

policromias

Volume 6 • Número 1 • Janeiro/Abril 2021 • ISSN 2448-2935

volume
06
número
01

Revista de estudos do discurso, imagem e som



policromias

Revista de estudos do discurso, imagem e som





COMISSÃO EDITORIAL

ANA PAULA QUADROS GOMES - Universidade Federal do Rio de Janeiro
BEATRIZ PROTTI CHRISTINO - Universidade Federal do Rio de Janeiro
EDMUNDO MARCELO MENDES PEREIRA - Universidade Federal do Rio de Janeiro
EVANDRO DE SOUSA BONFIM - Universidade Federal do Rio de Janeiro
JAQUELINE DOS SANTOS PEIXOTO - Universidade Federal do Rio de Janeiro
LEONOR WERNECK DOS SANTOS - Universidade Federal do Rio de Janeiro
LUIZ BARROS MONTEZ - Universidade Federal do Rio de Janeiro
MARCIA MARIA DAMASO VIEIRA - Universidade Federal do Rio de Janeiro
MARIA LÚCIA LEITÃO DE ALMEIDA - Universidade Federal do Rio de Janeiro
MARÍLIA LOPES DA COSTA FACÓ SOARES - Universidade Federal do Rio de Janeiro
MÁRIO FEIJÓ BORGES MONTEIRO - Universidade Federal do Rio de Janeiro
PAULO CORTES GAGO - Universidade Federal do Rio de Janeiro
RAQUEL PAIVA ARAUJO SOARES - Universidade Federal do Rio de Janeiro
TANIA CONCEIÇÃO CLEMENTE DE SOUZA - Universidade Federal do Rio de Janeiro





CONSELHO EDITORIAL

ANA FERNÁNDEZ GARAY - Universidad de Buenos Aires
ANAPAU LADEMORAESTEIXEIRA-Comunicação Social do Exército Brasileiro (OM: CEP-RJ)
ANDRÉS ROMERO-FIGUEROA - Universidad Católica Andrés Bello
ÂNGELACORRÊA FERREIRA BAALBAKI-Universidade Estadual do Rio de Janeiro
ARISTIDES ESCOBAR - Universidad Católica de Asunción - Py
BEATRIZ FERNANDES CALDAS - Universidade Estadual do Rio de Janeiro
BETHANIA SAMPAIO CORRÊA MARIANI - Universidade Federal Fluminense
CARLOS ALBERTO VOGT - Universidade Estadual de Campinas
CLAUDINE HAROCHE - CNRS - École des Hautes Études en Sciences Sociales
DOMINIQUE MAINGUENEAU - Université Paris - Sorbonne - Paris IV
EDUARDO ROBERTO JUNQUEIRA GUIMARÃES - Universidade Estadual de Campinas
ENI PUCCINELLI ORLANDI - Universidade do Vale do Sapucaí
EVANDRA GRIGOLETTO - Universidade Federal de Pernambuco
FREDA INDURSKY - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
JACQUES GUILHAUMOU - CNRS - UMR - MMSH, ENS de Lyon
JEAN-JACQUES CHARLES COURTINE - University of Auckland
JOSÉ HORTA NUNES - Universidade Estadual de Campinas
KLEBER SANTOS DE MENDONÇA - Universidade Federal Fluminense
LÍDIA SILVA DE FREITAS - Universidade Federal Fluminense
MARIA ONICE PAYER - Universidade do Vale do Sapucaí
MIRIAM CABRAL COSER - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
MONICA GRACIELA ZOPPI FONTANA - Universidade Estadual de Campinas
NÁDIA RÉGIA MAFFI NECKEL - Universidade do Sul de Santa Catarina
PATRICK CHARAUDEAU - CNRS - Université Paris - Sorbonne - Paris XIII
PEDRO DE SOUZA - Universidade Federal de Santa Catarina
ROBERVAL TEIXEIRA E SILVA - University of Macau
ROSANE DA CONCEIÇÃO PEREIRA - Universidade Salgado de Oliveira - Fundação de Apoio à Escola Técnica
SILMARA CRISTINA DELA DA SILVA - Universidade Federal Fluminense
SILVÂNIA SIEBERT - Universidade do Sul de Santa Catarina
SONIA SUELI BERTI SANTOS - Universidade Cruzeiro do Sul
SYLVAIN AUROUX - CNRS - Université Sorbonne Nouvelle - Paris III
TELMA DOMINGUES DA SILVA - Universidade do Vale do Sapucaí
VANISE GOMES DE MEDEIROS - Universidade Federal Fluminense
WEDENCLEY ALVES SANTANA - Universidade Federal de Juiz de Fora



Editor Responsável

- Tania Conceição Clemente de Souza, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Rosane da Conceição Pereira, Universidade Salgado Filho | Fundação de Apoio à Escola Técnica

Organizadores da Edição

- Tania Conceição Clemente de Souza, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Design e Diagramação

Cesar Buscacio

Revisão

- Tania Conceição Clemente de Souza, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Maycon Silva Aguiar, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Redação e Assinaturas

Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som (LABEDIS)
Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro, RJ, Brasil (CEP: 20940-040)
revistapolicromias@mn.ufrj.br | mayconsilvaaguiar@mn.ufrj.br

Divulgação

Rosane da Conceição Pereira, Universidade Salgado Filho | Fundação de Apoio à Escola Técnica

Ficha Catalográfica

Policromias – v. 6, n. 1 (Janeiro/2021)-.- Rio de Janeiro:

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som, 2019.

Quadrimestral.

ISSN: 2448-2935

Editora responsável: Tania Conceição Clemente de Souza

Editora adjunto: Maycon Silva Aguiar

1. Linguística. 2. Análise do discurso. I. Título. II.

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som.

CDD 401.41



SUMÁRIO

EDITORIAL	8
EDITORIAL	9
ÉDITORIAL	10
A VOZ DA RESISTÊNCIA NAS CANÇÕES NATIVISTAS: AS FRONTEIRAS DO RACISMO	11
Éverton Rogério da Silva CORRÊA Nádia Régia Maffi NECKEL	
SOM ESTRUTURAL: A INFLUÊNCIA DE ESTRUTURAS SONORAS NA OBRA DE SAUSSURE	38
Guilherme Weffort RODOLFO	
“NÃO SE PODE ACERTAR UM ALVO EM MOVIMENTO”: COMO APREENDER A MÚSICA POP EM <i>MADAME X</i> DE MADONNA?	57
Gabriel Holanda MONTEIRO Marcio ACSELRAD	
UMA CRIANÇA MORTA: O INSUPORTÁVEL ESTRANHO DE NÓS MESMOS	98
Juliana BARTIJOTTO Leda Verdiani TFOUNI	
<i>LÍNGUAS DESATADAS</i> : A RESISTÊNCIA AO SILÊNCIO COLOCADA EM CENA PELO CINEASTA ESTADUNIDENSE MARLON RIGGS	123
Fábio Ávila ARCANJO	



CINEMA DOCUMENTAL DE MULHERES NO ESPÍRITO SANTO: APONTAMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CORPUS DE PESQUISA.....	148
Raysa Calegari AGUIAR Gabriela Santos ALVES	
CARTOGRAFIAS DA BUENOS AIRES MISTERIOSA: ENTRE A CRÔNICA, A CIDADE, OS DESLOCAMENTOS E SEUS SUBTERRÂNEOS	178
Luciana NASCIMENTO	
QUESTÕES PARA UMA SOCIOLOGIA DO IMAGINÁRIO	193
Ozaias BATISTA	
A BIXA-PRETA NO FUNK DO RIO DE JANEIRO: RELATOS ETNOGRÁFICOS DAS INTERSEÇÕES DA PESSOA NEGRA E LGBTQIA+	213
Rodolfo R. Viana de PAULO Elizabeth Motta JACOB	
DERIVA DE SENTIDOS E EFEITOS METAFÓRICOS NO DISCURSO DE INTERNAUTAS SOBRE UM SENADOR QUE GUARDOU DINHEIRO NA CUECA.....	255
Maria do Carmo Gomes Pereira CAVALCANTI Nadia Pereira Gonçalves de AZEVEDO	
ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS DE BOLSONARO NA ASSEMBLEIA GERAL DA ONU EM 2020	274
Maria Paula Heck de JESUS Antonio Teixeira de BARROS	
LEITURA DE IMAGEM E PERCURSO DO OLHAR	306
Lucas NASCIMENTO	



A EDUCAÇÃO PELAS IMAGENS: O ANTICOMUNISMO NAS
REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS NA ERA VARGAS (1930 – 1945).....341

Alexandre Felipe FIUZA
Gabriela Cristina Beltramin de BONA

A COMPOSIÇÃO DE CAPAS DE REVISTA
SOBRE MAIORIDADE PENAL..... 371

Sílvia Danizete Pereira BARBOSA
Renato Caixeta da SILVA

CINEMA E LETRAMENTO VISUAL EM AULAS DE
LÍNGUAS ESTRANGEIRAS..... 389

Daniel de Mello FERRAZ
Gabriela Hiroko TOMIZUKA

ENTREVISTA COM ROSA MAGALHÃES..... 420

Entrevista conduzida por
Milton Reis CUNHA JUNIOR






EDITORIAL

A Revista Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, vinculada ao Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som (LABEDIS) e ao Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – publica estudos nacionais e internacionais referentes à contemporaneidade da teoria do discurso, em áreas do conhecimento em que a linguagem se faz presente, tais como Linguística, Letras e Artes, Ciências Sociais, Ciências Humanas, entre outras.

Policromias tem como Missão e objetivo principal ser um espaço de análise e reflexão sobre estudos críticos, teóricos e práticos, de âmbito simbólico, social e histórico sobre a linguagem verbal e não verbal, em sua relação com aspectos políticos, culturais, sociais, tecnológicos e de ensino. Sua meta é publicar, dentre outros, textos sobre fotos e vídeos, que assinalem qualitativamente questões locais e de cunho internacional sob o escopo proposto.

Busca-se, assim, servir a estudiosos e pesquisadores, no sentido de divulgar pesquisas originais, relevantes e inovadoras para o conhecimento humano, constituindo tanto um espaço de reflexão quanto uma política de memória.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe
Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro
LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som
Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som
<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>
labedis@mn.ufrj.br






EDITORIAL

The journal *Policromias* - Journal of Speech, Image and Sound Studies, linked to Laboratory of Speech, Image and Sound Studies (LABEDIS) and National Museum of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) - publishes national and international papers about the contemporary use of discourse theory, in areas of knowledge in which language is present, such as Linguistics, Letters and Arts, Social Sciences, Human Sciences, among others.

Policromias has as its mission and main objective to be a space for analysis and reflection on critical, theoretical and practical studies, with a symbolic, social and historical scope on verbal and non-verbal language, in relation to political, cultural, social, technological and education. Its goal is to publish, among others, texts about photos and videos, which qualitatively highlight local and international issues under the proposed scope.

It seeks to serve scholars and researchers in the sense of disseminating original, relevant and innovative research for human knowledge, constituting both a space for reflection and a policy of memory.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe
Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro
LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som
Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som
<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>
labedis@mn.ufrj.br





ÉDITORIAL

« Policromias » – Journal d'études du Discours, l'Image et le Son, lié au Laboratoire de Recherche du Discours, l'Image et le Son (LABEDIS) et au Musée National de l'Université Fédérale du Rio de Janeiro (UFRJ) – publiées des études nationales et internationales sur la théorie contemporaine du Discours, dans les domaines de la connaissance que la langue est présente, comme la linguistique, la littérature et des arts, sciences sociales, sciences humaines, entre autres.

« Policromias » a la mission et l'objectif principal d'être un espace d'analyse et de réflexions sur des études critiques, théoriques et pratiques, dans le contexte symbolique, sociale et historique sur le verbal et non verbal, dans sa relation avec des aspects politiques, culturelles, sociales, technologiques et de l'enseignement. Votre but est faire publier, entre autres, les textes sur les photos et vidéos, qui soulignent qualitativement les questions relevant de la naturalité locale et internationale du champ d'application proposé.

Ainsi, l'idée centrale est servir les chercheurs, avec l'intention de diffuser les recherches originales, novatrices et pertinentes à la connaissance humaine, ce qui constitue à la fois un espace de réflexion et une politique de mémoire.

Prof. Dr. Tania Conceição Clemente de Souza - Editor-chefe

Museu Nacional | Universidade Federal do Rio de Janeiro

LABEDIS - Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som

Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som

<http://www.labedis.mn.ufrj.br/>

labedis@mn.ufrj.br





A VOZ DA RESISTÊNCIA NAS CANÇÕES NATIVISTAS:
AS FRONTEIRAS DO RACISMO

THE VOICE OF RESISTANCE IN NATIVIST SONGS:
ON THE FRONTIERS OF RACISM

Éverton Rogério da Silva CORRÊA¹

Nádia Régia Maffi NECKEL²

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem-Unisul. Mestre em Ensino de Línguas- Unipampa. Pedagogo-CA-UFSC. Licenciado em Letras: Português e Literaturas-Ulbra. E-mail: evertonrscorrea@gmail.com.

² Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem-Unisul. Doutora em Linguística pela Unicamp. E-mail: nadia.neckel@unisul.br.





RESUMO

A partir de uma visada discursiva, este trabalho busca compreender a produção de sentidos referentes a ancestralidade africana na voz e na música de César Osmar Rodrigues Escoto, conhecido no meio artístico como César Passarinho. Nossas análises suscitam reflexões discursivas de linha francesa sobre a composição musical *Negro de 35*, apresentada no formato de vídeo clipe. O corpus analisado tem como contexto o 17º Festival Califórnia da Canção Nativa, em 1987, na cidade de Uruguaiana/RS. O referido trabalho problematiza inicialmente história, poder e ancestralidade, perguntando como o passado foi ou é contado através dos aparelhos ideológicos do estado, silenciando as vozes da negritude em detrimento de discursos eurocêntricos. Buscamos evidenciar os sentidos possíveis relacionados as condições de produção do discurso do artista quando de sua participação no festival; investigando como essa voz atua diante dessas condições; resultando em uma posição sujeito autor/cantor negro na cultura nativista; ecoando efeitos políticos que transcendem a voz.


PALAVRAS-CHAVE

negro; sujeito; discurso; voz; memória.

ABSTRACT:

Departing from an discursive turn, this work aims to understand the production of meaning referring to African ancestry on the musical production and subjective voice of Cesar Omar Rodrigues Escoto, known





on the artistic field as Cesar Passarinho. Our analysis approaches comes from the French version of Discourse Analysis, focus on the musical composition of the “*Negro de 35*” video clip production. The chosen *corpus* is set on the 17th California Festival of Native Song (17^o Festival da Califórnia da Canção Nativa), that occurred on 1987 on the city of Uruguaína (Rio Grande do Sul, Brazil). The aforementioned work initially questions history, power and ancestry of Black people, asking how the past was and is told to us through the ideological apparatus of the State, silencing Black voices and focusing on European-based discourses. We tried to understand and to highlight the possible meanings related to the conditions of the artist’s discourse production when he took part on the festival; investigating how this voice works in these conditions, resulting in a subjective position of a Black author/singer on native culture and echoing political effects that transcend his own voice.

KEYWORDS

black; subject; discourse; voice; memory.

INTRODUÇÃO

Entendendo o Brasil como o país de maior população afrodescendente fora da África, Lopes (2008) afirma que nossa nação ainda possui pouca informação sobre a História e a importância do continente africano para a constituição do povo brasileiro. O autor destaca que o abismo de informações é ainda maior quando se refere às lutas e realizações dos herdeiros de tradições culturais africanas, do passado aos tempos atuais.



Grande parte dos negros e negras brasileiros são afetados por um discurso mítico que se propaga em relação a uma pretensa inferioridade africana diante de uma hipotética superioridade europeia. No território gaúcho o *modus operandi* não foi diferente, houve um total apagamento da presença negra na historicidade do estado sulista. Sendo que poucos foram os historiadores e historiadoras a registrarem participação ativa de corpos negros no cotidiano do estado. Vale destacar que quando esses registros eram feitos, delineavam negros e negras resignados e submissos.

A temática em torno de vivências e batalhas da negritude foram constantes nas músicas entoadas por César Passarinho. Por conta disso, este trabalho pretende evidenciar sentidos possíveis de ancestralidade africana na voz como materialidade discursiva, texto e material de análise. Importante enfatizar que ao tomarmos a voz e a musicalidade para serem analisadas, não as tomaremos tendo como suporte teorias da voz, da fonoaudiologia, nem teorias musicais. As sequências discursivas foram analisadas considerando letra, instrumentos musicais, voz e corpo respectivamente.

O “Festival Califórnia da Canção Nativa” do Rio Grande do Sul é o mais antigo no estado. Segundo Santi (1999), esse movimento artístico cultural é exemplo para muitos acontecimentos do gênero que se espalharam por diferentes cidades gaúchas entre os anos 70 e 80. Criado em 1971, em Uruguaiana, com o objetivo de enaltecer a música e a cultura local, que à época eram desvalorizadas e relegadas a tocar nas rádios em horários de menor audiência. É nesse contexto que em 1973 se torna conhecido César Osmar



Rodrigues Escoto, ou artisticamente batizado de César Passarinho³. Nesse ano interpretou a composição “O Último grito” na 3ª Califórnia da Canção Nativa.

A voz do artista uruguaianense é considerada símbolo do festival, pois ele conquistou quatro Calhandras de ouro, troféu máximo da Califórnia, e sete títulos de melhor intérprete durante sua trajetória no concurso de músicas regionalistas.

Falar na musicalidade e na voz de um cantor presume pensar em autoria. Na perspectiva materialista de discurso requer entender que o sujeito além de seu lugar social, ocupa um lugar discursivo, mobilizando diferentes posições-sujeitos, identificando-se com determinada formação discursiva.⁴

Em relação ao exposto, Orlandi (2012) nos diz que:

Todo texto é heterogêneo do ponto de vista de sua constituição discursiva: ele é atravessado por diferentes formações discursivas, ele é afetado por diferentes posições do sujeito, em sua relação desigual e contraditória com os sentidos, com o político, com a ideologia. As diferentes formações discursivas regionalizam as posições do sujeito em função do interdiscurso, este significando o saber discursivo que determina as formulações. A relação do sujeito com a memória (interdiscurso), como dissemos, toma forma, se materializa na relação sujeito/autor, discurso/texto. Na textualização, esta forma de organização do dizer (da história, do sentido, do poder) nas diferentes regiões se faz presente. Embora o interdiscurso não seja representável, seus efeitos estão representados na articulação das diferentes formações discursivas que recortam o texto de forma desigual. (ORLANDI, 2012, p. 115).

³ Segundo reportagem do Jornal Zero Hora (1998), o apelido passarinho era uma referência ao pai, chamado de Gurrião (pardal). Considerado um músico de milongas, Passarinho iniciou a carreira tocando nos bailes em Uruguaiana como baterista no conjunto Hi-Fi.

⁴ Segundo Orlandi (2013, p.43), a Formação Discursiva (FD) se define como aquilo que numa Formação Ideológica (FI) dada- ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada- determina o que pode e deve ser dito.



Em consonância com a autora, compreendemos que gesto de interpretação do texto, neste caso, (letra, voz, musicalidade e corpo) marcam um jogo político à luz de diferentes formações discursivas imbricadas na composição musical, materializando a historicidade e a sobre determinação da ideologia, processo incontornável ao objeto simbólico.

Para Orlandi (1996), só existe autoria na medida em que aquilo que foi produzido torna-se interpretável. Gallo (2001), por sua vez, afirma que o efeito-autor resulta do confronto de diferentes formações discursivas, que produz uma nova formação dominante. A autora recorre a obra de Pêcheux, *Discurso: Estrutura ou acontecimento*, da qual extrai o enunciado “On a gagné”, situando-o nas condições em que fora produzido, evidenciando o confronto entre diferentes formações discursivas, a FD (o discurso do esporte) x a FD (o discurso político), mostrando que desse embate discursivo surge uma terceira posição discursiva, a saber, o discurso político assumido pelo povo.

Acreditamos ser este o caso de César Passarinho, pois o sujeito enuncia do lugar da FD (da tradição nativista gaúcha), mas não enuncia o que é consenso para a referida FD. Ele evoca a FD (negritude, escravidão) batendo de frente com a FD dominante, o que caracteriza o efeito de autoria, visto que desse confronto surge uma nova posição sujeito e uma nova FD (da tradição nativista gaúcha pela ótica negra).

Isto posto, torna-se necessário situar que, tendo este trabalho a premissa de analisar uma composição musical e as diferentes materialidades significantes que o compõe, nossa tarefa foi realizada com o suporte analítico da imbricação material. Ou seja, nosso olhar interpretativo voltou-se para os sentidos materializados pela voz, mas também para os que se evidenciaram através dos instrumentos (sons), corpo do artista, vestimentas e os corpos



da plateia. Nesse sentido, recorreremos a Lagazzi (2017) para elucidar que semelhante a uma composição fílmica, material de análise da autora, a composição analisada por nós requer uma interpretação plural com sentidos que se relacionam através da contradição presentes nas diversas materialidades significantes.

VOZ, CORPO, SOM: A MUSICALIDADE PRODUZINDO SENTIDOS

Na perspectiva discursiva temos trabalhado com a noção de imbricação material conforme nos propõe Lagazzi (2011). Esta noção se formula no gesto de análises de textualidades fílmicas. Segundo Lagazzi, não se trata, ao analisar o audiovisual, em seccionar a imagem, a gestualidade, o texto verbal, ou o som, analisando-os separadamente, mas sim analisá-los conjuntamente em sua imbricação. Compreendemos com a autora, ser consequentes com a noção discursiva de “recorte” proposta por Eni Orlandi em 1984.

Tirar, portanto, do gesto de análise a consequência teórica e política da textualidade com a qual estamos trabalhando. Isto é, trabalhar com as marcas constitutivas da historicidade e suas marcas no social.

A escuta analítica na qual levantamos alguns questionamentos será apresentada aqui com excertos de imagens do acontecimento histórico-discursivo “Negro de 35”. O título da canção traz consigo o lugar histórico-social de uma dobra de dominação, uma dobra de violência e um apagamento da luta de classes. Há de se considerar ainda, o lugar enquanto cenário físico de onde a canção foi interpretada: o 17º Festival Califórnia da Canção Nativa, em Uruguaiana-RS. A seguir apresentaremos a primeira sequência discursiva (SD 1), composta de imagens da apresentação e a textualização da

letra. Trata-se de um trecho, filmado ainda em VHS (tecnologia disponível à época), que fora digitalizado de modo a circular na *internet*.

Figura 1 – SD 1: Imagens de César Passarinho no 17º Festival Califórnia da Canção Nativa, 1987.



