Já G, este considera sim a possibilidade de excluir algo que se arrependeu de compartilhar com seus amigos e, além disso, atenta para outra preocupação: “geralmente edito quando erro alguma palavra ou concordância, gosto de escrever o mais correto possível na rede social”.

Esse *self* construído no *site* rede social é quase uma colagem das diversas ações que realizamos dentro dos seus domínios. As publicações, as curtidas, os compartilhamentos, os comentários, as reações, tudo faz parte dessa atuação que implica num acordo entre ator e audiência, que constantemente revezam os papéis. O caráter virtual dessas interações denota um apelo dramaturgicamente maior, pois há a possibilidade de pensar, editar ou mesmo excluir aquele pedacinho de encenação – que se torna mesmo mais ensaiada e mais racionalizada. E aqui, as técnicas de gerenciamento de impressão (*dramaturgical loyalty*, *dramaturgical discipline* e *dramaturgical circumspection*) são indispensáveis para

o bom andamento da performance. É preciso estar sempre atento, até mesmo para que os resíduos da atuação, *given* e *given off*, não deixem pistas não desejadas a respeito daquilo que não queremos exhibir.

Sobre a importância de ter *feedback* a respeito das coisas que compartilham, todos afirmaram que o propósito de publicarem é justamente este, ter um retorno por parte de seus pares. Isto porque, como aponta G, “gosto que as pessoas concordem (ou discordem) do que eu escrevi/publiquei. Acho que é um bom momento para troca de pensamentos e experiências”. Assim, nota-se que o conteúdo publicado, para além dos próprios interesses pessoais, visa também uma audiência que comente ou reaja ao mesmo. Sendo o objetivo da atuação atrair esse público.

Contexto público e social

A quantidade de amigos no *site* de rede social variou entre cerca de 150 até mais de 1300. Enquanto S afirmou ter inclusive desconhecidos entre os seus contatos, “por conta dos conteúdos compartilhados por eles” que o interessariam, os outros dois afirmaram contar apenas com amigos e conhecidos, oriundos dos vários contextos sociais dos quais fazem parte. Adicionalmente, todos alegaram compartilhar as informações igualmente com todos os amigos na rede, isto é, não segmentam o público das suas publicações dentro da sua rede de contatos.

Dessa forma, temos aqui um ponto de divergência com o modelo teatral de Goffman, este sugeriu que a segregação da audiência era pré-requisito para cada ato, pois o ator necessitava adequar o seu personagem ao contexto social e ao seu público. No entanto, a mistura de amigos de diversos âmbitos torna essa questão mais complexa no *Facebook*, ainda mais se considerarmos a tendência do mesmo à abertura, pois há sempre o risco do conteúdo sair dos domínios daquela audiência pretendida. Vale acrescentar que no tocante às configurações de privacidade do perfil e das publicações, apenas L teve o cuidado de mantê-las privadas “por questões de segurança”, já S e G fazem o oposto, G chega a confessar: “não tenho nada a esconder”.

Quanto às nuances entre privacidade e publicidade, ou melhor, quanto ao compartilhamento de conteúdo íntimo acerca da própria vida, S e L foram irredutíveis a respeito do tema. Enquanto S afirmou, “não me interessa que as pessoas tenham notícia de aspectos íntimos da minha vida”, L o complementa com uma crítica direta aos seus amigos na rede social: “não acho que seja necessário compartilhar algo pessoal com todas as pessoas do meu *Facebook*”. Em contrapartida, G confessou publicar tal tipo de conteúdo, mas afirmou que, grosso modo, tenta evitá-lo.

Novamente há aqui uma separação demarcada entre *backstage* e *front stage* feita pelos pesquisados, assim, a atuação para o palco é distinta daquela observada nos bastidores. As fronteiras entre o privado e o público norteiam mesmo toda a atuação. Eles não apenas entendem essa divisão, mas também tratam de não revelar aquilo que seria considerado circunscrito apenas ao segundo ambiente, posto que, afirmam evitar ou não compartilhar informações consideradas muito pessoais.

Por último, em relação às impressões que têm ou suscitam nos outros, a partir da apresentação no *site* de rede social, S é certo ao dizer que “pelo conteúdo compartilhado dá para imaginar como a pessoa pensa o mundo”. Todos, de forma geral, têm a expectativa de corresponderem à imagem que pensam ter, como bem afirma G, “quero que as pessoas tenham uma boa impressão, que eu seja legal e que eu tenha opiniões e gostos formados”, logo porque, ele complementa, “não deve ser legal você entrar em um ambiente e a pessoa não falar com você porque ela te acha ‘o chato’ do *Facebook*”. Essa última fala deixa bastante claro que o ato de gerenciar as impressões de si mesmo é definitivamente uma arte; na tentativa de encenar o *self* personagem com sucesso, é necessário um autocontrole dramático para imprimir a expressão certa durante o ato e mostrar apenas a parte mais interessante de si. Ou seja, aquilo que decidimos apresentar e representar.

Considerações finais

Na perspectiva teatral goffmaniana aplicada aqui, a base da *performance* é a separação nítida entre *backstage* e *front stage*, tendo em vista manter consistentemente o personagem no devir da vida social. E são justamente os limites entre o escondido e o exibido que constituem a atuação mesma desse sujeito que assume um papel a cada cena. Como objetivo do presente artigo, pretendemos analisar esse *self* que emerge no *Facebook* e como este lida com a própria encenação *publicizada* de si.

De modo geral, os resultados aqui obtidos, por contarem com uma amostragem mínima, não são passíveis de generalizações. No entanto, entendemos que estes podem trazer alguns indicadores sobre a questão da privacidade no contexto do *self autopublicado* na era das redes. Apesar das afirmações apressadas sobre o falecimento do âmbito privado, a conclusão geral é a de que ainda há conteúdo que não se publica, posto que é íntimo, e não precisa ser exposto. Nesse sentido, não podemos negar que há uma clara redefinição entre as esferas, um alargamento aqui e um estreitamento acolá, mas elas definitivamente continuam a existir em separado, demandam apenas novas interpretações além de estudos mais densos e aprofundados. Pois, no fluir da história, não podemos esperar que os conceitos de outrora encaixem perfeitamente nas fôrmas da nossa vivência contemporânea.

E por fim, temos sido todos dançarinos! Seja nos palcos *offline* da vida, mas, sobretudo, nos *sites* de redes sociais.

Facebook: the presentation of yourself between private and public spheres

Abstract

Leaving behind the long tradition of theatrum mundi, the dramaturgical perception of society proposes that the art of acting is a central element in the

*exercise of private and public daily life; such a theatrical model applied to situations of interaction, is furthered by the sociologist Erving Goffman in the classic *The presentation of self in everyday life* (1990). Here it is of interest to us, to utilize this theoretical substrate to think of a performance within the context of a stage of social-networking sites, more specifically Facebook, in order to understand the repercussion that this has in forms of presentation of subjects in networks, as it promotes an increase in the publicization of one's personal intimacy.*

Keywords: Facebook. Goffman. Private. Public. Self.

Referências

ASPLING, Fredrik. **The private and the public in online presentations of the self:** a critical development in Goffman's dramaturgical perspective. 2011. 59 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Stockholms Universitet, Estocolmo, 2011.

BOYD, Danah; ELLISON, Nicole. Social network sites: definition, history, and scholarship. *Journal of Computer-Mediated Communication*, v. 13, n. 01, 2007.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede.** São Paulo: Paz e Terra, 2011.

DIJCK, José van. **The culture of connectivity:** a critical history of social media. New York: Oxford University Press, 2013.

GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life.** London: Penguin Books, 1990.

HABERMAS, Jürgen. **The structural transformation of the public sphere.** Massachusetts: MIT Press, 1991.

KEEN, Andrew. **Vertigem digital:** por que as redes sociais estão nos dividindo, diminuindo e desorientando. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

KIRKPATRICK, David. **O efeito Facebook.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.

KUNDERA, Milan. **A lentidão.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RETTIE, Ruth. *Mobile phone communication:* extending Goffman to mediated interaction. In *Sociology*, v. 43, n. 3, 2009.

RIESMAN, David. **A multidão solitária:** um estudo da mudança do caráter americano. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

SENNETT, Richard. *The fall of public man.* London: Penguin Books, 2002.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Os novos significados da literatura fantástica no consumo de livros e na cena midiática brasileira – a emergência de novos autores e a relação com os fãs

Dora Miranda Carvalho

Resumo

O consumo de literatura fantástica no Brasil ganha novas nuances e significados com a influência cada vez maior de sites, blogs, vídeos no YouTube, com resenhas, comentários e críticas. Este estudo tem por objetivo delinear a emergência desse estilo no País nos últimos dez anos, por meio de exemplos de sucesso de autores e suas performances na internet. A partir de considerações sobre o universo literário no pós-modernismo, será possível mostrar, após um breve percurso histórico, como o gênero fantástico hoje abarca uma série de formatos de narrativas para atender cada vez mais o público consumidor da faixa etária de 14 a 23 anos, o chamado jovem adulto. Os autores que ajudarão a dar suporte a este trabalho são Tzvetan Todorov, Umberto Eco, Ítalo Calvino, Peter Hunt, no que se refere às narrativas literárias. No que diz respeito às dinâmicas socioculturais, comunicação e consumo, levaremos em conta os aportes oferecidos por Néstor Garcia Canclini, Beatriz Sarlo, Mike Featherstone, Steven Connor e Maria Aparecida Baccega.