Fonte: NATIVORS. **César Passarinho - NEGRO de 35**. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZibEo4BmwgU>. Acesso em: 10 fev. 2020.

*A negritude trazia a marca da escravidão
Quem tinha a pele polianga vivia na escuridão
Desgarrado e acorrentado sem ter direito a razão*

A SD 1 é iniciada em plano aberto mostrando o conjunto de músicos que interpretam a canção. Ao centro, o cantor César Passarinho, único negro no palco. As notas introdutórias da melodia vêm da acordeona, acompanhada do violão, guitarra e percussão, os instrumentos imprimem suavidade e

nostalgia. Ritmo (tempo, andamento e compasso) similares a qualquer outra canção do gênero nativista gauchesco.

Há, na transmissão das imagens, uma fusão entre o rosto do cantor e o conjunto de músicos no palco (2^o *frame*) na coincidência da melodia, da imagem e da voz do cantor em seus primeiros acordes “A negritude trazia, a marca...”. Então aparecem os créditos legendas identificando o cantor: Cesar Passarinho. Nesse momento, transmissão, melodia e interpretação amalgamam-se na historicidade. Cesar assume, então, o lugar dos Griôs⁵, talvez o lugar compreendido por apenas uma parte do público, porém, para a grande maioria era apenas entretenimento e mais uma música a ser defendida no festival.

Os efeitos da voz que canta são possíveis de serem percebidos através das reações esboçadas pela plateia: inquietação, reverências, assovios e gritos são emitidos diante da presença desse corpo instituído cantor.

Com a emissão dos versos introdutórios, uma voz tranquila e segura profere palavras firmes e fortes em sua potência histórica. O conjunto material de significantes marca de forma contundente uma versão da história por muito tempo negligenciada e apagada na narrativa social, através dos aparelhos ideológicos de estado, que insistem em fazer prevalecer uma única versão, contada pelo homem branco descendente de europeus, hegemonia dominante nos estados do sul do país, e muito provavelmente a grande maioria que via ali, naquela interpretação, apenas mais uma canção a ser defendida no festival.

⁵ Retomaremos mais à frente.



Porém, não se tratava apenas de uma canção, trazia, como diz a letra, as marcas de uma história silenciada. 1835, ano referenciado por grande parte dos gaúchos como o ano da *Revolução Farroupilha*. A elite gaúcha, revoltada com a sobretaxa do sal matéria prima do charque (principal produto à época) toma Porto Alegre e declara guerra ao governo imperial. Entretanto, para formar seu exército precisava de soldados. É, portanto, desta passagem (apagada, como tantas outras, pela história oficial) que se trata a canção.

O apagar dessa voz evitou por muito tempo a narrativa dos vencidos, que apesar do sistema escravagista resistiram. Segundo Lopes (2008), foram muitos os conflitos ocorridos no século 19 com a presença e participação de negros e negras escravizados, como as batalhas envolvendo o quilombo de Palmares; a Revolta de Malês, na Bahia; a Balaiada, no Maranhão; a Guerra dos Farrapos, no Rio Grande do Sul; e a Guerra do Paraguai. O autor acrescenta a participação de negros em iniciativas de fundação, usa como exemplo o movimento das Bandeiras, no século 17.

Por meio da performance discursiva de César Passarinho infere-se às discursividades ancestrais africanas, na figura dos griôs, narradores de história que perpetuavam os feitos e sabedorias de seu povo por intermédio da oralidade. Nesse sentido, o artista chama a atenção da plateia e apresenta uma outra versão dos fatos, a versão dos vencidos. Recorremos as palavras de Lowy (2005), diz o autor:

Quando se está no mais baixo degrau, exposto a uma eternidade de tormentos que vos infligem outros seres humanos, alimenta-se como um sonho de libertação o pensamento que virá um ser, que



se manterá em plena luz e vos fará chegar à verdade e à justiça. Vós não tendes a necessidade de que isso se produza durante vossa vida, nem durante a vida daqueles que vos torturam até a morte, mas um dia, qualquer que seja ele, tudo será reparado. (...) É doloroso ser desconhecido e morrer na obscuridade. Clarear essa obscuridade, essa é a honra da pesquisa histórica (...). Todavia, a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou à pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes. É preciso, para que a redenção aconteça a reparação do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar. (LOWY, 2005, p. 51)

O que pretendemos mostrar com o auxílio da citação anterior é como César Passarinho apropria-se de uma linguagem, em específico a da música nativista gaúcha, com sua indumentária, forma de vestir e performar seu contexto predominantemente masculino, branco e heterossexual, para subverter a ordem.

Uma importante marca aparece em seu figurino: seu lenço no pescoço, não era qualquer lenço, era um lenço vermelho-maragato. Cor que identificava os revoltosos de 35 (a cor dos apoiadores do governo era a branca: os chimangos). Ser “Maragato” ou ser “Chimango” no Rio-Grande do Sul, tem um peso significativo, visto a divisão política que se inicia em 1823.

Passarinho, portanto, inscreve-se em uma certa posição no discurso desidentificando-se com o discurso único, que supostamente define o que é ser gaúcho.

Entretanto, de olhos fechados denuncia na retórica musical as mazelas vividas por negros nas terras sul-rio-grandenses, seres desconsiderados



socialmente, efeito de uma história que desumaniza e coisifica o outro. Processo este, como bem aponta Foucault (1977; 1978; 1987), que impõe, ora a loucura, ora a criminalização, o adoecimento como o lugar da desrazão. O não reconhecimento do corpo do outro como um corpo político.

A “marca da escravidão” não se restringe apenas a “pele polianga”. A violência provém assim da desrazão, da impossibilidade do pensamento, resta a este corpo apenas o confinamento à escuridão, que na história faz eco entre a barbárie da idade das trevas e o iluminismo, início da civilização. Ao desprover o corpo do negro da “razão” civilizatória do homem branco europeu, pôde-se então coisificá-lo, prendê-lo, escravizá-lo. O não reconhecimento de sua história e de sua cultura, impôs em sua esteira um projeto de dominação e violência. A “pele polianga” não poderia ter o direito à humanidade, à razão, deveria ser “desgarrado, acorrentado”, roubado de sua cultura e de seu elo de pertencimento. O branco europeu roubou do negro seu elo, sua língua para então dominá-lo e subjugá-lo.

Mas há algo ali que resiste no som dos tambores e na voz ancestral. É esse lugar que buscamos trazer à mostra em nosso gesto de análise. Tal como os olhos fechados de Passarinho que parece buscar esse lugar na história.

Por um lado, temos a potência de uma voz, por outro, a interpretação impressa na voz produz um sentido de dor e lamento, sentidos reforçados por sua expressão séria. Há, portanto, um contraponto entre a força da voz, a cabeça baixa e os gestos em contenção.



Figura 2 - SD2: Imagens de César Passarinho no 17º Festival Califórnia da Canção Nativa, 1987.



Fonte: NATIVORS. **César Passarinho - NEGRO de 35**. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZibEo4BmwgU>. Acesso em: 10 fev. 2020.

*Castrado de seus direitos não tinha casta nem grei
Nos idos de 35 quando o caudilho era o rei
O branco determinava fazia e ditava leis.*

Na segunda estrofe menciona castração dos direitos do negro. A voz utiliza-se do falsete como recurso que denota súplica, ênfase, uma defesa, pois gesticula com a mão dando a entender que essa era uma prática muito antiga.

As palavras enunciadas referem-se aos idos de 35, isto é, 1835 período em que se inicia a Guerra dos Farrapos, batalha do Rio Grande do Sul contra o império brasileiro, resultante da insatisfação dos gaúchos ao tratamento dispensado pelo governo central. Durante esse período vivia-se sobre a égide da escravidão, o que tentava justificar a supremacia do homem branco retratada na canção.



As palavras *casta* e *grei* deixam marcadas no discurso a luta de classes, mas de maneira violenta demonstra a intersecção racial, seres considerados sem classe e inumanos, os negros. Ecoam nesta passagem sentidos de formulações racistas do século 19. Conforme Schwarcz (2018), o ideário político sobre as raças tinha como pretensão a submissão ou extermínio das raças entendidas como inferiores. A eugenia (eu: boa; *genus*: geração) pensada em 1883 por Francis Galton, confirmava o entendimento de que a capacidade humana estava intimamente ligada com a hereditariedade. Esse pensamento deriva da antropologia criminal de Cesare Lombroso (1876) que estabelecia a possibilidade de prisão de criminosos antes que o delito fosse cometido. As prisões eram definidas tendo como parâmetros os aspectos hereditários: loucura, epilepsia, alcoolismo e até anarquismo. Esse modelo tinha forte ligação com os princípios da frenologia e da craniometria, que acreditavam ser a medição de crânios um fator determinante e objetivo na verificação das capacidades físicas e de moralidade dos homens e das civilizações. Parece-nos que ainda hoje os policiais e especialistas em combater a criminalidade não deixaram de beber da fonte teórica racista de Lombroso, porque inúmeros são os João Pedros,⁶ Ágathas⁷ e carros de famílias negras alvejadas⁸ pelas instituições de segurança no Brasil.

⁶ Menino negro de 14 anos morto pela polícia enquanto brincava com os primos em casa, na cidade de São Gonçalo-RJ; Folha de S. Paulo, 23 maio 2020.

⁷ Menina negra de 8 anos, morta pela polícia quando voltava para casa com a mãe em uma Kombi, a jovem foi atingida ao descer do veículo, no Complexo do Alemão, Rio de Janeiro. Site G1.com 23 set. 2019.

⁸ Exército dispara 80 tiros em carro de família negra no Rio e mata músico. Para delegado, tudo indica que militares fuzilaram veículo com família por engano. Folha de S. Paulo, 08 abr. 2019.



Figura 3 - SD03: Imagem de César Passarinho no 17º Festival Califórnia da Canção Nativa, 1987.



Fonte: NATIVORS. **César Passarinho - NEGRO de 35**. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZibEo4BmwgU>. Acesso em: 10 fev. 2020.

*Apesar de racional vivia o negro na encerra
E adagas furavam palas ensanguentando essa terra
Da solidão da senzala tiraram o negro pra guerra.*

Na SD 03 , os instrumentos constroem um arranjo musical que nos remete a um campo de batalha, dado que associamos o resultado da composição instrumental aos arranjos de guerra. Há uma elevação de tom na voz, o cantar passa para um agudo forte que permite interpretar a indignação com o tratamento dispensado aos negros no século XIX, por serem dotados de capacidades e raciocínio, mas não reconhecidos. Humanos sendo tratados como animais em celas (senzalas), prisioneiros que teriam o direito à liberdade se lutassem na Guerra dos Farrapos, causa da branquitude aristocrática gaúcha, que desde então acreditava ser o Sul o seu país, isto é, pensavam em tornar o estado uma nação independente da brasileira.

Buscamos elucidar nossas interpretações com ancoragem em Mauss apud Courtine e Haroche ao afirmar que:

A relação do olhar com o que se quer ver é uma relação de impostura. O sujeito se apresenta como diferente do que é e o que se lhe dá para ver não é o que ele quer ver.(MAUSS apud COURTINE, AROUCHE, 1988, p. 39)

César Passarinho vê e chama a ver através de seu cantar a negligência e a opressão dos negros na história do Rio Grande do Sul, ele faz isso com maestria e ousadia, visto que, de acordo com hooks (2013), utiliza-se da linguagem e dos aparatos dominantes para fazer a branquitude pensar sobre os fatos históricos, narrados do ponto de vista do negro.

Figura 4 - SD 04: Imagem de César Passarinho no 17º Festival Califórnia da Canção Nativa,1987.



Fonte: NATIVORS. **César Passarinho - NEGRO de 35**. Youtube.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZibEo4BmwigU>.
Acesso em: 10 fev. 2020

Peleia, negro, peleia, pela tua independência!

Semeia, negro, semeia, teus direitos na querência.



A voz e o corpo marcam presenças de maneira mais enfática expressas no rosto comprimido do cantor, transmitindo a emissão de força e contração nos músculos. O artista movimenta uma das mãos para o alto, balançando de maneira intensa, confirmando a necessidade de o negro guerrear em troca e busca de independência.

No entanto, não aludimos que essa emissão discursiva esteja referindo-se a guerra de 1835. O que fica latente em nossa análise é a historicidade do enunciado, as condições de produção desse discurso que acontece em 1987, dois anos após o fim documental da ditadura militar. A qual nunca deixou de reverberar e causar seus efeitos negativos nas relações do país, quanto mais naquelas com recortes de cunho racial. Para elucidar nossa interpretação buscamos auxílio em Orlandi (2012) ao afirmar que o gesto de leitura se aprende em anuência com o discurso documental, a memória de arquivo, o interdiscurso. Isto é, o conjunto de já ditos que determinam o que dizemos, para que o nosso dizer tenha sentido é preciso que já tenham sentidos anteriores, a memória discursiva, estruturada pelo esquecimento.

Análise de Discurso tem como objetivo romper os efeitos de evidências (expor o olhar leitor à opacidade do texto), ou seja, inaugurar outras maneiras de ler (colocando o dito em relação ao não dito, em relação ao dito em outro lugar, de outras maneiras.). (ORLANDI, 2012, p. 62).

De forma similar, as diferentes materialidades significantes que compõem o videoclipe emitem o mesmo discurso, uma vez que gestualmente o cantante vai espalhando as mãos no ar pelo ambiente, enquanto transita no palco aproximando-se do público. Assim como o discurso retórico conclama o povo negro a semear direitos, utilizando-se de artifícios cognitivos e conquistando território.





Os sentidos produzidos pela voz e a musicalidade tomadas como materialidades significantes do artista, Lagazzi (2009), permitem-nos estabelecer relação com as lutas sociais por direitos humanos e garantias fundamentais que temos tensionado com o governo federal. Atualmente, este imprime uma política neoliberal desenfreada, devastando a tudo, todas e todos.

Remetem-nos também para o que Mbembe (2018) definiu lumpenradicalismo na África, fazendo pensar no tipo de sujeito que fabricou o radicalismo e a tirania pós-colonial naquele continente. O autor explica que em geral são indivíduos que vivem em “bolhas”, não conhecem o mundo, possuem conhecimento e experiência indireta do que é superficial na visão do mercado. Aliado a esses fatores, caracteriza-se como um grupo de pessoas que têm somente a tirania e o patriarcado como formas de ser e estar no mundo, dado que são frutos de um sistema educacional que finge educar. Qualquer semelhança com a realidade não é mera coincidência.

Figura 5 - SD05: Imagem de César Passarinho no 17º Festival Califórnia da Canção Nativa, 1987.



Fonte: NATIVORS. **César Passarinho - NEGRO de 35**. Youtube.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZibEo4BmwgU>.

Acesso em: 10 fev. 2020



*Deixar o trabalho escravo, seguir destino campeiro
As promessas de igualdade aos filhos no cativoiro
E buscando liberdade o negro se fez guerreiro*

*O tempo nas suas andanças viajou nas asas do vento
Fez-se a paz voltou a confiança a renovar pensamentos
A razão venceu a lança e apagou ressentimentos
A razão venceu a lança e apagou ressentimento*

*Veio a lei Afonso Arinos cultivando outras verdades
Trouxe a semente do amor para uma safra de igualdade
Por que o amor não tem cor sem cor é a fraternidade*

Percebemos o funcionamento do discurso transversal na voz e no gestual do artista. Atravessando a voz que canta, o discurso codominante é marcado pela suavidade da voz e musicalidade que imprimem persuasão, mas de forma atenuante e conciliadora.

Por meio do jogo parafrástico entre as palavras “razão, venceu, lança e ressentimentos,” ficam evidentes os sentidos de que os imperialistas (governo central) venceram a guerra contra os farroupilhas por meio de artifícios cognitivos da negociação de atributos e incentivos fiscais, conseguindo fazer com que as armas da aristocracia gaúcha fossem arriadas, cessando o combate.

Por outro lado, produz sentidos de ironia, ou seja, diz algo querendo dizer o contrário. Como apagar ressentimentos de um povo enganado e massacrado?

Para ilustrar essa presença do interdiscurso que não cessa de tentar se inscrever, Pêcheux (1997), que funciona na falha, na contradição, manifestando



a ideologia buscamos apoio nos estudos de Oliveira (2010) ao afirmar o seguinte sobre a Guerra dos Farrapos:

O Rio Grande do Sul antes do advento da Revolução Farroupilha dividia-se entre partidários do sistema federalista e centralizadores, no campo político. Havia uma ferrenha luta pela organização de uma monarquia, após a abdicação de Pedro I, em moldes liberais e federativos. Na economia predominavam a atividade pecuária, cuja produção servia para abastecer o mercado centro-brasileiro de carnes (na forma de charque) e produtos derivados (sebo, couro e graxa). (OLIVEIRA, 2010, p .35)

A historiografia prossegue demonstrando através dos Manifestos elaborados pelos farroupilhas as razões e consequências desse longo período de tempo em que o Rio Grande do Sul lutou contra o Império, menciona nome e sobrenome de figuras como Bento Gonçalves e Antônio Fernandes Braga. No entanto, ao denunciarem no Manifesto de 1838 sobre a violação dos Direitos das Gentes destacam as prisões e execuções de parlamentares, degolamento de combatentes, todavia, fica evidente o apagamento da presença do negro nos feitos históricos no território do Rio Grande do Sul.

Evocamos as palavras de Mbembe (2018) para ratificar nosso entendimento que tem semelhança ao ocorrido na África a cerca de vinte e cinco anos, o lumpenradicalismo teve e tem como projeto capturar o sistema, levando-o a bancarrota, em benefício de um novo tirano ou a implantação e entendimento desse tirano no controle do sistema com o intuito de benefícios para si e os seus. Nesse grande acordo, o Estado não é um bem público nem comum, torna-se anônimo para fins de monopólio dos detentores da força e dos privilégios, funcionando pela violência.





Mudam-se os cenários, trocam-se as personagens, passam-se anos, séculos, mas as formas de funcionamento permanecem.

As duas estrofes que seguem despertam sentidos de que foi estabelecida a paz, foram superadas as diferenças, a branquitude sela um tratado no qual seus interesses são atingidos em partes, desconsiderando as promessas de liberdade feitas aos negros, propaga-se um discurso descarado da democracia racial, estratégia antiga dos racistas, negar a existência dessa ideologia supremacista branca, tentando silenciar a negritude.

Segundo Assumpção (2013) grande parte dos soldados na Guerra dos Farrapos eram negros, essa informação é apagada pela historiografia do Rio Grande do Sul, o que nos permite fazer ecoar os versos mencionados em alusão ao fim da chamada Revolução Farroupilha é que imperialistas e farrapos em acordo, não sabiam o que fazer com os negros, pois o império não permitiu que fossem libertos. Assim, Barão de Caxias aliado a Davi Canabarro planejaram o massacre de Porongos, assassinando os negros que atuaram como lanceiros na guerra.

No episódio conhecido como Surpresa de Porongos, Lopes (2008) registra que houve entre 600 e 700 mortes de escravizados que lutavam na linha de frente das tropas separatistas. Esse genocídio aconteceu como ordem do general Canabarro, que articulou para que os lanceiros fossem pegos durante o sono e desarmados.

Indígenas e brancos foram poupados, já que nas palavras de Caxias “um dia essa pobre gente poderia ser útil”. Podemos dizer que, ainda hoje, essa matriz procedimental em relação a população negra permanece de maneira velada, outras vezes não, mas sempre o negro é protelado e negligenciado como ser humano. Souza (2017) vem ao encontro do que apresentamos





quando afirma que somos uma nação constituída e estruturada de forma sadomasoquista no sentido de uma patologia social específica, pois a dor do outro, a falta de alteridade e o prazer na perversidade são prioridades das relações interpessoais. Dessa raiz brota o sadismo, característica do brasileiro, aquele nascido e criado na casa-grande ou engenho, a classe média alta da atualidade. O autor nos convida a imaginar um país com meninos armados de facas de ponta! Enfatizando que assim era o Brasil do tempo da escravidão.

Como dito anteriormente, essa versão dos fatos é apagada da narrativa histórica porque os tradicionalistas negam-se a aceitar que a imagem de um suposto herói construída sobre Davi Canabarro seja contestada. Este argumento materializa-se no discurso retórico da música com as palavras *apagou e ressentimentos*.

É trazida à tona a Lei 1.390, mais conhecida como Lei Afonso Arinos, promulgada em 1951, foi o primeiro código brasileiro a incluir como crime penal atos preconceituosos de caráter racial ou de cor. Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990) foi jurista, político, historiador, professor, ensaísta e crítico brasileiro. Ele se destacou na criação da lei contra a discriminação racial e ocupou a cadeira nº 25 da Academia Brasileira de Letras.

As aspirações de negros e negras giravam em torno de deixar de ser um “ex-escravo(a)” ou liberto para tornar-se cidadão com direitos iguais, o caminho apontado para que tal objetivo fosse atingido seria o destino de trabalhador campeiro, para o negro gaúcho, segundo as palavras de Passarinho.

Fanon (2008) vem ao encontro do que diz Hall (2016) ao afirmar que no fundo do inconsciente branco europeu existe uma elaboração emblemática que é negra em excesso, nela adormecem as pulsões imorais, os desejos menos confessáveis da branquitude. E tendo a brancura como sinônimo de elevação



e luz, o branco europeu rejeita esta incivilidade da qual tenta se defender. Quando o povo europeu entra em contato com o mundo negro, com o que consideram selvageria, torna-se consenso serem os pretos o princípio do mal.

A função do preto na concepção branca europeia é a de representante dos sentimentos mais baixos e inferiores, as más tendências, o lado obscuro da alma. No inconsciente coletivo do pensamento ocidental, o negro simboliza o mal, o pecado, a miséria, a morte, a guerra, a fome. O inconsciente coletivo não está sujeito a uma herança cerebral, diz ser resultante de uma imposição cultural irrefletida.

Figura 6 - SD 06: Imagens de César Passarinho no 17º Festival Califórnia da Canção Nativa, 1987.



Fonte: NATIVORS. **César Passarinho - NEGRO de 35**. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZibEo4BmwgU>. Acesso em: 10 fev. 2020

Peleia, negro, peleia, pela tua independência

Semeia, negro, semeia, teus direitos na querência

Peleia, negro, peleia, com as armas da inteligência

Semeia, negro, semeia, teus direitos na querência.