Palavras-chave: *Literatura fantástica. Literatura fantástica brasileira. Comunicação. Consumo. Jovem adulto. Internet.*

Introdução

Ítalo Calvino (1990) nos diz que a literatura contemporânea tomou forma enciclopédica, não só como “método de conhecimento, mas também é rede de conexões entre fatos, entre as coisas, entre as pessoas do mundo”. Para ele, “há o texto múltiplice, que substituiu a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes e olhares sobre o mundo”. Essa multiplicidade ocorre conforme o modelo que Mikhail Bakhtin chamou de “dialógico, polifônico ou carnavalesco”, ao elaborar sobre como os textos literários se adaptam aos aspectos vigentes em sua época de produção e os autores “com a vida e com o mundo da vida” (BAKHTIN, 1993 e 1997).

Na atualidade, os textos direcionados ao público jovem, as obras literárias e autores estão em constante diálogo com os movimentos juvenis, os interesses vigentes e as mudanças rápidas de gostos, costumes e desejos de momento. O mercado literário alimenta o impulso por novidades e se retroalimenta das tendências ditadas pela juventude, em um fluxo contínuo. Como explica a crítica literária Beatriz Sarlo (2006), “os jovens encontram no mercado de mercadorias e bens simbólicos um depósito de objetos e discursos fast preparados especialmente para eles”. Na visão da autora, a renovação incessante necessária ao mercado capitalista captura o mito da novidade permanente, algo que também impulsiona a juventude. “Nunca as necessidades do mercado estiveram afinadas tão precisamente ao imaginário de seus consumidores” (SARLO, 2006, p. 40 - 41).

Estudo global realizado pela Nielsen BookScan¹ (empresa multinacional de pesquisa de mercado) indica elevação significativa nas vendas de livros físicos ao redor do mundo em 2014. O público jovem é o principal responsável por esse aumento, sobretudo, em razão da procura expressiva por dois títulos: *Crepúsculo*, da autora Stephanie Meyer, e *Culpa das Estrelas*, do escritor John Green, cujos títulos estão na lista dos mais vendidos de 2015². Só para se ter uma ideia da visibilidade desse autor no Brasil, Green, em visita recente ao País, fez uma participação especial na telenovela *Malhação* da TV Globo e ainda uma turnê de divulgação do filme *Cidades de papel*, baseado em livro homônimo do escritor.

No Brasil, as vendas de livros direcionadas para esse público – neste estudo vamos nos focar no segmento jovem adulto (young adults) de 14 a 23 anos – também crescem ano a ano e incentivam editoras a criar selos específicos para atender as demandas desses leitores. A Editora Rocco e a Intrínseca são exemplos desse movimento. A Rocco criou o selo editorial Rocco Jovens Leitores e, em razão do sucesso dos livros de literatura fantástica, direcionou títulos para esse perfil de leitor, com lançamentos feitos pela Fantástica Rocco. Já a

1 Reportagem publicada no portal do jornal *O Globo* sob o título *Vendas de livros impressos sobem, enquanto digitais perdem popularidade, diz FT*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/economia/negocios/vendas-de-livros-impressos-sobem-enquanto-digitais-perdem-popularidade-diz-ft-15020531>> Acesso em: 2 de jul. de 2015.

2 Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/ranking/anual/9/2015/0/0>> - Último acesso em 21/12/2017.

Intrínseca comercializou no País cerca de 5,5 milhões de livros somente da saga Crepúsculo, fato que alavancou as vendas de outros títulos do segmento de literatura fantástica³.

Tanto sucesso de sagas de literatura fantástica escrita por autores estrangeiros gerou novas demandas por escritores nacionais a fim de preencher o intenso calendário de lançamentos das editoras. Na Bienal do Livro de 2014, autores desse gênero literário, como Carolina Munhóz e Raphael Draccon, estavam entre os que detinham os títulos com maior volume de vendas durante o evento⁴. Na Bienal do Livro do Rio de Janeiro de 2013, o escritor Eduardo Spohr foi homenageado por alcançar a marca de 600 mil exemplares vendidos pela trilogia Filhos do Éden⁵.

Por serem expoentes de literatura fantástica no País, esses autores farão parte deste estudo de caso, que tem por objetivo fazer um panorama da emergência desse gênero no País, assim como “as referências e universos simbólicos”, como denomina Canclini (2013, p. 88) que permeiam o consumo desse tipo de literatura por parte dos jovens brasileiros. A partir de exemplos da força dos blogs e canais no YouTube, será possível demonstrar a influência da opinião desse público e a maneira como essa faixa etária está consumindo literatura fantástica brasileira. Ora pela leitura em si dos livros ora pelo consumo de vídeos, resenhas e participação em encontros que reúnem seguidores não somente dos escritores, mas dos blogueiros e booktubers (responsáveis por geração de vídeos e postagens no YouTube de resenhas de livros), fazendo com que o consumo de literatura ganhe novas nuances e significados. Será necessário levar em consideração que o “consumo não é apenas lugar de troca de mercadorias, mas também território de interações, com espaços de escolhas e de diálogo entre sujeitos, de satisfação de necessidades materiais e culturais” (BACCEGA, 2009, p. 29).

Literatura de múltiplos estilos

A literatura fantástica cujos livros têm feito maior sucesso entre o público da faixa etária entre 14 e 23 anos no Brasil tem como características o que o escritor Umberto Eco (2011, p. 209-210) chama de “jogo metanarrativo, com pluralidade de vozes, que se encaixam no curso da narração, com desarticulação de sequências temporais e saltos de registro estilístico”. Para o autor, além de ser uma característica do pós-modernismo, essas obras são capazes de atrair um grande público, mesmo que empreguem referências de outras obras artísticas consideradas mais cultas, pois sabem fundir componentes pós-modernistas com estéticas mais tradicionais, sobretudo, aquelas que agregam um enredo romanesco.

Os autores nacionais buscam nos livros considerados clássicos do gênero elementos narrativos que de alguma maneira estão no imaginário dos leitores.

3 **A explosão dos jovens adultos.** Disponível em: <<http://www.istoedinheiro.com.br/noticias/negocios/20140919/explosao-dos-jovens-adultos/191516.shtml>> Acesso em: 21/12/2017.

4 **Brasileiras desbancam best-sellers estrangeiros.** Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/tag/bienal-do-livro/>> Acesso em: 2 de jul. de 2015.

5 **Na Bienal, Eduardo Spohr recebe homenagem por vender 600 mil livros.** Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2013/09/07/na-bienal-eduardo-spohr-recebe-homenagem-por-vender-600-mil-livros.htm>> Acesso em: 2 de jul. de 2015.

Os clássicos, na visão de Calvino (2007, p. 15), “são aquelas obras que persistem como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”. Essa definição nos ajuda a entender, por exemplo, qual o sentido de obras como *Orgulho e Preconceito* e *Zumbis*, do estadunidense Seth Grahame-Smith, que mistura o enredo da autora britânica Jane Austen com o universo fantástico.

O sucesso da obra de Grahame-Smith no mercado global motivou o lançamento da coleção *Clássicos Fantásticos*, pela editora Leya, no selo Lua de Papel para o público jovem, que tem títulos como *Dom Casmurro* e *os Discos Voadores*, escrito por Lúcio Manfredi, e *A escrava Isaura* e *o vampiro*, de Jovane Nunes, inspiradas, respectivamente, nos clássicos de Machado de Assis e Bernardo Guimarães. Esses livros já têm até um gênero específico: mash up classic ou mistura de clássicos. O termo mash up veio da fusão de gêneros musicais e foi apropriado para o universo literário pelo mercado editorial dos Estados Unidos.

Calvino (2004, p.8) explica ainda que a essência da literatura fantástica é justamente ter como efeito a “oscilação de níveis de realidade inconciliáveis”. Essas novas narrativas levam essa premissa ao limite do inimaginável. Elas não apenas misturam o sobrenatural com ficção tradicional, mas evocam na mente do leitor novas sensibilidades, diminuindo a perplexidade diante do fato de que a personagem Elizabeth Bennet de *Orgulho e Preconceito* possa lutar contra uma horda de zumbis ou ainda o personagem Dom Casmurro seja um aficionado por internet e descubra conspirações virtuais.

Evidentemente, essa mistura entre gêneros acontece desde o surgimento do Romantismo, com narrativas que misturam, de acordo com Guinsburg (1985, p. 275) a “impressão subjetiva com o irônico ou grotesco”. O romance tornou-se uma literatura fortemente voltada para o entretenimento de um número cada vez maior de pessoas, sem a necessidade de um mecenas ou um livreiro patrocinador de autores, como nos explica Ian Watt (1997) em *A ascensão do romance*. Esse estilo literário foi o maior responsável pela difusão da literatura entre as classes sociais mais populares no século 18, pois eram os únicos a custar algumas moedas por exemplar. Essa aproximação com o público leitor em condições socioeconômicas desfavoráveis fez surgir o que Watt chama de “relato autêntico das verdadeiras experiências individuais”, com maior atenção ao “indivíduo particular” e servindo como ponto de partida, posteriormente, para o realismo. A literatura realista, na opinião de Watt, está na maneira “como a vida é apresentada” (WATT, 1997, p.13-27).