César Passarinho projeta sua voz a plenos pulmões, com expressão facial de felicidade ele balança e agita o corpo como se estivesse comemorando o alhures da liberdade e igualdade de direitos. Ao repetir os últimos versos a voz enuncia um grito de garganta, emiti palavras que convocam a população negra a busca pelo conhecimento no intuito de poder reivindicar seus direitos. Inclusive a possibilidade de ter razão, acompanhado de pulos, um dos braços é estendido para o alto, seus punhos estão cerrados, presentificando a luta do Movimento Negro.

Ao finalizar da performance a plateia aplaude, levanta cartazes e profere gritos de já ganhou. Passarinho ao sair da situação de êxtase que parece estar, percebe os sentidos causados no público, surpreso com o acontecido.

Segundo Hamilton e Ture apud Almeida (2018, p.35), quando a negritude se levanta ocorre o seguinte:

Sempre que “a demanda negra por mudança se torna forte, sempre que as normas e padrões que constituem a supremacia branca for desafiada, a indiferença em relação às precárias condições de vida da população negra será substituída por uma oposição ativa” baseada no medo e no interesse próprio. (HAMILTON & TURE Apud ALMEIDA, 2018, p.35.)

Pelear e lutar têm sido a vida da ancestralidade negra desde o sequestro dos primeiros africanos escravizados que aqui chegaram à atualidade. Ainda negros e negras precisam dioturnamente gritar por seus direitos, pela liberdade, pela igualdade e por incrível que possa parecer, por humanidade e afeto. Pois, no Brasil, em algumas situações a vida de um cachorro causou mais comoção e engajamento social do que a morte de um homem negro. A composição musical é carregada de um discurso colonial,

no qual a africanidade e negritude se insurgem contra a escravidão, solidão, denunciando uma branquitude dotada de regalias que se estabeleciam e estabelecem pela força e violência aos corpos negros.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. **Ideologia e aparelhos ideológicos de estado**. Lisboa: Presença, 1974.

ASSUMPÇÃO, J. E. **Pelotas: escravidão e charqueadas 1770-1888**. Campinas: FCM, 2013.

BARBON, J. Policiais envolvidos em ação que acabou em morte de João Pedro são afastados das ruas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 maio 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/05/policiais-envolvidos-em-acao-que-acabou-na-morte-de-joao-pedro-sao-afastados-das-ruas.shtml>. Acesso em: 25 maio 2020.

COURTINE J.J; HAROCHE, C. O homem perscrutado. Semiologia e antropologia política da expressão e da fisionomia do século XVII ao século XIX. In: ORLANDI, E. *et al.* **Sujeito & texto**. São Paulo: EDUC, 1988.

FANON, Franantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FLORES, G. G. B *et al.* (org). **Análise de Discurso em rede: cultura e mídia**. Campinas: Pontes, 2017.

FOUCAULT, M. **História da loucura**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Nascimento da Clínica**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.



_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação.

HALL, S. Etnicidade: identidade e diferença. **Crítica Cultural-Crit**, Palhoça, v. 11, n. 2, p. 317-27, jul./dez. 2016.

HOOKS, B. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JAMBEIRO, O *et al.* A volta do Gegê, democrata e nacionalista. In: **Tempos de Vargas**: o rádio e o controle da informação. Salvador: EDUFBA, 2004.

LAGAZZI, S. O recorte significativo da memória. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C. L.; MITTMANN, S. (orgs). **O Discurso na contemporaneidade**: materialidades e fronteiras. São Carlos: Claraluz, 2009.

LOPES, N. **História e cultura africana e afro-brasileira**. São Paulo: Balsa Planeta, 2010.

LOWY, M. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo, 2005.

MBEMBE, A. O lumpenradicalismo e outras doenças da tirania. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. **Crítica Cultural-Crit**, Palhoça, v. 13, n. 2, p. 307-313, jul./dez 2018.

NATIVORS. **César Passarinho - NEGRO de 35**. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZibEo4BmwigU>. Acesso em: 10 fev. 2020.



NOGUEIRA, T. P. I. Exército dispara 80 tios em carro de família no Rio e mata músico. Para delegado, tudo indica que militares fuzilaram veículo com família por engano. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 abr. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml>. Acesso em: 25 maio 2020.

ORLANDI, E. **Discurso e Texto**: formulação e circulação dos sentidos. 4 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

_____. **Interpretação e autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

OLIVEIRA, M. F. de. **Ensaios de História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: PLUSCOM, 2010.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi *et al.* 3. ed. Campinas: Unicamp, 1997.

SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. dos S. (orgs). **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia da Letras, 2018.



SOM ESTRUTURAL: A INFLUÊNCIA DE ESTRUTURAS SONORAS NA OBRA DE SAUSSURE

STRUCTURAL SOUND: THE INFLUENCE OF SOUND STRUCTURES IN SAUSSURE'S WORK

Guilherme Weffort RODOLFO¹

¹ Docente Temporário da ECA - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, é linguista e comunicador e pós-doutor em Estética, História da Arte e Comunicação. E-mail: guilhermewr@usp.br.





RESUMO

No desenvolvimento das teorias de Ferdinand de Saussure, considerado o fundador da linguística moderna e dos estudos sobre a significação, um objeto de estudo parece ser o motivador da inquietação constante do pensador genebrino. Este objeto, o som, em sua forma falada, será a fonte de argumentação que desenvolverá boa parte das teorias na nova linguística, assim como na semiótica e seus desdobramentos. Este artigo pretende aproximar os motivos que despertaram a unidade sonora em Saussure, mostrando que existe uma data aproximada, um local e um motivo para que esta descoberta tenha ocorrido.

PALAVRA-CHAVE

Linguística, semiótica, estruturalismo, cultura, som.

ABSTRACT

In the development of Ferdinand de Saussure's theories, considered the founder of modern linguistics and studies on meaning, an object of study seems to be the motivator of the constant restlessness of this Genevan thinker. This object, the sound, in spoken form, will be the argument that will develop a good part of the theories of new linguistics, as well as in the semiotics and his consequences. This article intends to approximate the reasons that triggered the sound unit in Saussure, showing the date, a place and a reason for this discovery.

KEYWORDS

linguistics, semiotics, structuralism, culture, sound.



*“A presença de um som, numa língua, é
o que se pode imaginar de mais irredutível
como elemento de sua estrutura.”*


Saussure²

INTRODUÇÃO

Passando por escritos de Ferdinand de Saussure, ou referenciados a ele, percebemos a importância que este trata o som como célula desenvolvedora de argumentos formadores da linguística e da semiótica. O som, e em se tratando da argumentação de Saussure sempre o som ligado à fala é, ora fator de julgamento diante das comparações sincrônicas em estudos sobre a língua indo-europeia, ora é o motor da representação do ser humano, o fator cultural, da memória que organizará um sistema. Mais do que isso, o som é o produto final da fala, da cultura, do processo civilizatório ou histórico de um povo. Com este objeto em mãos, Saussure expande o pensamento usando os termos de estudos musicológicos e aponta a existência de harmônicos na fala, de acústica e de ritmo, que veremos adiante. Aponta que estes sons serão o fio condutor de um sistema de associações que caracterizará o ser em seu hábito social. Hábito este que fez surtir efeito no próprio mestre da linguística, uma vez que, ao que parece fora “contaminado” pelo período cultural e artístico durante sua estada em Paris, absorvendo ideias e tecnologias que fortificaram suas crenças e culminaram nas teorias expressadas no Curso de Linguística Geral.

² SAUSSURE, Ferdinand de. **Escritos de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2012. – retirado do capítulo “Sobre a essência dupla da linguagem”, p. 27.





Todo o percurso parece conter um eixo lógico baseado no objeto “som”. Saussure convive com o desenrolar do movimento Impressionista, com o desenvolvimento da fonofixação³ e com a chamada pré-psicanálise. Suas ideias tangenciam preceitos da época que será o período de maior ruptura cultural da história da humanidade até hoje. O som aparece na obra de Saussure com aspectos de definição, ainda mais se observados seus textos e anotações publicados em “Escritos de Linguística Geral” (2012). Neste, fica clara sua preocupação com a língua como portadora dos hábitos de um povo. São os gestos da fala, portanto sons, que transmitirão uma história da cultura, estratificados na fala deste ou daquele período. Uma vez que os indivíduos não têm o domínio sobre as alterações fonéticas, a língua sobre alterações sem a consciência dos falantes. Essa observação de Saussure parece ser a primeira das rupturas e que ajuda a desenvolver uma análise dialética de períodos, divididos em diacronia e sincronia. Se o som for analisado como célula, não como unidade de medida, mas como percepção, abrirá a possibilidade de aproximação entre os períodos e os gestos de fala. Para Saussure, o som está ligado à cultura.

Aqui tentamos encontrar onde o som ocupa o lugar na epistemologia saussuriana: ele é a base de uma taxonomia de elementos. Esta base, como se ocupam as bases de classificações taxonômicas, será tratada como elementos de abstração. O som, aquela célula de percepção, é na verdade um sema para abstração e desenvolvimento de sua teoria.

³ O termo “fonofixação” é utilizado pelo pesquisador francês Michel Chion em muitos trabalhos sobre a música ligada a tecnologia, ou temas como a música no cinema.




OBJETIVO E METODOLOGIA

Desde seus estudos sobre as origens da língua indo-europeias, Saussure fixou seu pensamento na construção fonética por período. De uma inscrição em Grego, parte do princípio sonoro para desenvolver o pensamento de que a escrita estaria sendo analisada em uma representação equivocada e, a partir da discussão sobre o som da vogal, desenvolve-se o primeiro dos princípios de suas dicotomias: a sincronia e a diacronia. Saussure vive o período dos grandes discursos literários, pictóricos e musicais. A prática atuante é a construção de ideias poéticas lineares. Não é difícil compreender o período marcado pelo Romantismo, uma sequência diacrônica de antiguidades, um eterno resgate conceitual dos preceitos ditos como “tradicional”.

As conclusões e métodos aplicados em sua primeira publicação, *Memoire sur le système primitif des voyelles*, mostram a primeira das ideias dissonantes do pensador. O desenvolvimento que daí se desdobra terá seu ápice na convivência com ideias tangenciais às suas e que, em momento e local, terão sua vazão eclodida no famoso curso. Existe também um “motivo” para sua análise prévia: a de que o som é a base conceitual, que será confirmada pelos períodos que se seguirão. Sua estada em Paris, por mínima que sejam as referências atualizadas sobre sua vida profissional e privada, inseriu-o em uma sociedade de constante ebulição pela mudança de hábitos culturais. Para o pesquisador da cultura expressada pelo som da fala, Paris parece ser o divisor de águas entre suas antigas e novas teorias.

Com este quadro, o trabalho que segue pretende mostrar as referências conceituais que possivelmente conduziram o pensador da linguística ao seu desenvolvimento do Curso de Linguística Geral. As aderências entre:



- 
1. as tendências artísticas depois da metade do século XIX, principalmente em Paris, foco do desenvolvimento do período conhecido como Impressionismo.
 2. O desenvolvimento da tecnologia de fonofixação, a industrialização de equipamentos de gravações, possivelmente acessíveis aos pesquisadores.
 3. A pré-psicanálise, o desenvolvimento dos conceitos da psicanálise em estudos de diferentes áreas.

O produto dessa soma demandou influências em muitas áreas do conhecimento humano. Uma delas é bem observada na atuação do antropólogo Claude Lévi-Strauss e suas conclusões sobre o uso da *bricoleur* pelo ser humano. Ideia esta que será mostrada pelo trabalho quando da citação dos conceitos de Saussure pelo próprio Lévi-Strauss.

Em apoio ao desenvolvimento deste trabalho, conto com pensadores que se ocuparam de mesma base classificatória para suas análises: o som. Além dos atribuídos à Saussure, os “Escritos de Linguística Geral” (2012), conto com o próprio “Curso de Linguística Geral” (SAUSSURE, 2012), além dos pensamentos ligados à produção sonora e sua origem eletrônica nos meios radiofônicos e cinematográficos como Michel Chion e Pierre Schaeffer. Pretendo ainda unir ao esforço os pensamentos ligados à psicanálise e à música com os conceitos de Maurício Eugênio Maliska em seu “Entre a linguística e a psicanálise” (2010) e o compêndio argumentativo e histórico de Donald Grout e Claude Palisca no “História da Música Ocidental” (2007). O trabalho passará por outros autores que serão referenciados durante a produção.

SOM CONCEITUAL

*“Não vemos o que impede de associar
uma ideia qualquer a uma sequencia de sons.”*

Saussure⁴

Produzimos individualmente sons memorizados de um sistema sonoro. A língua é o sistema construído de sons conceituais que servem de ferramenta aos seus usuários de forma particular. Como cantores, interpretamos o som memorizado, e assim, emitimos significações aos possíveis entendedores desse conceito sonoro. A língua não é composta de sons preexistentes ao sistema linguístico. Aprendemos estes sons em grupos rítmicos e melódicos, depois, no julgamento do som que interpretamos as diferenças fônicas, e assim compomos a língua (SAUSSURE, 2012, CLG⁵). A nova teoria observada por Saussure, a partir da combinação de elementos, define uma base conceitual: a ideia ligada a um som demonstra o signo. A partir destas definições formadoras de ideias e sons, os formadores da palavra acústica, o sistema define uma distinção entre signos. As diferenças nestas distinções serão os formadores das características do signo, e assim, seu valor e sua unidade. Esta formação classificatória é produzida pelo som (SAUSSURE, 2012, CLG⁶), isto é, o som é o indicador da característica. O som acaba por se tornar uma impressão independente do

⁴ “*On ne voit pas ce qui empêche d’associer une idée quelconque à une suite de sons*” – citado por Jacques Attali em seu “*Bruits: Essai sur l’economie politique de la musique*” p. 43.

⁵ Capítulo IV

⁶ Ibidem (página 169)

discurso quando compreendida e memorizada. Naturalmente separamos do discurso o que é preciso para compreender uma palavra. Memorizada, essa palavra servirá novamente ao discurso (SAUSSURE, 2012, ELG, p.105).

Esta estrutura baseada no som é o desenvolvedor de uma unidade melhor apresentada no Curso de Linguística Geral definida como “valor”. O sistema saussuriano desenvolvedor da linguística se baseia na possibilidade interpessoal de interpretar distintivamente os significados. A possibilidade dessa distinção está posicionada no entendimento sonoro da fala. Pode-se interpretar uma hierarquia posicionando o som como superior ao valor, visto que o som define a distinção entre valores definíveis. Ao mesmo tempo, entendemos o valor como elo de construção do significado, dando-lhe estrutura e apoiado pelo som. O som será o responsável indireto pelo significado.

Som > Valor > Significado

O som sairá de sua forma amorfa quando compreendidas suas distinções (SAUSSURE, 2012, CLG) e se fixará a uma ideia se tornando signo. Logo, o significado é o som valorizado, por suas distinções e diferenças retirando a amorfosidade e fixando-se à ideia do discurso. Sua cadeia seria representada desta forma:

Som → Valor à Significado ← ideia

O significado acaba por ficar entre a imagem acústica e o conceito relacionado ao discurso (SAUSSURE, 2012, CLG⁷). Seu uso no plano temporal será percebido pelo contraste entre unidades. Seu ritmo e sucessão darão sua forma. Ao que parece, Saussure entendera a necessidade de organizar os sistemas de línguas cientificamente, mas não havia ainda percebido

⁷ Capítulo IV



o som como base estrutural. Por mais que sua pesquisa sobre o uso da vogal no indo-europeu o levasse ao entendimento disso, o elo entre essas argumentações seria supostamente descoberto durante sua estada em Paris.

SOM PERCEPTIVO

O período entre 1880 e 1891 é importante para nossa análise por ser referente à permanência de Saussure em Paris onde, além de professor de Alto Alemão, Gótico e Sânscrito, posteriormente Filologia Indo-europeia, integrou a *Société de Linguistique de Paris*. Neste período, portanto entre os 23 e 34 anos, Saussure convive com a efervescência de uma Paris marcada pelas rupturas artísticas e culturais, que descartariam o arcadismo romântico e negaria os antigos dogmas sociais em prol de impressões sensoriais. Neste mesmo período ocorre a ampliação do mercado tecnológico de aparelhos de fonofixação, os gravadores de cilindro e posteriormente a disco. Saussure esteve presente nesta que será a maior ruptura conceitual que abre o século XX.

Partiremos das seguintes suposições: 1- Saussure contesta a forma anterior de pensamento da linguística, aquela histórica e diacrônica, em troca de uma observação sobre o som como unidade básica. Esse som desenvolvidor era observado no estudo da regularidade de alterações da língua; 2- Saussure convive com a ruptura cultural do período artístico que chamamos de Impressionismo, com suas quebras de tradições e composições a partir das impressões sensoriais; 3- Saussure conhece algum sistema de fonofixação que o faça armazenar exemplos sonoros, de fala provavelmente, e suscita uma abertura de importantes hipóteses.

Sobre o primeiro pressuposto, sabemos que Saussure era um especialista da gramática comparada, com ênfase nos estudos da fonética histórica



(BOUQUET; ENGLER, 2012, p. 12). Seu primeiro trabalho que demonstra ruptura com os “antigos” está no *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, publicado um ano antes de sua partida para Paris. Neste, sua crítica a “miragem ariana” e seu método relacional de elementos questionam a relação até então conclusiva entre a fonética e a morfologia na língua indo-europeia, além de se apoiar em um pressuposto que crescia em credibilidade durante a década de 1870 sobre as regularidades de alterações sonoras nas línguas (DAVIES, 2004). Sua observação sobre o uso da sincronia histórica será a primeira das quatro dicotomias reflexivas de sua teoria linguística. A decisão sobre o som da vogal, e sua aplicação como escrita, será a partida destas dicotomias. Imbuído deste princípio, Saussure parte para o centro de uma ebulição.

O segundo item de nossa suposição relaciona-se ao que ocorria em Paris quanto à mudança de pensamento cultural. A ruptura dizia respeito ao pensamento ligado aos conceitos, o que chamamos de sensações do espírito⁸, deixando para trás os sentimentos de emoções profundas, de retóricas alongadas e seguidoras de dogmas. O ideal Impressionista, como passou a ser chamado a partir de 1874 referenciado à pintura de Monet, além de romper com formas, representações, tonalidades e formas poéticas, prega uma expressão moderada do sentimento dentro de alguma forma “programática” de conduta (GOMBRICH; SADIE; GROUT/PALISCA). Observe-se aí como Saussure pôde distanciar-se de antigos conceitos e aplicar a


⁸ Na maioria das referências sobre o Impressionismo, assim como à Fenomenologia e à Linguística, usam o termo “espírito” no lugar de conceito. A recorrência vem da cognição entre *esprit* do francês e sua tradução para o português podendo significar: ideias, atividade intelectual, característica, razão, atitude, sentimentos, entre outros que prefiro significá-lo como fundamento das ideias, ou seja, o conceito. (fonte: Le Robert, edição de 2006)



conduta programática, ou estruturalismo, como ruptura diante dos antigos padrões de observação das línguas. A quebra do historicismo acadêmico, a observação da vogal por meios correlatos de “evolução” sonora e a prática equilibrada das dicotomias levaram sua teoria a uma dialética de princípios estruturais na linguística.

A terceira suposição refere-se ao conhecimento de Saussure sobre equipamentos de fonofixação. No mesmo período, inicia-se a disseminação de equipamentos de gravação por cilindros de estanho, os mesmos desenvolvidos por Thomas Edison em 1877, a partir do invento do francês Léon Scott em 1857. A descoberta de Scott era um equipamento que reproduzisse representações de ondas sonoras em uma superfície (SADIE, 1994). A leitura dessas ondas poderia posteriormente reproduzir sons. O que chamo atenção aqui é, em primeiro lugar, a possibilidade da observação visual do som; em segundo, a observação da mudança da causa sonora: 1. Sobre aspectos da construção de uma teoria, a observação de um material invisível, o som, se tornar visível em forma de linhas gráficas. Isso marca uma possibilidade de mudança de ótica sobre o som. Este passa a ser reconhecível graficamente, além de passível de comparações infinitas. As aplicações dessa nova modalidade, após 1857 e reestruturada em equipamentos comercializáveis a partir de 1877, fez diferença nos possíveis hábitos de pesquisadores. 2. A causa do som se altera: enquanto o som de um instrumento partia daquele instrumento, ou seja, o som era referenciado à causa do mesmo, passa a ser observado por outro suporte. Um determinado instrumento pode ter sua causa referenciada a um gravador (CHION, 1997).

Passa-se por um período de dessacralização de alguns conceitos musicais e sonoros (idem). A tecnologia alteraria a forma de compreender



o som, uma alteração na escuta primária do ser (SCHAEFFER, 2010). Este efeito mudaria a percepção de Saussure, tanto no período em que estava em Paris, como nos momentos seguintes durante sua volta à Genebra e a formulação de seu curso. A mudança dos hábitos perceptivos é bem observada por muitos autores relacionados aos campos da música, da comunicação e da percepção. A antecipação desses efeitos foi observada por Saussure.

A possível contaminação do pensador pode ainda ter outras raízes: por exemplo, a do preceito da fala em composições musicais. O precursor dessa ideia foi o compositor russo Modest Mussorgsky que, a partir de 1867, data da composição “Uma noite no Monte Calvo” e até o fim de sua vida produtiva, adapta a ideia do movimento realista, vertente em vogue na Rússia de então, às suas músicas e passa a construir frases imitando a palavra falada (GROUT; PALISCA, 2007, p.670). Essa diferente adaptação influenciou posteriores compositores, mas dessa vez, na Paris de Saussure. Claude Debussy, Erik Satie e Maurice Ravel compuseram peças onde as melodias são baseadas em falas, ditados locais ou declamações pessoais de poemas (GROUT; PALISCA, 2007, p. 684 – 689). O mais marcante exemplo das falas musicadas está na composição *Prélude à l'après-midi d'un Faune* de 1892, de Debussy. Retirado do poema de mesmo nome de Mallarmé, a composição parece acompanhar a construção textual, além de transmitir as sensações relacionadas ao discurso do poema. São interconexões presentes na cultura francesa, principalmente na Paris concomitante de Saussure, que se tornaram a cultura referencial de uma época. A partir dessa década, 1880 à 1890, portanto nos anos de estada de Saussure em Paris, toda a cultura que se transportaria ao chamado Modernismo estava no alto de sua transformação e aceitação. Saussure provavelmente teve esta influência em sua percepção final.



SOM PSICOLÓGICO

Embora saibamos da existência de estudos sobre a psicologia durante a citada estada de Saussure em Paris, sabemos que estes ainda não haviam passado pela revolução devida dirigida por Sigmund Freud. O que Saussure atribui em seus textos sobre os fatores psicológicos são na verdade características sensíveis: aquilo que é inerente ao ser independente do local, convívio, idade, quase como um instinto humano, o que é hoje atribuído a faculdades mentais naturais, ou ainda, a formação conceitual de ideias e atividades do “espírito”. Suas observações sobre o trabalho de assimilação, memorização e reprodução de uma língua é atribuído à capacidade de relações associativas e sintagmáticas do ser. Os campos distintos que formam e diferenciam relações ordenam valores linguísticos correspondentes às duas formas de nossa atividade mental (SAUSSURE, 2012, CLG). A atividade mental associa o encadeamento sonoro, sendo em linha como um enunciado ou como relações memorizadas de uma palavra. Estas relações, sintagmáticas ou associativas, ou ainda *in praesentia* e *in absentia* (SAUSSURE, 2012, CLG, p. 172). Ou seja, os processos de combinação e associação, que darão ao falante as unidades dotadas de sentidos por uma linha sonora.

No mesmo período, sabemos de uma publicação de Freud conhecida hoje como “pré-psicanalítica”, mas que pode ter influenciado Saussure com seu teor pertinente ao estudo sonoro da fala. Trata-se de “Sobre a concepção das Afasias”, de 1891. Neste trabalho existe a evidência da dificuldade em enunciar, de qualquer forma, nos casos que não compõem essa linha de encadeamento sonoro. Para Freud, existe um nervo acústico que leva os sons da língua até o “centro sensório da linguagem”, termo este discutido durante o texto se seria um centro ou uma sequência de setores. Do centro

● ● ●

sensorio da linguagem, o estímulo é transferido até a área de Broca⁹, o centro motor, e assim, produz os impulsos da fala articulada. Freud ainda aponta ser esta uma sequência de impressões duradouras, uma vez que possuímos células de armazenamento de sons e movimentos produtoras de imagens de lembranças sonoras. Os sons da linguagem são armazenados nas células do centro sensorio e combinam com o centro de Broca com suas “imagens de lembranças de movimentos da linguagem” (FREUD, 2013, pp. 19-35). Existentes ou não na realidade dos estudos de Saussure, as descrições freudianas já utilizavam os termos “imagem de som da palavra” e “imagem do movimento da palavra”, semelhantes aos esquemas descritos e ilustrados no Curso de Linguística Geral. Mesmo que um processo tenha influenciado o outro, e aqui aponto para os dois pensadores, podendo tanto um quanto o outro ser influenciado mutuamente, o que parece indicativo é a presença do som enunciado como argumento individualizante do ser. Tanto para Saussure quanto para Freud, a fala como enunciação é a matéria estudada, ambos como conteúdo do indivíduo. Para Freud, a linguagem é o veículo de acesso ao inconsciente. Para Saussure, é a faculdade de simbolizar, inerente à condição humana (BENVENISTE, 2005).

“Essa capacidade simbólica está na base das funções conceituais. O pensamento não é senão esse operar sobre essas representações. É, por essência, simbólica. A transformação simbólica dos elementos da realidade ou da experiência em conceitos é o processo pelo qual se cumpre o poder racionalizante do espírito.” – (BENVENISTE, 2005, p.29)

⁹ Área de Broca é relacionada ao centro motor produtor da articulação da fala do cérebro. Descoberto pelo francês Paul Broca em 1861, auxiliou no desenvolvimento de estudos sobre as afasias.





A linguagem é a expressão simbólica que comunica com estruturas imateriais, a sonoridade linearizada, e com o fato físico do encadeamento sonoro propagado pelo aparelho fonador. Com isso, o signo linguístico é capaz de tornar a experiência interior expressada (Idem). Esta expressão é formada pelo sistema junto ao inconsciente e este é organizado em signos. Por fim, o papel da língua diante do pensamento é servir de intermediária entre o pensamento e o som. (SAUSSURE, 2012, CLG, Cap. IV).

SOM ANTROPOLÓGICO

No pensamento saussuriano, a característica do som poderia localizar uma cultura. Mesmo que a partir de análises de textos, a preocupação com o som fez a ruptura entre a leitura tradicional da fonética histórica para a dicotomia sincrônico-diacrônica. Com isso, o mesmo som será observado por suas constantes alterações nas línguas e, se recortado em uma linha de tempo um determinado texto e sua interpretação fonológica, teremos a ideia dos hábitos de fala de seus falantes. A expansão dessa ideia nos mostrará um som ligado à cultura do tempo/espço escolhido, característica de uma antropologia que também estava em fase de severos desenvolvimentos.

Ao aplicarmos o conceito de que um som está ligado à impressão do discurso e sua memorização, expressão e propagação, seguimos em direção à uma concreta evolução do ruído em relação à história das civilizações. Normalmente referenciado aos rituais, os sons tem construído a aura expressiva das enunciações do homem desde tempos remotos (ATTALI, 2001). Dos ritos aos mitos, a transcendência dos efeitos dos sons culturais, cantados ou falados, articula a mesma estrutura sistêmica da linguagem saussuriana, mostrando a temporalidade de seus acontecimentos (Lévi-



Strauss, 2010). No processo, a união da ideia ao som trará o significado de um povo em um tempo. A proposta posterior aos elementos saussurianos forjou o princípio de “união” como parte característica do homem e explicou sua existência primitiva: o *bricoleur*, de Lévi-Strauss.

Como reconhecimento do indivíduo localizado em seu tempo/espaço, Saussure indica vícios da execução da fala, além do *continuum* sonoro já mencionado, uma observação sobre o ritmo e forma sonora (SAUSSURE, 2012, ELG, pp.47, 48). Esses fatores, ligados ao conceito da construção individual do som e não o som sendo parte de um sistema pré-fixado e as notas sobre a cadeia acústica (Idem, p. 280, 281), trarão a ideia da formação de “harmônicos” da fala. A partir dos harmônicos, podemos reconhecer a infinidade de situações enunciativas do ser, seu tempo/espaço, entre outras indicações. A amorfosidade do som é gerada pela união de linhas sonoras naturais aos indivíduos. A soma das linhas será vista à distância e interpretada como som harmônico. O mesmo que será reconhecível por suas diferenças e distinções.

Parece ser preciso do pensador genebrino a imagem do harmônico sonoro, matéria esta de estudo entre músicos desde o século XVIII, a partir da descoberta da onda complexa e seus sons parciais pelo físico e matemático francês Joseph Sauveur, em 1701 (MARENGO, 1995). O reconhecimento sobre massa sonoras teria sido disciplina em conservatórios franceses a partir do final do século XVIII. A informação da massa sonora musical não condiz especificamente com a antropologia, mas faz a relação ao autor do “curso” quando este a usa em outro campo do conhecimento, atribuindo-a não a massa orquestral, mas ao comportamento das vozes humanas, seus sons complexos e seus tons parciais.



CONCLUSÃO

No processo de elaboração do Curso de Linguística Geral de Saussure, apresentado nos anos de 1907 a 1912 em Genebra, pressupõe-se uma gama de teorias e assuntos elencados a fim de concluir satisfatoriamente uma epistemologia sobre a linguística. O que este trabalho tenta levantar é apenas uma das bases possíveis de argumentação e abstração de pensamento que podem ter influenciado o pensador da linguística. Sem tornar o conteúdo deste trabalho uma ordem especulativa sem fundamentos, levanto as aproximações possíveis de convivência do autor durante sua estada em Paris, berço de transformações e rupturas que marcaram a maior parte do pensamento mundial em muitas áreas do conhecimento. Neste período, ao que parece, a ideia do uso do som como célula da base estrutural de um sistema convence Saussure.

Encontro duas relações de casualidades importantes: 1- A alteração da escuta, uma vez que a causa da produção do som passa a ser reprodutível. Essa causa será o motor da mudança no hábito perceptível, além da promotora do efeito de dessacralização da esfera sonora. Para Saussure, uma chance de analisar o som, até então de aspecto imaterial, em planos palpáveis, ou seja, gráficos cunhados em cilindros de estanho de possível comparação. 2- A descoberta do ser produtor de sua fala e, portanto, individual. A subjetividade do sujeito aflora quando da descoberta de sua relação com o real. A língua mantém uma relação de causalidade com o real. Quem fala existe. Ambas as relações de causalidade ocorrem sem um efeito, contradizendo a clássica relação causa/efeito, porque ocorrem pela autonomia de suas estruturas (MALISKA, 2010). A língua é o som estrutural do indivíduo.



O som promotor do valor linguístico soma-se à ideia e assim produzem o significado. Logo, o que distingue um signo é tudo o que o constitui sonoramente. O significado como produto, de uma soma, aponta para nosso entendimento: a do signo compreendido. O mesmo signo será transmitido em enunciações unindo ideias direcionadas pelo discurso. A imagem acústica do signo, ou ainda, o som valorizado por suas diferenças entre outros sons, somado ao conceito do discurso pretendido, produzirão significado. Produziremos uma enunciação constituída de harmônicos que serão mapas sincrônicos. A língua parece ser a sincronia social somada ao som.

REFERÊNCIAS

ATTALI, J. **Bruits**: Essai sur l'économie politique de la musique. Paris: Fayard/Puf, 2001.

BOUQUET, S.; ENGLER, R. Prefácio dos editores. In: SAUSSURE, F. de. **Escritos de Linguística Geral**. Trad. Carlos Augusto Leuba Salum e Ana Lúcia Franco. São Paulo: Cultrix, 2012.

CHION, M. **Músicas, media e tecnologias**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

DAVIES, A. M. Saussure and indo-European linguistics. In: SANDERS, C. **The Cambridge Companion**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FREUD, S. **Sobre a concepção das afasias**: um estudo crítico. Trad. Emiliano de Brito Rossi. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GROUT, D. J; PALISCA, C. **História da música ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2011.



LÉVI-STRAUSS, C. **O Pensamento Selvagem**. 5. ed. São Paulo: Papyrus, 2005. 5º Ed.

_____. **O cru e o cozido**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. A estrutura dos mitos. In: _____. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro. 2003.

MALISKA, M. E. **Entre Linguística e Psicanálise: o real como causalidade da língua em Saussure**. Curitiba: Juruá, 2010.

MARENGO, S. R. **Encyclopédie de la Musique**. Paris: LGF, 2007.

SADIE, S. **Dicionário Grove de Música: Edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SAUSSURE, F. de. **Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes**. Leipsick: Teubner, 1879.

_____. **Escritos de Linguística Geral**. Trad. Carlos Augusto Leuba Salum e Ana Lúcia Franco. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. **Curso de Linguística Geral**. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. São Paulo: Cultrix, 2012.

SCHAEFFER, P. **Ensaio sobre o rádio e o cinema**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.





“NÃO SE PODE ACERTAR UM ALVO EM MOVIMENTO”:
COMO APREENDER A MÚSICA POP EM
MADAME X DE MADONNA?

“YOU CAN’T HIT A MOVING TARGET”:
HOW TO APPREHEND POP MUSIC IN
MADONNA’S *MADAME X*?

Gabriel Holanda MONTEIRO¹

Marcio ACSELRAD²

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará - UFC (Linha 1: Fotografia e Audiovisual), e-mail: gabemont97@gmail.com.

² Doutor em Comunicação pela UFRJ. Professor titular da Unifor – Universidade de Fortaleza. Professor-colaborador do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará - UFC (Linha 1: Fotografia e Audiovisual), e-mail: macselrad@gmail.com.





RESUMO

O presente artigo dedica-se à análise da música popular massiva (música pop) como produto midiático e fenômeno comunicacional que pode articular lógicas de mercado, de relativa autonomia e de engajamento político. Adotou-se como objeto elementos audiovisuais do álbum *Madame X*, lançado por Madonna em Junho de 2019, que reflete a complexidade da configuração contemporânea da música pop. Supondo que é possível adotar lógicas de resistência aos moldes da indústria cultural, o estudo revela que produtos como o álbum analisado constroem interfaces criativas entre consumo, arte e política e que as produções mais recentes da indústria do entretenimento requerem olhares epistemológicos comunicacionais que levem em conta suas complexidades e contradições.

PALAVRAS-CHAVE

música pop; indústria cultural; Madonna; Madame X.

ABSTRACT

This article is dedicated to the analysis of mass popular music (pop music) as a media product and communicational phenomenon that can articulate logics of market, relative autonomy and political engagement. Audiovisual elements of “Madame X”, an album released by Madonna in June 2019 that reflects the complexity of the contemporary configuration of pop music, were adopted as objects. Assuming that it is possible to adopt logics of resistance to the molds of the cultural industry, the study reveals that products such as the analyzed disc build creative and contradictory interfaces

between consumption, art and politics and that the most recent productions of the entertainment industry require communicational epistemological views that take into account its complexities and contradictions.

KEYWORDS

pop music; cultural industry; Madonna; Madame X.

Presente nos mais diversos espaços naturais e midiáticos, a música popular massiva é responsável não apenas por vender produtos e entreter públicos, mas por comunicar mensagens que por vezes se instalam literalmente “na boca do povo”. Interpretado por alguns como ferramenta de manipulação e por outros como uma nova forma de arte que cria e traduz afetos, práticas e sentidos do imaginário popular, o fenômeno mostra-se cada vez mais complexo e contraditório, muitas vezes envolvendo questões sociais e políticas.

Entre vários outros exemplos, podemos citar que, nas últimas décadas, tivemos Chico Buarque e Milton Nascimento criticando a ditadura militar brasileira em *Cálice* (1978); Janet Jackson debatendo racismo, luta proletária e abuso infantil em *Rhythm Nation* (1989); Rita Lee revelando a instabilidade do período pós-ditadura em *Filho Meu* (1993) e Madonna abordando o imperialismo norte-americano em *American Life* (2003). Mais recentemente temos os exemplos de Beyoncé, que abordou o feminismo em ****Flawless* (2013) e Linn da Quebrada, que discutiu raça, gênero e sexualidade em *Bixa Preta* (2016).

Dentro desse grupo de produções, encontra-se *madame X*, álbum lançado por Madonna em 2019 que envolve debates inspirados nas necropolíticas de extermínio das diferenças (principalmente as raciais,



sexuais, culturais e de gênero). Entretanto, o que une todas as obras citadas são as contradições inerentes ao capitalismo tardio que elas salientam. A pergunta contida no subtítulo do artigo pincela a problemática que o move: como a Comunicação pode delimitar epistemologicamente, na contemporaneidade, a música pop, fenômeno multiforme, uma vez que se torna cada vez mais difícil definir os produtos da indústria cultural como puramente mercadológicos, artísticos ou políticos? É preciso, portanto, continuar traçando novos caminhos.

MÚSICA POP-LÍTICA: MÚSICA DE MERCADO, MÚSICA AUTÔNOMA, MÚSICA ENGAJADA

Madonna tem participado, nos últimos trinta e nove anos de sua carreira, da construção e reformulação dos moldes daquilo que se denomina “música pop”. O termo, originado da homônima cultura pop (o que reflete a hegemonia estadunidense e europeia do fenômeno), denota um popular não necessariamente feito **pelo** povo, mas **para** o povo ou ainda **a partir** do povo.

Música pop remete ao que Jeder Janotti Junior chama de música popular massiva, um complexo conjunto de lógicas midiáticas, discursivas, socioculturais, mercadológicas e de (re)produção sonora e imagética que afetam desde a criação até a divulgação, distribuição e consumo de produtos da indústria fonográfica, bem como sua subversão – configurando também, portanto, os moldes daquilo que leva certos artistas a irem de encontro a tais lógicas em produções mais alternativas e/ou críticas desta mesma indústria. Tais canções são concebidas visando o consumo por público de massa e em geral a assimilação rápida e em larga escala em diferentes temporalidades e localidades.

A proliferação de rótulos no universo da música – tais como “música midiática”, “música pós-massiva” ou “música pop” – parece demarcar (...) o consumo em larga escala mediante o emprego das tecnologias de reprodução sonora e a configuração de uma indústria fonográfica que será determinante nos circuitos de distribuição, acesso, formatos e até na própria resistência a essas lógicas. (...) As diferentes expressões musicais que circulam nesse universo possuem gêneses e interfaces comuns, as quais, quando observadas no contexto da música popular massiva, permitem uma compreensão menos passional e mais substancial das relações criativas e comerciais implicadas na música que se afirma no circuito das indústrias culturais. (JANOTTI JUNIOR, 2007, p. 2)

Compartilhamos da perspectiva do autor, que reconhece o pop menos como um gênero musical específico do que como uma lógica de produção e distribuição massiva de artefatos da música popular. Estão envolvidas aqui nuances mercadológicas da indústria do entretenimento, que adota processos específicos de divulgação como ensaios fotográficos, peças publicitárias, *singles*³, videoclipes, entrevistas em rádio, internet e televisão e que diz respeito a artistas, diretores, fotógrafos, empresários, críticos musicais, gravadoras, mercado, público...

Observando historicamente, o fenômeno já vinha sendo estudado desde a primeira metade do século XX, tendo sido objeto da teoria da indústria cultural, termo criado pelos filósofos frankfurtianos Theodor Adorno e Max Horkheimer para designar o sistema de produção de bens culturais de massa na sociedade capitalista (ADORNO, 1987). De acordo com essa perspectiva, esses produtos são concebidos pelos Meios de Comunicação de Massa (MCM) para alienar os indivíduos – inibindo neles o pensamento

³ Também conhecidos como músicas de trabalho, escolhidas para a divulgação do álbum.



crítico sobre aquilo que consomem – e para serem distribuídos em série e em larga escala, transformando a arte e a cultura em mercadorias.

Adorno, em sua obra *Sobre música popular*, define e analisa esse fenômeno pelas lentes da indústria cultural e chega a diferenciar a “música popular” da “música séria”. No que concerne à estrutura da produção, o autor define a música popular como padronizada, ou seja, que segue uma mesma fórmula para obter determinado tipo de recepção pelo público.

A estandardização estrutural busca reações estandardizadas. A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de liberdade numa sociedade livre, liberal. (ADORNO, 1986, p. 120)

Para o musicólogo, enquanto a música popular estaria atrelada à lógica da indústria cultural e à conseguinte manipulação por parte do sistema capitalista dos indivíduos inseridos na sociedade de massas por meio da venda do entretenimento como fonte de lazer, a música séria permitiria uma absorção crítica e um esforço cognoscitivo que levaria o sujeito a perceber a obra musical pelo todo e não apenas por suas partes genéricas – como engrenagens de uma máquina – como ocorreria na música popular. A massa estaria sempre em busca do novo, mas não possuiria condições de realizar esforços em atividades de lazer devido à rotina operária. Esse tipo de música seria, portanto, um estimulante que não traria conteúdo ou nada de significativamente novo.

O modo de as pessoas trabalharem na linha de montagem da fábrica ou nas máquinas dos escritórios lhes nega qualquer novidade. Elas buscam novidade, mas a tensão e a monotonia ligadas ao trabalho de fato as levam a evitar o esforço nesse tempo de lazer, que oferece a

única chance para experiências realmente novas. Como um substitutivo, elas imploram por um estimulante. A música popular vem oferecê-lo. Os seus estímulos são respondidos com a inabilidade de se investir esforços no sempre-idêntico. Isso significa mais monotonia. É um círculo que torna a fuga impossível (ADORNO, 1986, p. 137).

Adorno acreditava, portanto, que a música popular aprisiona e que ela perde sua dimensão artística e política por estar atrelada ao viés mercadológico da produção em série. Ronel Rosa (2003) relata, em *Música e mitologia do cinema: na trilha de Adorno e Eisler*, que o filósofo defendeu, em boa parte de sua produção teórica, a chamada música autônoma. Esta seria concernente a produções de nicho que não se deixavam ser apreendidas pelas concepções simplistas e funcionalistas da indústria cultural.

Por meio dessa analogia entre o específico (nicho) e o geral (indústria), Adorno acreditava que a música não deveria ter funções direcionadas ao público (como demanda a indústria fonográfica) e que é esse caráter autônomo (da música pela própria música, sem a necessidade de atender a nada nem a ninguém) o responsável por confundir o ouvinte, formar paradoxos, deixar os não-ditos prevalecerem. Tomando sua própria forma – sem ser simplificada para a melhor compreensão e obtenção de efeitos do público de massa – a música poderia ser, de fato, livre. Para tal configuração, o teórico defende que é imprescindível o uso de tecnologias de produção atualizadas para que se possa combater a indústria com as mesmas armas.

A música autônoma, como Adorno a preconiza, traz, em sua recepção, momentos de ambiguidade e de paradoxo. Paradoxo por recusar-se ao movimento esperado de resolução, por furtar-se à identificação, e ambiguidade por não oferecer solução acabada, por deixar em aberto ou por oferecer uma abertura para diversos sentidos de interpretação. (ROSA, 2003, p. 31)



O que a temporalidade e os paradigmas que cercaram os estudos de Adorno não puderam prever foi a configuração do capitalismo tardio no fim do século XX e no século XXI. Com o fim da Guerra Fria nos anos 1990, tal sistema econômico se estabeleceu principalmente por meio da globalização, processo que alterou as noções sobre tempo e espaço e que contribuiu para a hegemonia da indústria do entretenimento ocidental (fundamentalmente norte-americana e europeia). Na contemporaneidade, os produtos da indústria cultural são tão intrínsecos às vivências sociais – sobretudo as cosmopolitas – que se torna inviável tentar fugir da mídia massiva em busca de uma liberdade; a luta se dá, portanto, dentro do sistema, seja para os produtores ou para os consumidores.

Ironicamente, a ambiguidade e o paradoxo da música autônoma evidenciados por Adorno mostram-se constantemente presentes na música pop. A subversão não se dá apenas nas produções de nicho; artistas de grande visibilidade midiática como Madonna, Janet Jackson, Chico Buarque, Milton Nascimento, Pitty, Beyoncé, Lady Gaga e tantos outros têm feito diversos tensionamentos discursivos em relação a injustiças sociais, opressões econômicas e identitárias e críticas à própria indústria. No que concerne a subversões estéticas, artistas como Björk, Linn da Quebrada, Grace Jones, Lorde, Os Mutantes, MC Tha, Grimes e Billie Eilish provocam as lógicas que formatam a música pop como um produto voltado apenas para o consumo rápido e superficial.

A arte, por mais estandardizada que seja, não cessa de deixar em aberto diversas possibilidades de atribuição de sentidos. Como exemplo tem-se Britney Spears, cujas obras ditaram nas últimas duas décadas algumas das estéticas e narrativas do pop que se encontra tanto no centro –

o *mainstream* – como nas periferias – o alternativo, de nicho – da indústria fonográfica. Britney, a diva branca e loira que exala confiança e sensualidade e que revela os padrões de beleza e de heteronormatividade perpetuados pela mídia, foi abraçada por uma parte das mulheres cisgêneras e da comunidade LGBTQ, pessoas cujos corpos, sexualidades e identidades de gênero foram historicamente reprimidas. Por mais que a indústria cultural exerça uma coerção social, o consumo ainda é subjetivo tanto em relação às interpretações dos consumidores como às suas formas de consumo – lembramos que a pirataria e o *download* ilegal não foram previstos pela indústria, ainda que ela já os tenha contornado. Esse consumo revela que as relações entre artista, mídia e público de massa são muito mais complexas e inesperadas do que a pura manipulação funcionalista estipulada por Adorno.