A literatura fantástica surge com mais força no século 19, fazendo contraposição justamente ao romance, em que as variadas dimensões humanas eram passíveis de explicação. Vejamos a explicação de Todorov:

Num mundo exatamente como o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então um acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso a realidade é regida por leis desconhecidas por nós (TODOROV, 2014, p. 30).

Segundo Todorov, como já foi dito, o fantástico surge dessa incerteza, é uma hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais. E, segundo o autor, essas obras têm a função de emocionar, assustar ou colocar o leitor em suspense e mais: romper o equilíbrio com a situação vigente.

Essa análise de Todorov nos leva ao realismo maravilhoso do cenário literário latino-americano. O realismo maravilhoso é entendido por ele como algo em que se pressupõe a aceitação do inverossímil e do inexplicável. Surge a partir do momento em que os escritores da região queriam valorizar a cultura local em detrimento da supremacia cultural anglo-saxônica, sobretudo, a influência cultural dos Estados Unidos. Há um “reexame dos valores da cultura europeia e valorização da cultura indígena, a mestiçagem e a sensualidade latente” (CHIAMPI, 1980, p. 114-115).

É importante salientar que o discurso literário na América Latina, já a partir dos anos 1920, ganha nuances que demonstram que a anormalidade, a deformação, contrárias ao modelo positivista anglo-saxônico, passam a ser consideradas efeitos estéticos perfeitos para a estilização e hibridismos, dando contornos lúdicos e paródicos para as obras. O objetivo era, de forma deliberada, dar uma dimensão jocosa e destruir o mito de superioridade dos europeus e dos Estados Unidos (CHIAMPI, 1980).

Outros dois pontos fundamentais a serem destacados são: a literatura é composta por um discurso crítico com uma função de “representatividade, com a capacidade de expressar um espaço cultural, uma problemática histórica, com uma perspectiva não documental, mas integradora de várias faces do real”. A outra perspectiva é de “experimentação, com a prática de técnicas narrativas audazes ou renovadoras” (CHIAMPI, 1980, p. 135).

Os principais expoentes dessa literatura são Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, só para citar alguns. No Brasil, o escritor Murilo Rubião inovou com o gênero fantástico. O autor ficou famoso com o conto *O pirotécnico Zacarias*, lançado em 1974, e sua obra foi, fortemente, influenciada por Machado de Assis, pela mitologia grega e mitos bíblicos. (CÂNDIDO, 1999, p. 91-21).

A seguir, um trecho da obra:

Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente. (RUBIÃO, 2010, p.11)

É preciso reforçar que no Brasil o realismo fantástico também teve uma vertente crítica e expressou uma visão apurada das relações sociais por meio de “narrativas que transfiguravam a realidade, fazendo coexistir o lógico e o ilógico, o fantástico e o verossímil” (TUFANO, 1983, p. 249).

Na América Latina, apesar de tardio, o desenvolvimento econômico ofereceu condições de produção cultural por meio da “expansão educativa, que permitiu a profissionalização de alguns artistas e escritores”, como afirma Canclini (2013, p. 74). Através do diálogo entre muitas obras, ou na preocupação em

como narrar, levantou-se a questão do sentido do trabalho literário em países com precário desenvolvimento da democracia liberal e escasso investimento estatal na produção cultural e científica.

Apesar de estarmos falando da produção literária da segunda metade do século 20, ainda se mantém um cenário, sobretudo no Brasil, de escassez de investimentos, o que obriga autores a criar mecanismos de produção literária que possam romper não apenas com padrões estéticos vigentes, mas também criar formas novas de divulgação de suas obras ou viabilizar as vendas de exemplares por meio de canais não convencionais.

O que estamos falando é de uma estética literária que possa a princípio atender os anseios do mercado consumidor para depois ganhar uma linguagem própria. Apesar de haver uma necessidade de renovação, persistem ainda dois cenários, como demonstra Canclini (2013, p. 87): “a experimentação formal, a ruptura com saberes comuns” e a busca de “fusão com as massas”. O que este estudo de caso busca delinear são os pontos de diferenciação com essa lógica apontada pelo autor. Uma possível liberdade e democratização por meio das redes sociais da internet, com a divulgação das obras através dos próprios autores ou por consumidores que fazem parte de “uma nova cena midiática que os transformam em produtores de comunicação, via blogs, sites, vídeos por meio de uma oferta cada vez mais crescente de textualidades nos ambientes da internet” (OROFINO, 2011, p. 170).

A literatura fantástica brasileira no século 21

Definimos anteriormente que o gênero fantástico se dá pela manutenção constante de uma ambiguidade na narrativa: Será realidade ou sonho?, Verdade ou ilusão?. No mundo fantástico, é preciso fazer com que o leitor hesite entre uma explicação natural e outra sobrenatural. A mesma hesitação deve ocorrer com o personagem, com o qual os leitores irão se identificar nessa dúvida. Por fim, a literatura fantástica se dá por sua temática, que gira em torno da loucura (do personagem), da estranheza e do sobrenatural explicado – histórias singulares, inquietantes, insólitas (TODOROV, 1979, p. 150-158).

Partindo-se dessas premissas, será possível localizar as obras de três autores brasileiros com grande destaque no cenário atual de vendas de livros: Raphael Draccon, Carolina Munhóz e Eduardo Spohr. Esses autores servirão de exemplo para entendermos a atual cena de consumo da literatura fantástica no País.

A série de literatura fantástica *Dragões de Éter*, do escritor Raphael Draccon editado pela Leya, já ultrapassou a marca dos 200 mil exemplares vendidos no Brasil e o box da trilogia alcançou o primeiro lugar do portal de vendas Submarino. O autor acabou sendo contratado pela Leya Brasil para atuar como editor do selo Fantasy da editora e faz parte também do time de roteiristas da TV Globo. A saga *Dragões de Éter* é uma trilogia definida pelo próprio autor como um conto de fadas sombrio, que mistura medievalismo e futurismo, em uma forma de narrar que parte do princípio que a história não foi escrita, mas está sendo narrada oralmente. Draccon também é autor de *Fios de Prata* - Re-

construindo Sandman, o livro conta a história de um garoto que sonha em ser um jogador de futebol famoso, mas que, à noite, tem sonhos perturbadores com figuras míticas como os deuses Morpheus, Phantasos e Phobeton.

A autora Carolina Munhóz é jornalista e romancista, além de integrante do Potterish, um dos maiores sites sobre o universo literário de Harry Potter do mundo. Foi eleita como melhor escritora pelo Prêmio Jovem Brasileiro, teve o livro *O reino das vozes* que não se calam escrito em parceria com a atriz Sophia Abrahão e eleito como o melhor do ano pela Revista *Atrevida* e ganhou pelo *Vox Populi* a categoria Author do prêmio americano *Shorty Awards*. A escritora tem 250 fãs-clubes e 80 mil seguidores nas redes sociais da internet. Por meio da narrativa fantástica, trata de temas como bullying, depressão na adolescência, faz a crítica do excesso de cobrança da sociedade por padrões de beleza, além de dramas e conflitos familiares. Na obra da autora, o sobrenatural dialoga com o dia a dia e o cotidiano adolescente na atualidade.

O escritor Eduardo Spohr, além de ser romancista, é professor universitário e blogueiro. Lançou a saga *A batalha do Apocalipse* com recursos próprios em 2011 e, após o sucesso principalmente na internet, o autor relançou o livro pela Verus Editora. A história narra uma grande guerra entre anjos no dia do Juízo Final. É descrito pelo autor como um romance épico de fantasia, que atravessa a história da humanidade, passando pelas ruínas da Babilônia, pelo Império Romano, planícies da China até Inglaterra Medieval, misturando narrativas bíblicas com guerra.

Em comum, os três autores e respectivos romances fazem parte de uma geração de escritores cujo sucesso está fortemente relacionado com suas performances na internet e uma grande correlação com o universo literário fantástico de outros países, sobretudo a Inglaterra, com referências claras à J.R.R. Tolkien, Charles Dickens e irmãs Brontë. Porém, são escritos de uma maneira bastante regional, com temáticas próprias do País e fazem uma relação intertextual com obras já conhecidas do grande público ou narrativas míticas e históricas, acionando diversas redes de memória interdiscursivas (GREGOLIN, 2003).

No que se refere à internet, os três têm uma grande legião de seguidores nas redes sociais virtuais; têm intenso contato com seus leitores, trocando ideias sobre as obras, chegando até a alterar textos em edições subsequentes. E ainda detêm um grande número de seguidores que, por sua vez, são seguidos por outros leitores, que querem saber ainda mais sobre expectativas de novos textos, opiniões e repercussões sobre visitas e turnês em várias cidades do País. Há um intenso movimento do que vamos chamar aqui - a título de facilitar o entendimento dessa dinâmica: fãs-leitores; fãs-seguidores; fãs de seguidores. São fãs das histórias dos autores, que se tornam seguidores desses escritores nas redes sociais, escrevem resenhas em blogs e produzem vídeos sobre as obras, como booktrailers ou vlogs - e arregimentam uma nova leva de seguidores.