Entretanto, Britney teve sua saúde mental severamente comprometida devido a uma combinação de abusos e explorações por parte da indústria (que queria ganhar mais e mais dinheiro por meio de seus produtos) e da mídia (que fez um espetáculo público baseado em sua vida privada) – o que culminou no turbulento período de sua vida pessoal pautado por internações, crises psicológicas, reabilitações e interdições judiciais no ano de 2007. Embora tenha se restabelecido em alguns âmbitos ao longo dos últimos anos, a cantora atualmente luta contra a conservadoria a ela imposta pelo pai, Jamie Spears, e pelo sistema judiciário estadunidense. Britney não pode efetuar gastos (de sua própria renda), ter autonomia sobre suas músicas, dirigir, fazer compras ou até mesmo engravidar sem a autorização de seu pai – que está ligado aos seus empresários da indústria. O processo tem sido bastante veiculado na imprensa e nas redes sociais desde 2019 e chamou a atenção de seus fãs e do público, que deram início à campanha *#FreeBritney* pela



libertação da cantora.⁴ Britney tornou-se aquilo que Grace Jones chamou de *slave to the rhythm*.


É essa indústria da música pop também a responsável pelo boicote midiático com Madonna após o lançamento do álbum *Erotica* e de seu livro erótico *Sex* (1992)⁵ ou com Janet Jackson desde o incidente em que parte de seu seio ficou à mostra na *performance* do *Super Bowl* de 2004;⁶ pela interdição em tantas obras dos artistas citados acima; pelo apagamento midiático de cantoras após atingirem os quarenta anos de idade; ou ainda pela perpetuação de padrões estéticos, de gênero, de heteronormatividade, de estilos de vida brancos, joviais e cosmopolitas e pela consequente exclusão daqueles que não se inserem em tais normas. Dadas tais configurações, as colocações frankfurtianas não se mostram de todo ultrapassadas. Entretanto, diversos artistas têm mostrado que há práticas de subversão por parte de quem está dentro desse sistema, que a música pop pode ser também progressista e que é possível haver uma relativa autonomia nos artistas e nas obras.

Rosa discute também a noção de música engajada, concebida por Hanns Eisler. Assim como Adorno, Eisler foi um musicólogo, compositor e refugiado alemão nos Estados Unidos em decorrência da tomada do poder pelos nazistas na Alemanha nos anos 1930. O autor defendia que a música deveria ter uma função política, atender a um propósito social e refletir a

⁴ Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/governada-por-um-ditador-como-britney-spears-se-tornou-prisioneira-do-proprio-pai.phtml>. Acesso em: 10 nov. 2020.

⁵ Disponível em: <https://jornal140.com/2020/06/13/erotica-o-disco-mais-polemico-da-madonna/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

⁶ Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/mamilo-estrago-feito-declinio-janet-jackson-pos-super-bowl/>. Acesso: em 10 nov. 2020.



realidade do povo. Ele acreditava que “era possível levar ao povo questões estéticas ousadas e composições modernas, desde que estas tivessem vínculo com a realidade social vivida pela plateia” (ROSA, 2003, p. 37).

Embora a visão de Eisler fosse conflitante com a de Adorno – que defendia a não politização da música, visto que dessa forma esta perderia sua autonomia –, ambos escreveram juntos a obra *Komposition für den film*, que une a preocupação de ambos: a de que a música fosse engolida pela sociedade de consumo e virasse apenas um produto.

Bruna Della Torre (2019) comenta, em *Abaixo da superfície: Adorno e o cinema reconsiderado*, que um fato pouco evidenciado sobre a biografia do autor é que ele viveu em *Hollywood* e que vários de seus amigos (incluindo Eisler) trabalharam compondo músicas para os filmes da maior produtora e exportadora cinematográfica ocidental. Adorno relatou que foi vivendo nos Estados Unidos que ele se deu conta da racionalização e da padronização da vampiresca indústria cultural. Foi observando o fenômeno com seus próprios olhos que o teórico se sentiu compelido a conceber suas críticas. Rosa (2003) relata que muitos estudos de Adorno nos EUA foram financiados pela *Rádio Princeton*, enquanto Torre (2019) mostra que ele frequentava festas de Hollywood com Greta Garbo e Charles Chaplin. Tais detalhes da vida pessoal do autor são pertinentes para evidenciar que mesmo ele estava intimamente incluso na indústria que criticava. Tais dados de modo algum invalidam suas críticas e contribuições para as diversas áreas das Ciências Humanas, mas ressaltam ainda mais as contradições inerentes ao sistema capitalista.

As visões de Adorno e Eisler configuram parâmetros teóricos entre os quais a música pop atualmente paira. Em *God Control* (canção de *Madame X*), por exemplo, é perceptível o experimentalismo eletrônico que confunde



o ouvinte. Ela oscila entre um coro fúnebre de igreja que canta “Perdemos o controle divino” (MADONNA, 2019, tradução nossa)⁷ e uma sonoridade *disco*, gênero bastante presente nos bailes nova-iorquinos⁸ e nas boates voltadas ao público LGBT. A letra inclui jogos de palavras como o dos versos “As pessoas acham que eu sou louca/A única arma está em meu cérebro/Cada nascimento me dá esperança/É por isso que não fumo essa droga” (ibid.)⁹ e “Pessoas loucas acham que eu sou/O cérebro aqui dentro, meu único amigo/Esperança, ela me dá nascimento a cada novo/Essa droga não fumo, é verdade” (ibid.).¹⁰

Tais elementos poderiam, se abordarmos os estudos de Adorno para compreender o fenômeno, revelar certa autonomia da canção devido à relativa liberdade artística de Madonna ao se utilizar de paradoxos, ambiguidades e demais artifícios e figuras de linguagem que acrescentam à obra diversas


⁷ “We lost God control.”

⁸ Os *balls*, ou bailes, são eventos lúdicos em que *drag queens*, gays, lésbicas, transexuais e bissexuais (principalmente negros e latinos, visto que essa cultura foi originada em bairros como o *Brooklyn*) portam-se como estrelas do cinema e da música, realizando uma fantasia de serem *superstars*. Competindo em categorias de dança, costura e desfiles de moda, os participantes descrevem o evento como uma oportunidade de escapar, por uma noite, da realidade da opressão, discriminação e violência por meio da celebração de suas vivências de uma forma artística. Como documentado por Jennie Livingston em *Paris is Burning* (1990), os bailes são responsáveis pelo empoderamento dos sujeitos LGBTs e pela abertura de portas a vários artistas que saíram das ruas e trilharam caminhos por conta da arte. O documentário também mostra que tais eventos são marcados por diversas referências da música e da cultura pop. Nesse mesmo ano do documentário, Madonna lançou a canção e videoclipe *Vogue* inspirada pela chamada “cultura dos bailes”. Essa obra marca o início do estreitamento do vínculo da artista com as vivências LGBTs em suas obras e recebeu, na época, críticas quanto à apropriação de elementos dessa cultura, o que já denota a ambiguidade das produções da indústria cultural.

⁹ “People think that I’m insane/The only gun is in my brain/Each new birth, it gives me hope/That’s why I don’t smoke that dope.”

¹⁰ “Insane people think I am/Brain inside, my only friend/Hope, it gives me birth each new/That dope I don’t smoke, it’s true”.





possibilidades de sentidos e a tornam não tão fácil de ser assimilada, ao menos em relação ao que comumente se espera de uma canção da indústria cultural. Em *God Control* ela canta, ainda, sobre o porte de armas e a onda de assassinatos que vem sofrendo a comunidade LGBT. Utilizando agora estudos de Eisler, verifica-se que além de Madonna apresentar “questões estéticas ousadas e composições modernas”, há também uma função política na canção – que reflete a realidade social de um grupo oprimido e que leva ao público debates sobre LGBTfobia e controle de armas. A música pop nos mostra, portanto, que pode adotar uma relativa autonomia e uma função política em parte de suas obras, ainda que as correntes industriais exerçam forte influência em todos os âmbitos da produção. A configuração atual do fenômeno denota a dificuldade de apreendê-lo em uma só perspectiva teórica. O pop contradiz os apocalípticos, os integrados e a si mesmo.


Essa breve observação sobre uma das canções do álbum já denota que as lógicas de produção da música de entretenimento mudaram bastante desde os primeiros estudos sobre a indústria cultural, datados dos anos 1930 e 1940. Embora esta continue sendo o braço direito do capitalismo e ainda que a máxima seja o lucro, o consumo rápido e a venda dos produtos, produções como essa revelam que as relações entre indústria, artista, público e sociedade tornaram-se mais complexas e que seus novos aspectos requerem novas visões e caminhos epistemológicos, como observa Thiago Soares:

Embora seja claro e evidente que os produtos e as formas culturais em circulação na música e da cultura pop estejam profundamente enraizados pela configuração mercantil, pelas imposições do capital (de modo de produção, formas de distribuição e consumo), não se invalidam abordagens sobre a pesquisa neste segmento da cultura que reconhece noções como inovação, criatividade, reapropriação, entre outras, dentro do espectro destes produtos midiáticos. Menciona-

se a ideia de que estamos num estágio do capitalismo em que não podemos trabalhar análises binárias sobre as relações entre capital e cultura. (SOARES, 2015, pp. 23-24)

O que se mostra nas configurações das obras da última década – tomando-se como exemplos *Born This Way* (2011) de Lady Gaga e os discursos de empoderamento LGBT; *Formation* (2016) de Beyoncé e as denúncias contra o racismo e a agressão policial; *Mother's Daughter* (2019) de Miley Cyrus e as discussões sobre a liberdade das mulheres e as várias formas de construção da feminilidade; e o próprio *Madame X* – é que a popularização das pautas identitárias só é possível por conta de uma demanda do público, que faz com que as gravadoras, críticos, personalidades midiáticas e empresários da indústria autorizem/legitimem produções como estas. É evidente também que há um movimento da parte dos artistas (principalmente dos que vieram antes dos nomes contemporâneos da indústria) de reivindicar a inclusão dessas temáticas em suas obras, mas é preciso ter em mente que Madonna – como qualquer outro artista da indústria – não é um corpo executivo independente: junto a ela atuam diversos empresários que apoiam (ou não) os lançamentos e divulgações de seus produtos.

Há ainda um terceiro filósofo alemão, contemporâneo de Adorno e Eisler, a ser invocado para esta discussão. Walter Benjamin já indicava, em *O autor como produtor*, com base em reflexões de Eisler, que não se pode apontar a música clássica como a única arte elevada, mesmo porque foi o capitalismo que atribuiu ao gênero tal valor qualitativo (BENJAMIN, 2012). Ele foi um dos primeiros estudiosos da época a perceber a função política da arte. Na obra citada, tal função torna-se essencial para a arte, principalmente em tempos em que sua reprodução em larga escala se intensificava.



O autor aponta, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que é justamente essa possibilidade de reprodução massiva da obra de arte que transforma uma obra única em uma série e que torna o objeto artístico mais próximo do indivíduo, concretizando uma tendência de destruição desse estado imaculado da arte – intocável, distante, único, novo, autêntico. É nesse sentido que o autor sugere que as novas formas de se conceber e consumir arte derivadas dos meios de comunicação, da fotografia e do cinema configuram um processo de destruição dessa aura intrínseca à obra de arte. As obras não teriam, portanto, perdido suas atribuições artísticas, mas teriam antes se adaptado a novas formas de produção e reprodução.

O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. (...) A técnica de reprodução retira do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Seu significado social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. (BENJAMIN, 2012, pp. 182-183)

As considerações de Benjamin revelam o caráter elitista da visão de Adorno no que diz respeito à definição do que seria ou não uma obra de arte séria, legítima, autônoma. Ao ser produzida em série para um público de massa, a música popular tensiona a tradicional visão da obra artística como apenas aquela autêntica, inacessível, erudita e que não segue padrões



de estruturação. É preciso, contudo, ter em mente que o contexto histórico das reflexões dos autores envolvia uma concepção dos MCM que tratava o processo comunicativo como ainda mais vertical e linear, sendo caracterizado pela incessante busca (ainda atual, porém mais complexa) de determinados efeitos pelas mensagens transmitidas.

Assim como Adorno – que viveu em *Hollywood* –, Madonna também fez suas críticas à indústria após viver dentro dela e perceber suas atrocidades. Na canção *American Life* (2003), a cantora criticou o estilo de vida capitalista norte-americano ao narrar sua incessante busca por satisfação. A introdução “Tenho que mudar meu nome?/Isso vai me levar longe?/Eu deveria perder peso?/Serei uma estrela?” (MADONNA, 2003, tradução nossa)¹¹ já deixa explícita sua crítica aos padrões estéticos e comportamentais exigidos pela indústria hollywoodiana. Após enunciar vários “foda-se!” (“*fuck it!*”) e descrever sua própria vida de luxo (advogado, ioga, pilates, três babás, um guarda-costas...), a artista confessa: “Estou apenas vivendo o sonho americano/E acabei de perceber que nada é o que parece/Tenho que mudar meu nome?/Serei uma estrela?” (ibid.).¹² A crítica da mensagem da canção se transforma, paradoxalmente, em produto a ser vendido pela indústria cultural, evidenciando que Adorno foi bastante lúcido sobre a tendência vampiresca do capitalismo.

O videoclipe de *American Life* aborda a Guerra do Iraque como um desfile de moda, denunciando o destruidor imperialismo estadunidense

¹¹ “Do I have to change my name?/Will it get me far?/Should I lose some weight?/Am I gonna be a star?”

¹² “I’m just living out the american dream/And I just realized that nothing is what it seems/Do I have to change my name?/Am I gonna be a star?”



como um evento de entretenimento para a sociedade de consumo sádica que tem prazer em ver mortes de outros povos em prol da supremacia do Estado. No fim, Madonna aparece atacando os fotógrafos enquanto os modelos da passarela (soldados, enfermeiras, crianças muçulmanas) são feridos e termina jogando uma granada no palco. A artista desistiu de lançar o material, que foi substituído por imagens dela cantando a música com as bandeiras de diversos países ao fundo; entretanto, a versão engavetada foi posteriormente vazada e encontra-se disponível em plataformas como o *Youtube*. De acordo com o *Jornal da Globo*¹³, a cantora afirmou ter tomado tal decisão por respeito aos soldados e às vidas perdidas, enquanto para os críticos tudo se tratou de uma jogada de marketing para evitar o fracasso comercial do álbum.

Mesmo assim, o álbum não foi bem recebido pela crítica e público dos EUA. No trabalho seguinte (*Confessions on a Dance Floor*, 2005), Madonna apareceu como uma rainha da discoteca e deixou músicas mais políticas como *Isaac* – que retrata os conflitos entre israelenses e palestinos – sem grandes divulgações. Entretanto, na turnê do álbum, a artista utilizou imagens das guerras e do então presidente George W. Bush e ressignificou *Sorry* – um *single* do álbum que originalmente fala sobre não aceitar mais determinadas posturas em um relacionamento – repetindo os versos “Não diga que sente muito/Não posso mais aguentar isso” (MADONNA, 2006, tradução nossa) e mostrando o dedo do meio¹⁴. Contradições capitalistas

¹³ Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornaldaglobo/0,,MUL900100-16021,00-AUTO-CENSURA.html>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

¹⁴ “Don’t say you’re sorry/I can’t take it anymore.”




como essas são bastante comuns no cenário da música pop e denotam a complexidade que o fenômeno tomou.

Não seria exequível, portanto, basear a discussão em análises dicotômicas. É preciso considerar reflexões dialéticas entre as visões. As ciências da Comunicação configuram-se como entre-lugares epistemológicos que assumem essa posição de pontes de conhecimento. Deste modo, esta pesquisa analisa as contradições da indústria como reflexos do capitalismo tardio. A música pop está, de fato, inserida na lógica capitalista de produção em série, na qual a arte e a cultura atendem um público de massa, mas esse mercado – e a publicidade e a mídia de massa que atuam como pontes entre os polos de produção e consumo – está inserido em uma lógica cultural. O capitalismo é também um sistema cultural e, como tal, se adapta às transformações históricas e socioculturais da sociedade.

Não se trata de cair nas velhas armadilhas dos dualismos apocalípticos/integrados, tampouco de rotular os estudos da economia política de “adornianos” – mesmo porque a noção de indústria cultural nos permite compreender parte das tensões que circundam a música popular massiva. Trata-se, sim, de reconhecer que há uma “autonomia relativa” e uma interface permanente entre os aspectos plásticos das criações musicais e suas lógicas econômicas. (...) O que se busca é evitar as armadilhas e os idealismos que envolvem rotular arte *versus* produtos de entretenimento. A música popular massiva envolve complexas relações, e uma autonomia simbólica relativa, entre processos comerciais e criativos. (JANOTTI JUNIOR, 2007, pp. 4-5)

Observadas as proporções tomadas por esse fenômeno da reprodução e do consumo massivo da arte na atualidade, o pensamento de Benjamin mostra-se visionário. Nos domínios da internet, a música e os álbuns pop envolvem em geral um consumo rápido e voraz – exceto quando os produtos





afetam demasiadamente o consumidor e/ou quando este tem um hábito de guardar algumas obras para a longevidade e revisitá-las. Não há mais tanta popularidade no costume de se tomar um longo período de tempo para fruir e admirar uma obra como se fazia em outras épocas. O que acontece, então, quando há uma mudança na tradição ritualística de se cultivar a obra de arte para a tecelagem de sua aura? Sobre a arte, Benjamin aponta que “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: na política” (BENJAMIN, 2012, p.186).

Sendo assim, o que se tem discutido sobre a atual configuração da música pop e sobre suas potencialidades políticas? Muito já foi debatido acerca da vampirização da indústria cultural *versus* a autonomia e engajamento político da arte massificada. Já se refletiu bastante sobre uma legitimação acadêmica e até mesmo política do pop. Entretanto, não apenas a música pop, mas a própria cultura pop – novelas, séries, quadrinhos, filmes etc. bem como *performances*, estéticas e narrativas midiáticas – vieram para ficar, ao menos por um bom tempo. Atualmente o que se busca é observar como esses produtos revelam as mais diversas facetas e os mais intrincados processos de uma sociedade cujos meios de comunicação tornaram-se imprescindíveis. Em relação à música pop, o fenômeno mostra cada vez mais a sua criatividade em se reinventar e em refletir os processos de transformações sociais.

No ensaio *Lo pop-pular está de moda: sobre culturas bastardas y quilombos pop-líticos*, o comunicólogo colombiano Omar Rincón (2015) aponta que a cultura popular atualmente é composta de diversos elementos – dentre eles o popular midiático. A cultura pop não está separada do povo; embora os conteúdos envolvam as lógicas de mercado da indústria cultural –





o fazer **para** o povo –, Rincón observa que o pop se faz também **a partir** do povo, com base nas demandas do público. O autor reivindica ainda o que ele chama de *ciudadanías celebrities*: que o povo se faça visível em suas próprias telas, em suas próprias comunidades. As linguagens, estéticas e narrativas midiáticas já foram tão consumidas pelo povo e já estão tão presentes no popular que já começa a ser possível usufruir delas – além das técnicas e artefatos disponíveis – para que o cidadão comum possa ser sua própria celebridade, para que expresse suas vivências, afetos e lutas – ao menos para a sua própria comunidade. Isso seria, portanto, um “pop” feito **pelo** povo. Rincón defende que o popular midiático deve sim ser reconhecido como um consumo legítimo do povo (sem deixar esse pop de lado ou tentar aboli-lo) para que possa ser, então, questionado em relação às suas problemáticas e potencialidades.

Aqueles que assistem ao *mainstream* das indústrias do entretenimento, digamos, assistem e desfrutam de televisão, música, filmes e culturas à maneira antiga. Mas não é por isso que devemos negar-lhes o lugar de cidadãos e, como tal, devem ser convocados e questionados. E para poder questioná-los, é preciso considerar que são sujeitos e comunidades que formaram seus gostos consumindo essas indústrias e com esse gosto, também, é preciso trabalhar, é preciso haver comunicação – obviamente – para convocar um popular novo, mais diversificado e criativo. Convocar o cidadão também é reconhecê-lo em suas ambivalências e ambigüidades de seus gostos e prazeres. (RINCÓN, 2015, pp. 190-191, tradução nossa)¹⁵

¹⁵ “Quienes ven al maistream de las industrias del entretenimiento, supongamos, ven y gozan la televisión, las músicas, el cine y las culturas a la vieja manera. Pero no por eso debemos negarles su lugar de ciudadanos y en cuanto tal deben ser convocados, e interpelados. Y para poderlos interpelar hay que considerar que son sujetos y comunidades que formaron su gusto viendo a estas industrias y con ese gusto, también, hay que trabajar, hay que hacer comunicación –obvio – para convocar hacia un nuevo popular más diverso y creativo. Convocar al ciudadano, también, es reconocerlo en sus ambivalencias y ambigüidades de sus gustos y disfrutes.”



O autor aponta que “os ilustrados de direita ou os ideologizados de esquerda assumem a mesma postura: esse popular deve ser negado porque é produto do massivo, industrial, entretenimento” (RINCÓN, 2015, p. 188).¹⁶ Esse elitismo por vezes impede a compreensão de potencialidades na música pop que envolvem tanto a produção como o consumo destes produtos porque essa visão categoriza o popular midiático como “defeito, carência, decadência estética e, obviamente, mau gosto” (ibid.).¹⁷ É por isso que se torna imprescindível uma cautela em relação a perspectivas como as frankfurtianas, embora elas ajudem a observar determinados aspectos da música pop contemporânea. A cultura popular da atualidade adota, na verdade, o aspecto daquilo que Rincón denomina culturas bastardas:

O popular é uma experiência de culturas bastardas. A mãe cultural é o destino que nos tocou: o nosso, o território, as histórias. E o pai cultural é feito da mistura, fusão e fluxo que fazemos dos pais culturais que nos tocaram pelo tempo e pelo contexto: somos seus filhos, mas em cada sujeito, de acordo com a produção de sua subjetividade e agência, tem-se um resultado diferente. É aí que modificamos nosso destino cultural e o tornamos mais político ou mais *light*. Culturas bastardas fazem sentido e existem quando nos reconhecemos como crianças da cena do entretenimento industrial e de massa. (RINCÓN, 2015, p. 194, tradução nossa)¹⁸

¹⁶ “Los ilustrados de derecha o los ideologizados de izquierda asumen la misma postura: ese popular debe ser negado porque es producto de lo masivo, industrial, entretenido”.