Exemplo desse movimento é o post da escritora e blogueira Soraya Felix:

Sempre que escrevo sobre literatura brasileira atual eu me surpreendo. Os quase desconhecidos autores são um prenúncio de uma literatura borbulhante, de uma trajetória em construção, de criatividade em ebulição como Wandria Coelho (*Ritual do Espírito Maligno*), Mari Scotti

(Híbrida) e Petê Rissatti (Réquiem: Sonhos Proibidos). Tem os que já conseguem um lugar na mídia como Talita Rebouças (Fala Sério), André Vianco (A Noite Maldita, dentre outros), Leticia Wierzchowski (Sal, A Casa das Sete Mulheres), Eduardo Spohr (Apocalypse) dentre outros autores. Todas as vezes que me deparo com um livro como O Inverno das Fadas, de Carolina Munhóz, eu me questiono o porquê desses autores serem tão geniais e ao mesmo tempo “desprezados” pelo leitor e pela crítica no Brasil. É uma questão quase sem resposta. Carolina Munhóz me surpreendeu, principalmente depois que soube que havia uma crítica muito negativa a respeito da autora. Posso dizer que não concordo e acrescento que a autora é um talento em construção que em breve será descoberto pelos agentes literários internacionais (Se isso já não aconteceu e não estou sabendo no momento em que escrevo este post). (Blog Prosa Mágica – 11/6/2014)

No início da postagem que faz a resenha do livro O inverno das fadas, de Carolina Munhóz, a blogueira Soraya Felix engendra uma rede de autores nacionais que trafegam pelo universo da literatura fantástica e reforça que há uma emergência desse universo literário no País.

Os livros impressos ganham ainda mais destaque na internet também por meio dos booktubers. O termo foi originalmente criado em 2011 pelo australiano de apelido Bumblesby⁶, ele mesmo um youtuber, outro termo que designa aqueles que fazem postagem no site de vídeos, para falar daqueles que fazem críticas e comentários sobre livros no YouTube. Exemplo de destaque é a booktuber Tatiana Feltrin, que está no portal desde 2007 e já tem mais de 10 milhões de visualizações de seus vlogs (videologs – mistura da palavra vídeo com blog) e já atingiu os 137 mil inscritos no canal Tiny Little Things, 47 mil seguidores no Facebook e 27 mil no Instagram, falando de vários tipos de gêneros literários. O sucesso dos livros, autores, blogueiros e youtubers demonstra que, se antes a internet era inimiga de autores e editoras, em razão da pirataria de livros, hoje é um mercado aliado. Basta observar a crescente integração de escritores e livreiros com o ambiente virtual.

Considerações finais

Pareyson (1994) explica que as circunstâncias na vida de um autor e de uma obra artística podem “iluminar certas características e significados de sua arte”. O que vimos neste estudo de caso é que a obra dos autores de literatura fantástica atual do Brasil é fortemente influenciada pelas condições de produção dos livros: um cenário em que é preciso atender às constantes demandas do público fã desse gênero literário e das dinâmicas e performances desses autores na internet.

⁶ *Booktubers fazem sucesso na web com vídeos sobre livros de papel*. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/link/booktubers-fazem-sucesso-na-web-com-videos-sobre-livros-de-papel/>> Acesso em: 7 de jul. de 2015.

Estamos diante da circulação de imagens de consumo, com relevância para bens simbólicos, informação, lazer, sugestões de prazeres e desejos alternativos, como salienta Featherstone (1995, p. 38-41) para marcar gostos e estilos de vida. É uma situação de produção cultural, em escala global, de reprodução de signos, representações, de formas estéticas em decadência que dão lugar a novas narrativas sociais, que nascem da absorção de diversos contextos e resultam em metanarrativas fragmentadas e descoladas de suas paisagens originais, sem delimitações de fronteiras (CONNOR, p. 184-189).

Ao mesmo tempo em que os autores exemplificados neste artigo estão nas bordas do mainstream literário, fazem parte de um centro efervescente do mercado editorial brasileiro, legitimados “a partir da observação de segmentos, das relações e da circulação que acontecem nas camadas mais ou menos espessas e adensadas de uma singular (ainda que múltipla) produção imaginária”, como explica Jerusa Pires Ferreira (2010, p.13), no estudo sobre Cultura das Bordas.

A literatura fantástica brasileira atual tem uma grande densidade de público cativo, porém, ainda não faz parte do que é considerada a literatura, ou, muitas vezes, é considerada literatura de má qualidade, sem uma análise mais aprofundada (PIRES, 2010, p.29).