¹⁷ “Defecto, carencia, decadencia estética y, obviamente, mal gusto.”

¹⁸ “Lo popular es una experiencia de culturas bastardas. La madre-cultural es el destino que nos tocó: lo propio, el territorio, los relatos. Y el padre-cultural está hecho de la mezcla, fusión y fujo que hagamos de los progenitores-culturales que nos tocó por época y contexto: somos sus hijos pero en cada sujeto y de acuerdo a la producción de su subjetividad y agencia da un resultado distinto. Ahí es donde modifcamos nuestro destino cultural y lo hacemos más político o más *light*. Las culturas bastardas tienen sentido y existen cuando nos reconocemos hijos desde la escena de lo masivo y lo industrial del entretenimiento.”



Somos bastardos, impuros, sujos, ecléticos. Assim também é a música pop. Enquanto dialogamos entre nossas heranças locais, midiáticas e internacionais e descobrimos nessa mistura uma identidade, Madonna articula em *Madame X* músicas e referências dos mais diversos locais – culturais, espaciais e temporais. Em um único álbum a cantora invoca Joana d’Arc, *Disco Music*, *Dance Music*, a Santa Inquisição, um massacre LGBTfóbico, a escravidão em Cabo Verde, o batuque cabo-verdiano, a música *Gnawa* do norte da África, o *funk* brasileiro, Frida Kahlo, o *reggaeton* colombiano... Madonna aqui nos revela que o pop é também uma grande cultura bastarda: possui suas fortes raízes nas terras-mãe estadunidense e europeias, mas sua origem revela diversos pais espalhados pelo globo.

Rincón observa, ainda, uma relação intrínseca entre o pop e o político no que ele denomina “pop-lítica”. Ele analisa os traços estéticos, narrativos e éticos da cultura pop na política populista dos governos latino-americanos, comparando-os às telenovelas. Por sua vez, o pop também pode ser político. Entretanto, embora a política perpassasse – mesmo que minimamente – todas as ações sociais, nem sempre ela é o foco de uma produção artística pop. É evidente, também, que muitos artistas dos mais diversos gêneros da indústria envolvem a política em parte de suas obras. Dentre eles encontra-se Madonna, que em quase quatro décadas já se posicionou sobre machismo, racismo e perseguição de minorias pela Igreja Católica (anos 1980); sexualidade e LGBTfobia (anos 1990); manipulação midiática, totalitarismo, patriotismo e imperialismo norte-americanos (anos 2000).

A complexidade e a ambiguidade do pop são tão expressivos nas obras da artista que ela já foi sujeita-objeto de pesquisas dos mais diversos campos científicos. O *XLI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*

(Intercom) realizado em 2018 dedicou o simpósio *Madonna 60: um legado crítico* em homenagem ao sexagenário da cantora.¹⁹

Dentre os trabalhos apresentados no evento estão os artigos *Madonna, Like a Virgin: (Pós)Feminismos e as Maternidades dos Videoclipes de Madonna*, que analisa representações femininas contraditórias em duas obras da artista (GUERRA; BITTENCOURT EVANGELISTA CUNHA, 2018) e *Strike a Pose – A mediação do videoclipe Vogue nas performances de corpos LGBT no carnaval das escolas de samba*, que aborda a relação entre a música pop e vivências LGBT periféricas (VIANA DE PAULA; SÁ, 2018). Ambos os trabalhos revelam que tanto o pop como Madonna são complexos, ambíguos, bastardos e políticos.

A artista, que mantém o título de “Rainha do Pop” em constante manutenção justamente devido às múltiplas potencialidades e interpretações sobre suas obras, lançou em Junho de 2019 *Madame X*, seu décimo quarto álbum de estúdio. A obra condensa diversos temas políticos anteriormente abordados em sua carreira; ainda assim, revela empreitadas que Madonna nunca tentou antes. Diversas vivências, culturas e identidades são narradas e evocadas pela agente secreta que foge mundo à fora; esse é o mundo pop de Madame X.

UMA VIAGEM PELO POP DE MADAME X

Madame X é uma agente secreta que viaja pelo mundo conhecendo as pessoas e suas lutas e histórias. Nos lugares que visita ela vê a dor, a injustiça, a morte, a esperança, o amor, a união, a fome por direitos humanos,

¹⁹ Disponível em: <https://www.univille.edu.br/noticias/2018.9/simposio-debate-obra-de-madonna-intercom/882848>. Acesso em: 13 nov. 2020.



a fraternidade e a violência. Ela percebe que o que une diversos seres humanos é a luta pelo direito de existir quando este lhes é negado.


Durante a “Era *Madame X*”²⁰, Madonna sempre portava um tapa-olho – tanto nos ensaios fotográficos para o álbum quanto nos videoclipes, concertos e entrevistas. Em entrevista para o *Today Show*, quando perguntada sobre quem seria a Madame X, responde: “Ela é uma espiã, uma agente secreta. Ela viaja pelo mundo, muda de identidade, dorme com um olho aberto e viaja durante o dia com um olho fechado. Ela foi ferida, então está cobrindo [o olho]” (MADONNA, 2019, informação verbal, tradução nossa).²¹ O acessório representa, aqui, tanto a desconfiança (a personagem “dorme com um olho aberto”) como a confiança no outro (“viaja durante o dia com um olho fechado”; enxergar demais pode cegar).

Na mesma entrevista, a artista conta que o nome da persona criada vem de uma experiência de sua juventude, quando era aluna da coreógrafa Martha Graham. Embora a garota desse trabalho, era reconhecida por Graham, que apesar de reclamar de seu comportamento, costumava dizer que era difícil reconhecê-la devido a tantas mudanças em seus visuais. A professora decidiu, portanto, apelidá-la “Madame X”. Madonna não cita o filme *Madame X*, que possui diversas versões – sendo a mais famosa a de 1966, um clássico da “era de ouro” hollywoodiana estrelado por Lana Turner. A trama conta a história de uma mãe que comete um crime e abre mão de seu nome para fugir pelo

²⁰ Na cultura do consumo de produtos da música pop, costuma-se chamar de “era” o respectivo período de divulgação de um álbum.

²¹ “She’s a spy, she’s a secret agent. She travels the world, she changes her identity, she sleeps with one eye open and she travels through the day with one eye shut. She’s actually been wounded, so she’s covering up.” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sxc8xOTeida>. Acesso em: 20 abr. 2020.





mundo, assumindo diversas identidades e assinando seu nome apenas com um “X”. Esta é uma possível inspiração para o apelido conferido a Madonna por Martha Graham. Ainda na entrevista, a cantora afirma que decidiu buscar essa analogia em seu passado porque o álbum contém colaborações e inspirações de locais bastante diversos do globo e cada produção, cada canção lhe atribuía um sentimento único, uma identidade nova.

Madame X é literalmente uma viagem. A espiã narra aquilo que vê pelo mundo e a sonoridade das canções reflete os diversos locais visitados. A primeira obra do projeto (e também a canção inicial do álbum) é *Medellín*, parceria com o cantor Maluma. O título vem da cidade natal do artista colombiano, o que denota logo de início a relação que Madonna adotou com a representação de outras culturas. Ela canta em inglês e Maluma em espanhol. A letra narra as aventuras de um casal apaixonado pela cidade natal do rapaz, que em determinado momento sugere uma visita a Detroit (Estados Unidos), berço de Madonna. Esta também fala sobre tomar uma pílula, voltar aos seus dezessete anos e se permitir ser ingênua novamente, sem se importar com a opinião dos outros. Madame X abre o álbum convidando o público para a jornada no primeiro verso do refrão: “*Ven conmigo, let’s take a trip*” (“Venha comigo, vamos fazer uma viagem”).

Chama atenção o fato de que a primeira obra do álbum não seja tão política como outros videoclipes e canções do disco. *Medellín* é mais sutil e envolve representações comuns do imaginário popular midiático como juventude, bebidas, sexo e paixão. Tal particularidade pode atribuir-se a possíveis restrições e imposições da gravadora – talvez a indústria fonográfica não aceitasse tranquilamente uma obra mais pesada e crítica logo de início. Lembramos que muitas vezes cabe à canção inicial o papel de apresentar e

vender o álbum. A escolha também pode ter se dado pela própria artista, já que parte de ser a Madame X é também dançar e celebrar a vida, o amor e as diferenças. De todo modo, há uma clara intenção mercadológica em uma colaboração artística com um dos expoentes do gênero *Reggaeton*, um dos mais consumidos na atualidade. Na introdução do videoclipe, Madonna traz um manifesto que apresenta quem viria a ser, portanto, Madame X:


Querido Deus, como é que eu poderia confiar em alguém depois de anos de decepção e traição? Como eu poderia não querer fugir? De novo e de novo... Escapar... Nunca serei o que a sociedade espera que eu seja. Já vi demais. Não posso voltar atrás. Fui sequestrada, torturada, humilhada e abusada. No fim das contas ainda tenho esperança, ainda acredito na bondade humana. Obrigada, Deus, pela natureza, pelos anjos que me cercam, pelo espírito da minha mãe que está sempre me protegendo... De agora em diante, sou Madame X. E a Madame X ama dançar... Porque não se pode acertar um alvo em movimento. (MADONNA, 2019, informação verbal, tradução nossa)²²

Figura 1 – Cenas do videoclipe de *Medellín*



Fonte: Reprodução/Youtube.

²² “Dear God, how could I trust anyone after years of disappointment and betrayal? How could I not want to run away? Again and again... Escape... I will never be what society expects me to be. I’ve seen too much. I cannot turn back. I have been kidnapped, tortured, humiliated and abused. In the end I still have hope, I still believe in the goodness of humans. Thank God for nature, for the angels that surround me, for the spirit of my mother who is always protecting me... From now on, I am Madame X. And Madame X loves to dance... Because you can’t hit a moving target.”



Madonna relata na personagem Madame X, por meio de diversas analogias metafóricas e literais, as desgraças às quais foi submetida (abuso, tortura, humilhação, sequestro). Vida e obra aqui se misturam. A construção narrativa da personagem fugitiva toma inspiração na vida pessoal de Madonna e é apresentada ao público, podendo este de alguma forma se identificar com a agente secreta que foge de tudo aquilo que a atormenta, assim como o pop e a indústria podem ser consumidos como um escapismo (que em diversos momentos pode ser interpretado também como alienação) e como forma de projeções de vivências e de expressão e tradução de sentidos pela arte. Entretanto, mesmo após presenciar as atrocidades humanas, ela ainda acredita nas bondades humanas, mas resolve fugir (dos Estados Unidos? Do “círculo que torna a fuga impossível”? – seria esta uma metáfora para a indústria cultural preconizada por Adorno?). Por fim, a artista faz uma analogia entre a dançarina e o alvo em movimento (a fugitiva, perseguida), unindo a arte e a política.

A metáfora do alvo em movimento utilizada por Madonna também se mostra, nesta pesquisa, como uma representação da música pop atual, que foge às tentativas epistemológicas de delimitar seus terrenos como estritamente mercadológicos, autônomos ou engajados. Não se pode acertar um alvo em movimento, mas é possível contorná-lo, traçar seu percurso. Em entrevista, Madonna reforça os sentidos apresentados no manifesto e dá indícios de que o álbum traria discursos de contravenção aos padrões estéticos, comportamentais e ideológicos de eliminação das diferenças – padrões esses reforçados pela própria indústria cultural na tentativa de manter a manipulação do público, como observaram Adorno e Horheimer (1987).



Aquele manifesto que eu declamo no início é meio que uma oração, meio que uma confissão, meio que um registro de diário... Mas ele realmente resume como eu me sinto no mundo e como eu nunca vou ser o que a sociedade espera de mim, mas, porra, será que não dá pra vocês todos pensarem assim também? Por que eu iria querer ser o que a... O que é que a sociedade quer? Robôs, pessoas que não pensam nem têm opiniões. (...) Então é assim que eu começo, é assim que o álbum se inicia, essa é a Madame X e eu espero provocar as pessoas a pensar que você pode ser você mesmo e, seja lá quem você for, seu eu próprio é lindo e único. (MADONNA, 2019, informação verbal, tradução nossa)²³

Enquanto abomina o comportamento robótico exigido pela sociedade – e pela indústria cultural – e estimula a autenticidade do eu próprio, Madonna também reforça no videoclipe os padrões estéticos da música pop como a música da juventude, do belo, do sexo, das drogas. Não seriam essas também algumas exigências para se encaixar em determinados contextos sociais?

Medellín evidencia a genética bastarda da música pop. Tendo Madonna como mãe (Detroit, Estados Unidos) e Maluma como pai (Medellín, Colômbia), a obra revela que nem mesmo o pop estadunidense é puro; afinal, a cultura pop sempre se apropriou de outras culturas para a construção de obras internacionalmente reconhecíveis. Além disso, boa parte da população dos EUA é latina e/ou consome músicas latinas – Jennifer Lopez e Shakira são apenas alguns dos nomes mais famosos.

²³ “That manifesto that I speak in the beginning is kind of a prayer, kind of a confession, kind of a diary entry... But it really does sum up how I feel about myself in the world and I will never be what society expects me to be, but, god damn, could you all just think that way? Because why would we ever want to be what... What does society want? Robots, people that don’t think and people that don’t have opinions. (...) So that’s how I start off, that’s how the record kicks off, that’s who Madame X is and I hope to provoke people into thinking that you can be your own person and whoever you are, your own person is beautiful and unique.” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XnOfOsHUUZQ>. Acesso em: 20 abr. 2020.



O caráter bastardo de *Madame X* já se apresenta nas capas das três versões do álbum. Na primeira (versão padrão), Madonna invoca Frida Kahlo, com seu nome unindo as sobrancelhas; na segunda (versão *deluxe*), sua caracterização faz alusão às “camaradas” da Revolução Russa de 1917, operárias que lutaram pela queda do czar²⁴; já na terceira, Madonna aparece como uma cantora de fado, figura popular em Portugal. Três referências diferentes, três heranças distintas. Heranças artísticas, históricas, políticas, populares, culturais. Entretanto, a herança da indústria-mãe pode ser percebida na estratégia da venda de diversas versões do disco – além de boxes, litografias, tapa-olhos, camisetas etc. – para os fãs que as colecionam. E se há venda, há público.

Figura 2 – capas de diferentes versões de *Madame X*



Fonte: *Imgur*.²⁵

²⁴ Disponível em: <http://rainhamadonna.com/o-conceito-por-tras-da-capa-de-madame-x/>. Acesso em: 21 abr. 2020.

²⁵ Disponível em: <https://imgur.com/a/nhxj3yf>. Acesso em: 29 nov. 2020.



A figura da cantora de fado se explica também pelas vivências de Madonna em sua nova morada, Lisboa.²⁶ A cantora se inspirou na cena artística plural da região, zona cultural bastante dinâmica devido à coexistência de culturas europeias, indianas, africanas e orientais. O fado acompanha diversas canções do álbum, que contêm ainda diversos trechos cantados em português. Um dos exemplos é a faixa *Killers Who Are Partyng*:

Serei gay, se os gays forem queimados/Serei a África, se a África for destruída/Serei pobre, se os pobres forem humilhados/E serei uma criança, se as crianças forem exploradas (...) Serei muçulmana, se o muçulmano for odiado/Serei Israel, se eles estiverem encarcerados/Serei índia nativa, se o índio tiver sido levado/Serei uma mulher, se ela for estuprada e seu coração estiver se partindo. (MADONNA, 2019, tradução nossa)²⁷

A canção tem uma sonoridade tipicamente portuguesa e um tom introspectivo e melancólico. A artista aqui canta lentamente, como se cada palavra carregasse um grande peso; de fato, o discurso é forte. Madonna (ou Madame X) narra as experiências de populações abusadas, exploradas, humilhadas, queimadas, estupradas... Mas não apenas narra; o eu-lírico se coloca no lugar dos vulneráveis. Madonna definitivamente não é gay, muito menos africana, pobre, uma criança explorada, muçulmana, israelense ou

²⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/musica/noticia/madonna-se-muda-para-portugal-novo-destino-de-famosos.ghtml>. Acesso em: 21 abr. 2020.

²⁷ “I will be gay, if the gay are burned/I’ll be Africa, if Africa is shut down/I will be poor, if the poor are humiliated/And I’ll be a child, if the children are exploited (...) I’ll be Islam, if Islam is hated/I’ll be Israel, if they’re incarcerated/I’ll be Native Indian, if the Indian has been taken/And I’ll be a woman, if she’s raped and her heart is breaking.”



indígena. Mas ela é uma mulher que já foi estuprada.²⁸ Adiante na canção tem-se o verso “Eu sei o que sou e o que não sou”, cantado em português.

Levantam-se aqui questões sobre lugar de fala. Madonna alega saber o que é e o que não é. Uma interpretação para a mensagem da música é a de que devemos saber os locais que ocupamos e as vivências que não temos, mas que isso não nos feche os olhos para o sofrimento alheio. Outra interpretação é a de que a personagem Madame X se apresenta aqui não como Madonna, mas como uma “entidade”, uma representação metafórica das identidades oprimidas. Entretanto, independente da intenção de Madonna, as interpretações podem ser as mais diversas e nem todos podem concordar com esse posicionamento.

Ainda na letra de *Killers Who Are Partying* encontram-se os versos “Eu sei o que sou (Deus sabe o que sou)/E eu sei o que não sou (E Ele sabe o que não sou)” (MADONNA, 2019, tradução nossa).²⁹ Ao invocar Deus – e aqui torna-se importante lembrar que o projeto *Madame X* teve início com a oração na introdução do videoclipe de *Medellín* – Madonna se assemelha à figura do governante populista. Omar Rincón (2015) observa que a lógica desse tipo de governo é a do “O povo é Deus”, “Eu (governante) sou o povo”, “Eu sou Deus”. Na referida canção, Madonna alega ser todas as minorias (o povo ao qual se dirige) e reforça a figura de Deus (que sabe o que ela é e não é e que a todos protege). A cantora passa a ser, então, a Diva (divindade) pop.

²⁸ Madonna relatou o estupro durante o discurso da entrega do prêmio de “Mulher do Ano” da Billboard (2016). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9Q5UM3jFz0A>>. Acesso em: 13 nov. 2020.

²⁹ “I know what I am (God knows what I am)/And I know what I’m not (And He knows what I’m not).”



Essa mensagem subliminar pode ser perigosa quando o culto às celebridades se torna alienação midiática.

Da mesma forma que o político populista se utiliza da linguagem e da estética pop para chegar ao seu eleitorado, Madonna toma o mesmo caminho para chegar ao seu público. Rincón (2015) aponta ainda que o político está sempre lutando contra um inimigo comum do povo. Apesar de a letra da canção sempre evocar as vivências do oprimido, o inimigo comum é tão poderoso que, além de poder ser sentido nos não-ditos do discurso, aparece exatamente no título: são os “assassinos que estão festejando”.

No fim de uma *performance* de Madonna no festival *Eurovision* (2019),³⁰ dois de seus dançarinos dão as mãos – um portando a bandeira de Israel e outro a da Palestina. O evento aconteceu em Israel durante um período bastante delicado do histórico conflito, quando diversas ocupações israelenses estavam acontecendo na Palestina. Embora a mensagem do ato fosse a de pregar a paz para todos os grupos, sabe-se que a questão não é tão simples assim. Parte do público alegou insensibilidade da parte da artista. É em momentos como esse que a tensão indústria *versus* política *versus* arte mostra as suas problemáticas. As declarações verbais e não verbais de Madonna possuem pesos enormes devido ao seu grande peso midiático e as atribuições de sentidos, afetos e desafetos pelo público são múltiplas.

O videoclipe de *Dark Ballet* é estrelado por Mykki Blanco, uma *performer* negra, *queer* e soropositiva (ela faz questão de proclamar suas identidades no fim do vídeo). O audiovisual é uma releitura da história de Joana d’Arc – interpretada por Blanco – e narra o processo de encarceramento e execução

³⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VG3WkiLod_U. Acesso em: 13 nov. 2020.

da personagem na fogueira. Madonna aqui expõe e critica os brutais crimes de ódio que tomam a forma de assassinatos e torturas ao longo da história, cometidos em especial por instituições religiosas que matam em nome de uma divindade. Blanco dá vida a uma Joana d'Arc contemporânea; a guerreira-padroeira do povo é negra e *queer*. É ela que performa e dá vida aos versos cantados por Madame X. Ela também é a Madame X, a personagem-entidade anteriormente mencionada. Madame X não é apenas a Madonna, mas todos aqueles que se identificam com as vivências representadas (neste caso, por Blanco). Madonna aparece apenas por alguns segundos no final, coberta por um véu que denota um luto pela vida perdida na narrativa. Luto que provoca a luta.

Figura 3 – Cenas do videoclipe de *Dark Ballet*



Fonte: Reprodução/Youtube.

A abordagem escolhida por Madonna e sua equipe reflete bastante as configurações da música pop atual. Diferentemente de *Like A Prayer* (1989), quando a artista discutiu sobre racismo por meio de um relacionamento afetivo e sexual com a figura de um Jesus negro e de cruzes incendiadas ao fundo (em alusão à *Klu Klux Klan*), a sociedade de consumo contemporânea talvez não recebesse com bons olhos uma nova música da cantora sobre racismo e LGBTfobia com ela performando no videoclipe. Ao convidar Blanco para estrelar o audiovisual, Madonna deu margem a três possíveis análises: ou ela

quis respeitar o movimento negro e LGBT, trazendo uma artista com maior propriedade para transmitir o sofrimento e a luta apresentados na canção; ou ela não quis ser mal recebida pelo público – o que levaria a um fracasso comercial; ou, a mais provável, uma junção das duas possibilidades apresentadas.

Outro videoclipe é o de *God Control*, canção anteriormente mencionada que faz alusão ao *Gun Control*,³¹ conjunto de leis que regula a fabricação, distribuição e porte de armas de fogo nos Estados Unidos. Tendo em mente que o país possui uma cultura secular de posse de armas e que tal cultura é uma das responsáveis pelos crimes de ódio, Madonna clama por políticas mais reguladoras e por uma conscientização imediata. O videoclipe se passa em uma boate LGBT e remete ao atentado que ocorreu em 2016 na boate *Pulse*, em Orlando (Estados Unidos), quando um indivíduo entrou armado e atirando dentro do ambiente lotado.³² Por mais que o porte de armas seja uma questão concernente a todos, Madame X narra, nesta obra, o sofrimento da comunidade LGBT, que sofre diretamente com as consequências do uso de armas de fogo.