O que é importante ressaltar, porém, é que as mídias eletrônicas, principalmente a internet, “não estão alterando apenas o modo como contamos as histórias; estão alterando a própria natureza da história e do que entendemos ou não por narrativa”, segundo Hunt (2010, p. 275), gerando uma profusão de gêneros, estilos e linguagens para uma nova geração de leitores. É importante considerar ainda que há novas representações de consumo, como foi demonstrado ao longo deste artigo. O público jovem adulto não compra apenas o exemplar do livro, mas consome a obra de outras formas, seja por meio das resenhas, dos vlogs do YouTube ou ainda por meio dos comentários e resenhas críticas de blogs e sites produzidos por novos comunicadores da mesma faixa etária.

The new meanings of fantasy literature within the media scene and the consumption of Brazilian books - the emergence of new authors and the relationship with fans

Abstract

The consumption of fantasy literature in Brazil has gained new nuances and meanings with the ever-larger influence of sites, blogs, videos on YouTube, with reviews, comments and criticism. This study aims to plot the emergence of this style in Brazil within the last ten years, through means of examples of the success of authors and their performance on the internet. Beginning with considerations about the literary universe within postmodernism, it will be possible to show, after a brief historical outline, how the fantasy genre today embraces a series of narrative formats to increasingly attend to the consumer

public within the age bracket of 14-23 years, the so-called young adult. The authors that will help support this work are Tzvetan Todorov, Umberto Eco, Ítalo Calvino, Peter Hunt, in relation to literary narratives. For all things related to sociocultural dynamics, communication and consumption, we will take into account the input offered by Néstor Garcia Canclini, Beatriz Sarlo, Mike Featherstone, Steven Connor and Maria Aparecida Baccega.

Keywords: Fantasy literature. Brazilian fantasy literature. Communication. Consumption. Young adult. Internet.

Referências

BACCEGA, Maria Aparecida. Inter-relações comunicação e consumo na trama cultural: o papel do sujeito ativo. In: CARRASCOZA, João Anzanello; ROCHA, Rose de Melo (org.). Consumo midiático e cultura da convergência. São Paulo: Miró Editorial, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1993.

_____. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Por que ler os clássicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Contos fantásticos do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2013.

CÂNDIDO, Antonio. Iniciação à literatura brasileira. São Paulo: Humanitas, FFLCH/USP, 1999.

CHIAMPI, Irlomar. O realismo maravilhoso. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CONNOR, Steven. Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1989.

DRACCON, Raphael. Saga Dragões de Éter São Paulo: Leya, 2010. 3 v.

_____. Fios de Prata – Reconstruindo Sandman. São Paulo: Leya, 2012.

ECO, Umberto. Sobre Literatura. Ensaios. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

FEATHERSTONE, Mike. Cultura de consumo e pós-modernismo. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

GUINSBURG, J. O romantismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.

GRAHAME-SMITH, Seth. Orgulho e Preconceito e zumbis. São Paulo: Intrínseca, 2010.

GREEN, John. A culpa é das estrelas. São Paulo: Intrínseca, 2012.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria? In: BARONAS, Roberto. (org.) Análise do discurso: as materialidades do sentido. São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2003.

HUNT, Peter. Crítica, teoria e literatura infantil. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MANFREDI, Lucio. Dom Casmurro e os discos voadores. São Paulo: Lua de Papel, 2010.

MEYER, Stephanie. Saga Crepúsculo – Quatro volumes. São Paulo: Intrínseca, 2010.

MUNHÓZ, Carolina; ABRAHÃO, Sofia. O reino das vozes que não se calam. São Paulo: Fantástica Rocco, 2014.

NUNES, Jovane. A escrava Isaura e o vampiro. São Paulo: Lua de Papel, 2010.

OROFINO, Isabel. Recepção e resposta: as webséries como índice para se pensar a emergência do prosumidor. In: CARRASCOZA, João Anzanello; ROCHA, Rose de Melo (org.). Consumo midiático e cultura da convergência. São Paulo: Miró Editorial, 2011.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PROSA MÁGICA. Blog. Disponível em: <<http://prosamagica.blogspot.com.br/2014/06/o-inverno-das-fadas.html>> Acesso em: 7 de jul. de 2015.

RUBIÃO, Murilo. Obra completa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARLO, Beatriz. Cenas da vida pós-moderna. Intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

TINY LITTLE THINGS. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/tatianagfeltrin>> Acesso em: 7 de jul. de 2015.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TUFANO, Douglas. Estudos de literatura brasileira. São Paulo: Editora Moderna, 1983.

WATT, Ian. A ascensão do romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