Figura 4 – Cenas do videoclipe de *God Control*



Fonte: Reprodução/Youtube.

³¹ Disponível em: <https://gun-control.procon.org/history-of-gun-control/>. Acesso em: 21 abr. 2020.

³² A tragédia contabilizou quarenta e nove mortos e cinquenta e três feridos, caracterizando-se como o maior ato de LGBTfobia da história. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-36514254>. Acesso em: 21 abr. 2020.

● ● ●

God Control é um dos audiovisuais mais trabalhados da carreira da artista, visto que apresenta muitas referências e um tratamento plástico de altíssima qualidade. Entretanto, por mais esteticamente apelativo que seja e por mais que a cantora tenha um histórico de uma forte relação com a comunidade LGBT³³, o videoclipe também representa as contradições da indústria cultural. Ao abordar cenas tão violentas (e relativamente presentes na memória coletiva LGBT), o produto não foi bem recebido por certa parte do público, principalmente pelos sobreviventes do atentado – que declararam entender, por um lado, a intenção por trás da obra, mas sentiram uma apropriação de cunho insensível³⁴.

Todo o tom da canção é bastante ambíguo, visto que começa e termina com um coro fúnebre e com uma *performance* vocal de Madonna que carrega sofrimento e fúria, mas que apresenta ao longo de seu desenvolvimento uma envolvente batida *disco* e uma voz robótica e ironicamente alegre da cantora – além dos jogos líricos anteriormente mencionados. Tal contraste revela tanto a complexidade de sentidos presentes na produção e nos consumos da obra como as práticas controversas da música pop, que coloca em justaposição

³³ Tal relação tem se tecido, ao longo das últimas décadas, por referências à cultura LGBT nas obras de Madonna, pelos discursos e trabalhos ativistas que a artista tem feito desde os anos 1990 em prol da luta contra a LGBTfobia e da conscientização em relação à AIDS e ao HIV e também pela recepção da comunidade, que a tem como uma das artistas mais simbólicas da cultura LGBT. Madonna recebeu em 2019 o prêmio GLAAD (Aliança Gay e Lésbica Contra a Difamação) de “Defensora da Mudança”, sendo a primeira mulher homenageada na categoria. Disponível em: <<https://observatoriogbol.uol.com.br/noticias/2019/05/madonna-glaad-awards-o-10-gay-que-conheci-foi-a-1a-pessoa-que-acreditou-em-mim>>. Acesso em: 18 jul. 2020.

³⁴ Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/musica/2019/06/sobreviventes-de-massacre-em-boate-criticam-madonna-por-cenas-do-clipe-de-god-control.shtml>>. Acesso em: 18 jul. 2020>





estéticas e discursos contrastantes, que lida com questões extremamente sérias de forma “descontraída”.

O videoclipe de *Batuka* conta com a participação da Orquestra Batukadeiras³⁵, grupo musical de Cabo Verde composto em sua totalidade por mulheres negras. O batuque é uma prática artística que data do século XVIII e que envolve a resistência negra feminina desde a época do regime escravocrata português. Suas vozes constroem, junto com a de Madonna, um coro que pode ser ao mesmo tempo um grito de luta e um mantra de salvação de uma coletividade de mulheres que cuidam umas das outras. As artistas contam que juntas se sentem mais seguras perante as opressões vivenciadas diariamente.³⁶

Figura 5 – Cenas do videoclipe de *Batuka*



Fonte: Reprodução/Youtube

Madonna, uma mulher branca que tratou diversas vezes sobre machismo e sobre empoderamento e sororidade femininas em suas obras, traduziu suas vivências em Portugal para uma obra audiovisual que, ao explorar bastante o campo do sensível, pode ser também interpretada de

³⁵ Disponível em: <<https://www.dn.pt/cultura/interior/novo-video-de-madonna-com-as-batukadeiras-de-cabo-verde-aprendi-muito-com-estas-mulheres-11130496.html>>. Acesso em: 21 abr. 2020.

³⁶ Disponível em: <<https://observador.pt/especiais/quem-sao-as-batukadeiras-de-cabo-verde-que-encantaram-madonna/>>. Acesso em: 21 abr. 2020.



três formas: uma tentativa de dar visibilidade a discussões identitárias pertinentes e a culturas que se apresentam fora do eixo estadunidense-europeu da indústria; uma apropriação de culturas em prol de um sucesso comercial; ou um produto que se vende por meio de lógicas de resistência e de diversidade cultural. Quando perguntada sobre o porquê do lançamento de um álbum tão progressista, a artista aponta:

Porque não há vozes suficientes, sério. Não acho que existam pessoas suficientes – não só cantores ou artistas –, não há uma boa quantidade de indivíduos, seres humanos célebres manifestando-se ou usando seu poder, sua potência, suas plataformas para fazer, afetar, inspirar uma mudança. Acho que a maioria prefere, preocupa-se mais em ser popular e não irritar, não perturbar demais o *status quo*. Não conheço muitas pessoas no meu meio profissional que sejam francas e políticas – talvez algumas. (...) A história se repete, então agora estamos adentrando um período de extrema direita, conservadorismo exacerbado, de mentes fechadas e é uma reação, tudo é uma reação. (MADONNA, 2019, informação verbal, tradução nossa)³⁷

A declaração da artista evidencia tanto a falta de engajamento político por parte dos artistas de seu ciclo de contatos (visto que Madonna é um dos maiores nomes do entretenimento e que atreladas a ela estão também diversas outras celebridades de grande porte) como a possibilidade de ir contra os moldes e predefinições da própria indústria. Entretanto,

³⁷ Because there are not enough voices, seriously. I don't think enough people – not just singers or entertainers – I think, there aren't enough high-profile individuals, human beings, who are speaking up and using their power, their potency, their platforms to make change, to affect change, to inspire change. I think most people would rather, are more concerned with being popular and not upsetting, rocking the boat too much. I actually don't know a lot of people in my business that are outspoken and political – maybe a handful. (...) History repeats itself, so right now we're going into a period of extreme right, extreme conservatism, extreme narrow-minded thinking and it's a reaction, everything's a reaction." Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LQVt_gkMNcR4>. Acesso em: 21 abr. 2020.



como demonstrado, mesmo a mais subversiva das obras está inserida nas lógicas capitalistas modernas – o que não invalida, contudo, suas potencialidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “O autor como produtor”, Walter Benjamin (2012) defende que uma obra artística precisa ter uma tendência política que vá de encontro aos ideais burgueses e fascistas; demonstrar qualidade; inspirar outros produtores e democratizar os modos de produção. Enquanto este último fator mostra-se mais difícil – visto que os modos de produção, como demonstrado, vão para além do artista na indústria fonográfica –, podemos observar que Madonna trouxe discussões políticas pertinentes frente à onda de conservadorismo que tem tomado os governos no fim da última década e que a obra pode ainda servir como exemplo de como abordar política e subversões estéticas dentro dos moldes da música pop.

A pluralidade de sonoridades, línguas, visuais, discursos e referências confere a *Madame X* uma estética que vai de encontro às fórmulas estritamente padronizadas da música pop estadunidense e que explora sentidos que vão além do padrão do eixo americano-europeu de produção e consumo. Como estética e política andam juntas, a obra apresenta também discursos verbais e não verbais que contêm lógicas de luta e de resistência perante às necropolíticas de extermínio de grupos sociais histórica e socialmente oprimidos. E como produto da indústria cultural, o álbum revela ainda contradições, apropriações, capitalismo...

O objetivo da pesquisa não foi encontrar as reais motivações de Madonna ao fazer um álbum com teor político – se é que isso é possível

– e classificar o produto como unicamente “engajado, subversivo e de resistência” ou como “apropriador, manipulador e forjado”, visto que tal dicotomia não consegue mais abranger uma análise mais apropriada dos produtos da música pop. O trabalho visou, portanto, a contornar o fenômeno em seu estado atual e observar suas contradições por meio de diferentes (e em alguns níveis contrastantes, porém dialogáveis) perspectivas teóricas para que se faça possível uma compreensão mais detalhada de suas potencialidades e limitações.

Comunicação tem se construído como um campo epistemológico fronteiro que revela não apenas diálogos com diferentes áreas, mas com diversas perspectivas teóricas. Fenômenos comunicacionais revestem-se do mesmo caráter de ponte da ciência que os estuda, sendo, portanto, responsáveis por formar ligações tão complexas quanto contraditórias. Produtos como os da música pop são objetos de análise pertinentes para a área por evidenciarem tais relações paradoxais e ricas de sentidos e interpretações, visto que tanto a arte como a mídia são substancialmente ambíguas e engajadoras.

Trata-se de perceber que no atual momento do capitalismo é possível reconhecer lógicas de resistência, de subversão e de relativa autonomia que compõem interfaces com lógicas de mercado e de apropriações culturais. Tendo em mente que não há como fugir da indústria do entretenimento – mas que se pode e deve questioná-la e consumi-la de forma mais consciente – e que a música pop está inserida nos mais diversos espaços, é necessário observá-la também como plataforma contraditória que, como meio de comunicação de massa, constrói conexões, engajamentos, afetos e desafetos entre os mais diversos setores da sociedade.



REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: COHN, G. (org.) **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987. p. 287-295.

ADORNO, T. W. Sobre Música Popular. In: COHN, G. (org.) **Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-146.

BATUKA. Direção de Emmanuel Adjei. Interpretação de Madonna. [S.l.]: Interscope Records, 2019. Vídeo online (6 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nU2eApGw_TU. Acesso em: 18 nov. 2020.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DARK BALLET. Direção de Emmanuel Adjei. Interpretação de Madonna. [S.I.]: Interscope Records, 2019. Vídeo online (6 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6Uagw4zser8>. Acesso em: 18 nov. 2020.

GOD CONTROL. Direção de Jonas Akerlund. Interpretação de Madonna. [S.I.]: Interscope Records, 2019. Vídeo online (8 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zv-sdTOW5cs>. Acesso em: 18 nov. 2020.

GUERRA, P.; BITTENCOURT, L.; EVANGELISTA CUNHA, S. “Madonna, Like a Virgin: (Pós)Feminismos e as Maternidades dos Videoclipes de Madonna”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41, 2018, Joinville. **Anais**. Santa Catarina: Intercom, 2018, v. 1, p.1-14.

JANOTTI JUNIOR, J. “Música Popular Massiva e Comunicação: um universo particular”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 30, 2007, Santos. **Anais**. São Paulo: Intercom, 2007. v. 1, p. 1-15.



MADONNA. *American Life*. Hollywood; Londres: Warner Music, 2003. 1 CD (49 min).

_____. *The Confessions Tour*. Londres: Warner Music, 2007. 2 CDs (73 min).

_____. *Madame X*. Lisboa; Londres; Los Angeles; Nova Iorque: Interscope Records. 2019. 1 CD (56 min).

MEDELLÍN. Direção de Diana Kunst e Mau Morgó. Interpretação de Madonna. [S.I.]: Interscope Records, 2019. Vídeo online (7 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xAxNaLAR2to>>. Acesso em: 18 nov. 2020.

RINCÓN, O. “Lo pop-pular está de moda: sobre culturas bastardas y quilombos pop-líticos”. In: *Voces Abiertas: comunicación, política y ciudadanía en América Latina*. MARTIN BARBERO, J. et. al. Buenos Aires: CLACSO, 2015. p. 179-213.

ROSA, R. A. da. **Música e mitologia do cinema: na trilha de Adorno e Eisler**. Ijuí: Unijuí, 2003.

SOARES, T. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, S. P. de; CARREIRO, R; FERRAZ, R. (org.) **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015. p. 19-33.

TORRE, B. D. Abaixo da superfície: adorno e o cinema reconsiderado. **Novos Estudos - Cebrap**, v. 38, n. 2, p. 477-493, ago. 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002019000200477. Acesso em: 18 nov. 2020.

VIANA DE PAULA, R.; SÁ, S. P. de. “Strike a Pose – A mediação do videoclipe Vogue nas performances de corpos LGBT no carnaval das escolas de samba”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41, 2018, Joinville. **Anais**. Santa Catarina: Intercom, 2018, v. 1, p.1-19.



UMA CRIANÇA MORTA: O INSUPORTÁVEL ESTRANHO DE NÓS MESMOS

A DEAD CHILD: THE UNBEARABLE STRANGER OF OURSELVES

Juliana BARTIJOTTO¹

Leda Verdiani TFOUNI²

¹ Doutoranda pelo Programa de Psicologia da Faculdade de Filosofia Ciências de Letras de Ribeirão Preto. Universidade de São Paulo. Em regime de dupla titulação com a Université Paria 8. E-mail. jubartijotto@gmail.com. Pesquisa financiada pela CAPES.

² Professora Titular da Faculdade de Filosofia Ciências de Letras de Ribeirão Preto. Universidade de São Paulo. Pesquisadora CNPq. E-mail. lvtfouni@usp.br.



RESUMO

A foto de Aylan Kurdi afogado em uma praia da Turquia após naufrágio enquanto tentava buscar refúgio, assombrou e horrorizou o mundo dando início à procura de sentido por algo que, até então, estava recalcado no inconsciente coletivo. Essa foto escancarou algo desconhecido que evitávamos encarar por retratar uma realidade que evoca algo assustador de nós mesmos que nos olha de fora, denominado pela psicanálise de *Unheimlich*. Neste artigo, procuramos entender a foto e suas reverberações midiáticas. Analisamos a foto como um acontecimento discursivo que atualizou uma memória do que é ser criança e do tempo de infância, e ao mesmo tempo efetuou uma ressignificação do que é ser refugiado na atualidade. A partir do efeito de exclusão do funcionamento capitalista, detectamos uma tentativa de reversão: incluir os excluídos. Porém, o excluído (socialmente) é sempre susceptível de tornar-se *Unheimlich*, e aparece sob as mais diferentes representações, indiciando a desigualdade entre classes.

PALAVRAS-CHAVES

Foto, Aylan Kurdi, *Unheimlich*, discurso dominante, refugiado.

ABSTRACT

Aylan Kurdi's photo, drowned on a Turkish beach while trying to seek refuge, horrified the world and started the search for the meaning of something that, until then, was repressed. It has debuted something unknown that we avoided facing by portraying a reality that evokes something frightening of ourselves that looks at us from the outside, called *Unheimlich*



by psychoanalysis. In this article, we try to understand the photo and its reverberations by the media, taking the photo as a discursive event that updated a memory of what it is to be a child and resignified what it is to be a refugee today. Departing from the exclusion effect of capitalism, we detected a reversal attempt: to include the excluded. However, the excluded (socially) is always likely to become *Unheimlich*, and appears under the most different representations, clueing the inequality between classes.

KEYWORDS

Photo, Aylan Kurdi, *Unheimlich*, dominant speech, refugee.

*Cavalgar, cavalgar, cavalgar, pela noite, pelo dia, pela noite.
Cavalgar, cavalgar, cavalgar. E a coragem tornou-se tão lassa e a
saudade tão grande.
(Rilke, 1961)*

*Há mais de 70 milhões de refugiados no mundo e
metade são crianças.*

INTRODUÇÃO

Este artigo trata da grave questão social dos refugiados, e toma como objeto de análise a foto de Aylan Kurdi, uma criança síria de etnia curda de 3 anos encontrada morta numa praia da Turquia, mobilizou o mundo. Ele morreu afogado durante a tentativa de atravessar o Mediterrâneo com a família num bote frágil, a fim de fugir da guerra em seu país. Estavam buscando refúgio na



Turquia, mas Aylan não conseguiu. Essa foto, que foi divulgada mostrando Aylan sozinho, morto, bem como a sequência de fotos que se segue a ela, retratando o momento posterior, quando o policial recolhe o corpo de Aylan e o carrega nos braços (como se fosse uma criança adormecida) assombrou e enterneceu o mundo (As fotos foram feitas por Nilüfer Demir, da agência Reuters, em 03/09/2015). Circulou de forma viral na mídia (jornais, televisão, internet), sendo compartilhada, reproduzida, comentada de modo incessante durante um intervalo de tempo nos jornais e redes sociais, escancarando um mundo desconhecido que até então evitávamos encarar por retratar uma realidade que evoca algo assustador e recalcado de nós mesmos e que nos olha de fora.

Foto 1



Fotos 2 e 3





Apostamos que o efeito de sentido de consternação e luto pela morte de uma criança nessas circunstâncias tomou a proporção de um acontecimento discursivo (Pêcheux, 1999, 1983/2008)³ rompendo com a ordem logicamente estabilizada pela ideologia dominante com relação ao refugiado. Tomamos essa foto, por um lado, como um acontecimento discursivo que (re) atualizou uma memória do que é ser criança e do tempo da infância, ao mesmo tempo em que possibilitou novas interpretações do que é ser refugiado, desnaturalizando o sentido estratificado que tinha até então, principalmente em função do discurso midiático. Por outro lado, tomamos essa imagem numa dimensão inconsciente, como o *Unheimlich*, o estranho-familiar que sinalizou o encontro do sujeito com o real pulsional (pulsão escópica e pulsão de morte). Não nos dispusemos a montar um glossário explicando os conceitos da psicanálise e da análise do discurso aqui usados, porque iríamos subestimar a capacidade do leitor, além de ser essa uma tarefa sem fim, que resultaria em um metatexto inadequado neste espaço.

Na atualidade, numa espécie de repetição histórica, assistimos pela mídia um retorno aos discursos racistas/segracionistas e uma sucessão de mortes e deslocamentos em massa. No início do século XXI temos a maior taxa de deslocamento desde a segunda guerra mundial segundo notícias veiculadas pelos jornais brasileiros. O deslocamento forçado, diferente daquele no qual se migra por escolha, parece ser uma repetição na história das civilizações. Em diversos momentos históricos grupos foram obrigados

³ Para Fábio Tfouni (2003), o acontecimento é o aparecimento do novo, algo que ainda não estava inscrito no simbólico - um nódulo do real que surge na realidade e clama por sentido, por interpretação.



a sair de seus países. As guerras, os conflitos armados e as catástrofes naturais são os principais motivos da migração forçada.

No caso da foto de Aylan, antes mesmo de se saber quem era, houve um impacto causado por uma imagem que não se queria ver, mas que - através do poder oriundo da possibilidade de permitir o compartilhamento em larga escala inúmeras vezes, incessantemente - difundiu-se de modo viral nas redes sociais e na mídia jornalística, situação que fez com que a Reuters anunciasse o seu poder de “viralização”: “a imagem perturbadora de um menino afogado capta o olhar, horroriza” (Reuters, 2015).

A criança da foto, Aylan Kurdi, fazia a travessia do mar Mediterrâneo na companhia dos pais, que fugiam da situação política e econômica da Síria em botes ilegais. Da família Kurdi, apenas o pai sobreviveu e a imagem do filho morto se transformou no símbolo (metáfora) dos refugiados. Até então, esses modos de fuga, em barcos ilegais, eram noticiados na mídia jornalística fazendo alusão a uma espécie de todo sem especificação, como uma massa que morre diariamente em tais condições. Sobre a ampla repercussão da foto, Safatle (2015) comenta:

Vejam que coisa impressionante: foi graças à circulação de uma foto que uma política criminosa de bloqueio de refugiados em situação de vida ou morte teve que ser momentaneamente suspensa. Alguns poderiam dizer que isso seria a prova maior da irracionalidade do campo político. Por quê? Porque nós agimos por afetos. Nós não agimos por argumentos. Nós tivemos milhares de argumentos a respeito dessa questão, por exemplo, e nenhum teve a força, nenhuma discussão teve a força de desencadear os efeitos que uma foto foi capaz de desencadear (Safatle, 2015, s/p).

Com relação aos afetos produzidos pela foto de Aylan, Silva (2018) propõe três explicações:

... é uma fotografia em que nos deparamos com a morte e que, de certa forma, escancara a noção de falência do sujeito. Isso porque tanto a fotografia quanto o próprio Aylan sintetizam uma ideia de fim, no sentido de não haver saídas. A imagem – porque revela uma criança morta aos 3 anos de idade, incapaz de sobreviver ao conflito – e Aylan, porque representa milhares de refugiados que não encontram outra solução senão fugir da guerra e procurar outro destino (e que, muitas vezes, sequer encontram espaço e amparo no lugar escolhido); ainda que de forma velada, trata-se de uma imagem que carrega o horror cravado nos conflitos – porque nos remete às atrocidades que acontecem a tantas pessoas (como Aylan) e nos faz recordar de outras imagens em que a angústia dos refugiados é ainda mais explícita; e, por fim, (3) pela dor e pelo sofrimento que, sabemos, o garoto passou: apesar de ele não apresentar qualquer marca de violência visível, seu rosto, enterrado na areia, e sua fragilidade e vulnerabilidade, própria de sua condição e estado, atestam isso (SILVA, 2018, p 93).

Hoffman (2010) afirma que as fotografias carregam a capacidade de personificar catástrofes, oferecendo-lhe rostos; ele mesmo disse que ficou “emocionalmente chocado” com a foto do menino sírio. A própria fotógrafa anunciou que ficou “petrificada” ao ver o menino morto. “Pensei no meu filho”, chegou a afirmar o policial que carregou o corpo de menino sírio, mencionando também “não posso descrever com palavras a visão tão triste e trágica que era aquilo”. “É a foto do fracasso da Europa, do mundo desenvolvido”, decretou Elena Valenciano, deputada socialista do Parlamento Europeu. O Papa Francisco definiu como “globalização da indiferença”.

Além disso, muitos na mídia (redes sociais) se identificaram com a imagem da criança morta: “Poderia ser meu filho”. Poderia ser esse mesmo sujeito que olha a foto e aponta para essa inquietante estranheza que existe em nós mesmos: “... estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta de nossa identidade, o espaço que arruína nossa morada (...)” (Kristeva, 1994, p. 09). O que nos leva a concordar com Roudinesco (2000,

p. 153) que afirma estarmos numa sociedade em que se dedica o “culto à transparência, à vigilância e à abolição de sua parte maldita (...)”. Aqui nos deparamos com o funcionamento perverso e paradoxal da sociedade, em virtude dessa transparência edificada pela mídia que se manifesta numa espécie de imperativo categórico (Kant, 1785/2004) às avessas. Nesse imperativo das imagens, a mídia revela e dissimula práticas bárbaras e perversas.

Para Rivera (2006), a imagem está entre dois extremos: ilusão e impossibilidade:

... trata daquele ponto fugidio, de localização lábil, que nos obriga a fechar os olhos, diante da imagem, pois ele é pontiagudo, capaz de atingir, furar (os olhos): o *punctum*. Este é de localização estritamente subjetiva, justamente porque corresponde ao ponto em que a foto toca e põe em movimento pulsional o sujeito (Rivera, 2006, p 73).

O INSUPORTÁVEL ESTRANHO DE NÓS MESMOS

Há algo de insuportável e trágico na imagem de uma criança morta, sozinha numa praia. O corpo de Aylan está numa posição típica dos bebês ao dormir, de bermuda azul, camiseta vermelha e sapato, observamos um volume em sua bermuda que provavelmente seria uma fralda; tais índices parecem ter causado o potencial de afetação dos espectadores. O *Unheimlich* é um conceito chave para este artigo. Inaugurado por Freud (1919/1996), trata-se de um traço do aparelho psíquico que se localiza numa fronteira invisível entre o sujeito e o outro; algo que pode parecer estranho (e angustiante) à primeira vista, mas é, na realidade, um elemento constitutivo do sujeito do inconsciente que estava recalcado. Nesse sentido, a foto de Aylan, numa espécie de projeção, revela a condição faltante do ser humano, e esse é



um dos fatores que sustentam a repercussão da foto, pois aponta para a castração e, ao mesmo tempo, para uma falha no discurso capitalista, falha essa relacionada à suposta igualdade de oportunidades.

A foto do menino sírio afogado, sozinho na praia, deu voz e visibilidade para a questão dos refugiados e a guerra que assola a Síria desde 2011, o Norte da África, Afeganistão (2001) e várias outras nações e nacionalidades “indesejáveis” por vários motivos (etnia, religião, cor da pele). Eram sujeitos invisíveis para o mundo até a veiculação dessa foto que se tornou o símbolo da “crise dos refugiados” ou “crise migratória”. Usando um termo de Fanon (1979), são os condenados da terra⁴, De tal modo, novos discursos e novos sentidos começaram a ser (re)formulados em torno da questão do refúgio e do refugiado. Daí adveio uma busca incessante por novas palavras que pudessem designar o horror da cena e o que ela simboliza. Um intenso movimento parafrástico e polissêmico (uma tensão constante entre sentidos já sabidos e outros inaugurais) marcou as manchetes dos jornais e outros meios de divulgação da foto de Aylan pelo mundo, com o intuito de dar corpo simbólico ao trauma causado pela cena e ao enigma que ela representa:

De Damasco a Bodrum: a viagem fatal do menino sírio que chocou o mundo (GUNTHER, 2015).

Necessidade de humanização responde dilema da foto de Aylan (COELHO, 2015).

⁴ A mais conhecida obra de Franz Fanon é *Os condenados da Terra*, que tem prefácio de Jean-Paul Sartre e um título inspirado no hino do movimento comunista internacional. É um livro extenso, que apresenta críticas ao nacionalismo e ao imperialismo, suas consequências psíquicas, uma discussão de como a linguagem é utilizada para estabelecer a identidade imperialista, como ‘colonizador’ e ‘colonizado’ usados de forma a moldar psicologicamente os nativos em sua função de escravo de um mestre, e até mesmo a função de um intelectual em uma revolução (FILGUEIRAS, 2017).



Foto chocante de menino morto revela crueldade de crise migratória (G1, 2015).

A foto deste menino simboliza toda a tragédia dos refugiados (BARBOSA, 2015).

Menino morto em praia que se tornou símbolo da crise migratória fuga de cidade dominada pelo Estado Islâmico (ANSA, 2015).

A paráfrase é a repetição de sentidos já existentes. Nos recortes acima, podemos destacar os significantes tragédia, viagem fatal, dilema, símbolo, que ocorrem em combinação com refugiado, crise migratória, humanização, dando uma dimensão polissêmica àqueles significantes, pois tais combinações produzem uma novidade já sabida por alguns, mas nunca divulgada tão amplamente.

A foto de Aylan inaugura uma perspectiva sobre o refugiado, que estava, até então, excluída do discurso dominante, dando destaque ao individual sobre o coletivo, ou seja: contrapondo a foto de uma criança morta a outras fotos que circulam na mídia em grande quantidade e mostram barcos frágeis repletos de refugiados em desespero. Sobrepor o individual ao coletivo produz um efeito de sentido de maior aproximação entre o espectador e a imagem, tendo como resultado uma maior identificação com a questão. A partir do efeito de exclusão (e segregação) do funcionamento capitalista há uma tentativa de reversão: incluir os excluídos e, para isso, são criadas as campanhas de solidariedade, as leis, os decretos, os estatutos jurídicos etc., com a intenção de garantir a dignidade humana. Porém, o excluído (socialmente) é sempre susceptível de tornar-se *Unheimlich*, e reaparece sob as mais diferentes representações. Os recortes apresentados acima podem ser analisados como tentativas de contornar esse *Unheimlich* (através do recurso à paráfrase) e recorrendo a novas associações semânticas, polissêmicas.



METODOLOGIA

Na metodologia, seguimos o paradigma indiciário (GINZBURG, 1989a, 1989b) que foi desenvolvido no Brasil por Autor e seu grupo de pesquisa. As disciplinas que o autor denomina indiciárias são “eminente qualitativas” e não podem, por princípio, ser enquadradas no paradigma galileano, segundo o qual o dado é objetivo e transparente, e pode ser observado diretamente. Autor sintetizam: “Trata-se, portanto, de uma análise do tipo qualitativa, que não requer critérios matemáticos ou estatísticos, visto que não almeja uma generalização dos resultados, mas sim uma topologia das singularidades”. A psicanálise e a Análise do Discurso de tradição francesa (AD) são disciplinas indiciárias. Esses campos do saber entendem a realidade e a linguagem como opacas e reconhecem que existem zonas privilegiadas – sinais e indícios – que permitem decifrá-las. Um saber indiciário mostra-se enriquecedor para as pesquisas qualitativas, ou seja, para analisar episódios insignificantes frente ao universal, mas reveladores, para um entendimento aprofundado do objeto investigado. Autor, em referência ao paradigma indiciário, afirmam que a posição do analista privilegia a relação indireta estabelecida entre os dados e suas condições de produção, sendo estas um meio de detecção dos indícios linguístico-discursivos nos recortes escolhidos pelo pesquisador. Recorte, então, passa a ser entendido como fragmento de uma situação discursiva cuja escolha é determinada pelo olhar do pesquisador. Desse ponto de vista, algo para além do conteúdo é analisado: as condições de produção de um discurso, mostrando a dimensão do acontecimento numa dada estrutura discursiva.



A MORTE DE UMA CRIANÇA: O TRAUMA E O APARECIMENTO DO *UNHEIMLICH*

O par de significantes criança/infância não foi sempre interpretado do mesmo modo em diferentes épocas. Ferreira e Porto (2018) comentam que a ideia de infância vem variando ao longo dos séculos e entre culturas. Conforme Narodowski (1993, pp. 23-58):

... a infância é fenômeno histórico e não meramente natural, e, no Ocidente, suas características precípua podem ser classificadas como heteronomia, dependência e obediência ao adulto em troca de proteção. Essa perspectiva vai ao encontro da proposição de Philippe Ariès (1973), para quem é preciso aceitar que a infância, tal qual é entendida hoje, resulta inexistente antes do século XVI.

Para compreender as formas de significar a criança e a infância, devemos concebê-las enquanto inseridas no interior de uma formação social determinada. Tal significação é atravessada pela representação que o sujeito historicamente situado tem de criança e de infância. Até o século XII não havia lugar para a infância na sociedade (ARIÈS, 1973), o que pode ser constatado, por exemplo, pela ausência de representação de crianças na arte medieval. Nesse sentido, destacamos que os dois significantes (criança e infância) andam juntos. Neste caso, o significante adulto marca uma diferença em relação ao ser criança, sendo o sentido de criança fruto de uma construção histórica que passa por mudanças ao longo do tempo. A partir da contribuição desse autor, podemos afirmar que na sociedade medieval não havia infância no sentido predominante na atualidade no mundo ocidental:



lugar de criança é na escola, criança deve brincar, criança é feliz, criança representa esperança⁵, futuro, etc. O autor comenta também que

... o sentimento de infância não existia – o que não quer dizer que as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. O sentimento de infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. Essa consciência não existia (ARIÈS, 1973, p. 156).

Em meio à edificação do Estado Moderno (que ocorre a partir do século XV), mais especificamente na segunda metade do século XIX, o discurso sobre família foi fortalecido como dispositivo social e a infância foi tomada como um importante período para o desenvolvimento (físico, psíquico e moral). Heywood (2004) afirma que as cidades modernas foram tomadas como corpo, sendo que a família passou a ser simbolizada como lugar de recolhimento e refúgio. Esse novo discurso instaura um novo lugar social para a criança, que passa a ocupar uma posição de valor central na família, que, na Idade Média, era do pai. A ideia de infância torna-se um objeto de estudo da ciência moderna, sendo incluída como objeto de investigação pela psiquiatria e a psicologia a partir do início do século XX. Heywood (2004) comenta apropriadamente que “atualmente, no ocidente, acabamos realmente por associar a infância, em termos gerais, a características como a inocência, a vulnerabilidade e a assexualidade (...)” (p. 12).

⁵ É conveniente lembrar o *slogan* de um conhecido programa de televisão do tipo telethon que tem por objetivo declarado angariar fundos para investir na formação e bem-estar das crianças brasileiras: CRIANÇA ESPERANÇA. Não cabe aqui analisar essa nomeação, porém o não uso da vírgula entre criança e esperança dissipa a possibilidade de sinonímia, criando um efeito de sentido de continuidade semântica.



Ressaltamos que existem, num mesmo momento histórico, formações discursivas antagônicas às descritas acima. Por exemplo, no início do século XX, inaugura-se o discurso psicanalítico que rompe com a ideia romantizada da criança inocente e assexuada Freud (1907/1976). Sua proposta é diferente do discurso naturalista e desenvolvimentista em que a normalidade sexual era tomada para fins de reprodução.

Com relação ao lugar social da criança na modernidade, Ariès (1981) também mostra que o surgimento das escolas está intimamente ligado à invenção da infância, tornando comum, na configuração dessa estrutura social, a frase “lugar de criança é na escola”. Esse imaginário social⁶ sobre criança/infância, estabilizado como sentido dominante pela ideologia, entra em confronto com a realidade contemporânea, na qual crianças morrem, passam fome, adquirem doenças evitáveis e ficam órfãs em virtude de guerras, como é o caso de Aylan Kurdi, que nos interessa neste artigo para compreendermos por quê, e como, as fotos de crianças mortas ou em situação de barbárie produzem um misto de sensações: choque, horror, compaixão, pena etc.

Calligaris (1991) destaca que na modernidade a criança é reconhecida do lugar de majestade⁷, e pontua que “talvez não se trate de excelência simbólica, mas algum tipo de incondicional exaltação fantasmática da criança” (p. 46). Nesse sentido, a foto de Aylan desestabiliza o ideal de infância da sociedade ocidental moderna e o sujeito, ao olhar Aylan, olha para a perda de uma

⁶ De acordo com Moraes (2002), “o imaginário social é composto por um conjunto de relações imagéticas que atuam como memória afetivo-social de uma cultura, um substrato ideológico mantido pela comunidade. Trata-se de uma produção coletiva, já que é depositário da memória que a família e os grupos recolhem de seus contatos com o cotidiano”.

⁷ Em “Introdução ao Narcisismo”, trabalho de Freud de 1914, o autor se refere à criança como sendo “his majesty – the baby” (Sua majestade, o bebê) (Freud, 1914/1996).



infância que deveria ter sido feliz. A imagem de Aylan evoca uma infância tragicamente interrompida. Desestabiliza-se, portanto, esse imaginário, uma vez que a associação aparentemente natural que se faz entre criança/vida/futuro/esperança é quebrada pela sequência criança/morte/fim/ tragédia⁸. De acordo com a ideologia dominante, a morte está associada à velhice, não à infância.

Fazendo parte da mesma formação discursiva de criança feliz, temos o significativo vulnerável (ECA,⁹ 1988), que também pretende definir o que é ser criança. Vulnerável e desamparada, é essa a imagem da criança na atualidade: um sujeito que precisa ser protegido em situações de perigo, de barbárie, de guerra e fome, como era o caso de Aylan. A morte de Aylan anuncia o fracasso daqueles que poderiam tê-la evitado e não o fizeram. A criança feliz e vulnerável é substituída pela imagem da criança morta, o que instaura, por parte do adulto, um mal-estar psíquico, perdendo-se a referência simbólica da travessia “feliz” de ser criança para ser adulto e de que o adulto deveria evitar situações que proporcionem sofrimento à criança. A foto de uma criança morta, juntamente com as condições de produção desse evento (guerra, exílio, perseguição étnica e religiosa) implica a negação de tudo isso, e a emergência concomitante do *Unheimlich*, conforme comenta de Lajonquière (2010, p. 95);

⁸ É necessário ressaltar que, apesar de tudo, ainda restam dúvidas sobre o tratamento dado às crianças na atualidade. No que diz respeito à educação, por exemplo, a desigualdade começa ainda na primeira infância. Segundo o IBGE, quase 30% das crianças mais pobres do Brasil estavam fora da escola em 2013. Outra pesquisa, feita pela Fundação Abrinq em 2016, revela que houve um aumento de 143 mil crianças e adolescentes ocupados pelo trabalho infantil entre 2013 e 2014. Mais de 60% vivem nas regiões Nordeste e Sudeste do Brasil. <http://primeiros1000dias.com.br/ser-crianca-hoje-historia/>

⁹ Estatuto da Criança e do Adolescente



Quando um ser grande se depara com uma criança, olha-se nela como se fosse um espelho. Olha olho no olho e, assim, pretende que do fundo desse olhar lhe retome sua própria imagem às avessas, ou seja, espera ver-se não sujeito à castração, espera voltar no tempo, para fruir à exaustão do que restou da infância perdida - o infantil. Justamente, o adulto investe narcisicamente a criança na tentativa - sempre vã - de esgotar esse infantil que não cessa de não retornar para, assim, finalmente, saber tudo sobre 'sua' infância e, dessa forma, ser um verdadeiro adulto, e não simples gente grande.

A dimensão do acontecimento instaurado pela foto de Aylan morto pôde ser apreendida a partir do momento em que se integrou a uma série metafórica de retomadas de outros acontecimentos inscritos na memória social, e não necessariamente ali presentes de maneira homogênea. É a interpretação, realizada através da leitura do arquivo (Pêcheux, 1994)¹⁰, que permite que se faça um laço entre esses acontecimentos. No caso da foto, dos efeitos e afetos que ela provocou, podemos localizar no arquivo (interdiscurso) pelo menos outro acontecimento análogo. Vejamos abaixo:

Foto 4¹¹



¹⁰ O arquivo refere-se ao “campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão” (Pêcheux, 1994, p. 57).

¹¹ - Menina de Napalm. Fonte: AP Photos/ Nick Ut, 8 de junho de 1972.



A foto 4 foi tirada por Nick Ut em 8 de junho de 1972. Mostra um grupo de crianças norte vietnamitas, entre elas Kim Phuc, nua e gritando de dor (ou de desespero?). Estavam fugindo de um ataque químico com napalm feito pelos americanos, em Trang Bang, no Vietnã, durante a guerra do Vietnã (com início em 1959 e término em 1975). Essa foto se tornou um símbolo das barbáries da guerra, que matou milhões de civis vietnamitas, e sua repercussão provocou reações enérgicas da sociedade civil americana, precipitando o fim da guerra do Vietnã que já durava 13 anos. A tessitura de uma memória social tem, na foto acima, um de seus pontos de estofa, e algo do que retorna na foto de Aylan: a guerra, a fuga, o sofrimento (e morte) de uma criança. Assim, entendemos que a cultura visual contemporânea e o conteúdo midiático, incrementado pelas inovações tecnológicas, podem influenciar na construção da memória social e da identidade cultural (TORINO, 2013).

Essas imagens produzem sentidos a partir da interpelação ideológica, mas, também, possuem um viés de denúncia, trata-se de imagens relacionadas a situações que ferem os direitos humanos e apontam para uma falha no sistema político e social, a qual indicia a falta de igualdade de direitos e oportunidades para todos. Esse funcionamento produz efeitos no imaginário social e na memória coletiva. Assim, acontecimentos isolados chocantes podem entrar para um arquivo social.

CONCLUSÕES

A foto de Aylan faz vir à tona o *Unheimlich* e uma angústia coletiva cujo eixo indispensável é o estranhamento, que funciona como defesa contra a interpelação do Outro ou da ideologia. A angústia emerge, não pela perda do objeto, mas pela presença do objeto (a falta da falta, conforme Lacan (1962-

63/2005)). As fotos de crianças em situações de morte e sofrimento encarnam um buraco no real para o qual não existe nomeação na cultura. Trata-se de um jogo que consiste em mostrar e apagar a condição de sofrimento/miséria/horror em que vivem tantas crianças pelo mundo para além do que a fotografia nos permite ver. São facetas da repetição histórica do mal-estar e essas fotos (crianças em situação de barbárie) possuem funções ambivalentes: ao mesmo tempo em que causam um mal-estar naquele que olha, também denunciam uma problemática social ou uma falha no sistema capitalista.

A foto de Aylan, ao mesmo tempo em que aponta para o furo na fantasia do sujeito moderno, marca a condição existencial, uma espécie de presentificação da própria castração. Se fosse outros tempos, ou outra cultura (outra formação social), a imagem de uma criança morta poderia não produzir essa diversidade de afetos naqueles que olham. Consideramos que o discurso dominante em cada momento histórico naturaliza uma realidade e impõe uma única forma de dizer (ou discursivizar), através de uma formação discursiva¹² (FD) permitida e dominante, que apaga outras possíveis naquele mesmo contexto. Assim, é “normal” um discurso em que criança é associada com ser feliz, inocente, vulnerável, estar na escola, e isso é evidenciado pela circulação de fórmulas (genéricos discursivos) sobre a criança: “lugar de criança é na escola”, “toda criança deve brincar” e “toda criança deve ter uma infância feliz”. Trata-se de enunciações diferentes, mas que têm equivalência no imaginário social brasileiro.

¹² Pêcheux (1988) define formação discursiva como o que pode e deve ser dito, a partir de uma relação de lugares no interior de um aparelho ideológico e inscrita numa relação de classes. Isso significa que os sentidos não circulam livremente e de modo igualitário; há mecanismos que permitem/proíbem determinados sentidos de serem discursivizados.



De Lajonquière (2013) em seu livro *Les figures d'Infantile* conclui que há duas dimensões fantasmáticas (simbólica e a imaginária) que giram em torno do significante criança: aquele da criança ideal (l'enfant idéal) e aquele de uma infância reencontrada (une enfance retrouvée). Essas duas dimensões nos dias atuais funcionam como um obturador da castração do complexo do Édipo, o que leva o autor a considerar a criança como causa de uma inquietante estranheza (*Unheimlich*), uma espécie de retorno do recalçado em que a criança presentificaria a suposta infância perdida do adulto. Porém, o autor aponta consequências com relação à ilusão que se deposita na vida de uma criança:

Inutile d'insister sur le fait que dans l'éducation d'un enfant, nous allons revivre *le temps de l'enfance*. Cependant, l'enfant idéal de l'illusion psychopédagogique *aux temps de l'autisme* vient entraver la possibilité qu'une telle chose se produise. Le rêve d'un enfant qui apprend seul et ne demande rien à personne permet à l'adulte de se tromper tout en lui permettant de se détacher de tous ses souvenirs d'enfance. Ainsi, l'adulte se trompe sur la possibilité d'avoir « un temps futur sans passé » (de LAJONQUIERE, 2013, p. 12).¹³

Diante das considerações expostas, pode ser mencionado que a ideologia dominante interpela o sujeito a acreditar que toda criança é feliz - essa é a dimensão do imaginário, advindo daí o sentido. Vale destacar que o imaginário não existe por si só, uma vez que funciona atrelado ao significante, que

¹³ É desnecessário insistir que, na educação de uma criança, revivemos *o tempo da infância*. No entanto, a criança ideal da ilusão psicopedagógica nos tempos de autismo dificulta a possibilidade de tal coisa acontecer. O sonho de uma criança que aprende sozinha e não pede nada a ninguém permite que o adulto se engane e se desprenda de todas as suas memórias de infância. Desse modo, o adulto se engana a respeito da possibilidade de « existir um tempo futuro sem passado» (Tradução livre).

constitui a dimensão simbólica. Do ponto de vista da análise do discurso e da psicanálise, não existe nada que não seja atravessado pelo simbólico¹⁴; no entanto, há algo que escapa a essas duas dimensões, o real em suas duas facetas: o impossível de ser de outro jeito, e o contingente, em que é impossível fazer Um. Compreendemos, assim, que o estado da luta de classes (ou das diferenças sociais) atua como algo impossível de ser resolvido (ALTHUSSER, 1970/1983). Isso quer dizer que é impossível uma sociedade onde todos sejam iguais, ou seja, as oportunidades e direitos não são iguais para todos: nem toda criança tem um futuro pela frente, nem toda criança passa sua infância brincando, nem toda criança é feliz.

Em síntese, a foto tem o efeito de produzir um deslocamento de uma formação discursiva para outra. A formação discursiva dominante a respeito de criança/infância que, por efeito ideológico elementar, associava o par com vida/futuro é rompida pela foto, impondo uma outra interpretação (outra formação discursiva), onde criança/infância tem seu sentido ligado a morte. Temos aí um acontecimento, ou seja, algo do real que irrompe no simbólico. O sentido, antes logicamente estabilizado pelo trabalho da ideologia dominante, entra em deriva, provocando a necessidade de uma nova interpretação e, conseqüentemente, demandando novas posições para o sujeito do discurso. Esse elemento - que desestabiliza o nó entre as três dimensões (real, simbólico e imaginário) - nós atribuímos ao *Unheimlich*, o Estranho: tudo aquilo que deveria permanecer oculto, mas acaba se materializando discursivamente. Desse modo, alguns interditos proibidos de circular socialmente, como a

¹⁴ Seguimos Milner (1995, p. 92), que afirma que nada existe fora do simbólico.



morte de crianças, ganham corpo simbólico e escancaram, às vezes através de uma única foto, a faceta trágica da sociedade capitalista contemporânea.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. (1970). **Aparelhos ideológicos do Estado**. Tradução de W. J. Evangelista e M. L. V. Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ANSA. Menino morto em praia que se tornou símbolo da crise migratória fogia da cidade dominada pelo Estado Islâmico. **R7 notícias online**. São Paulo. 03 set. 2015. Disponível em <https://noticias.r7.com/internacional/menino-morto-em-praia-que-se-tornou-simbolo-da-crise-migratoria-fugia-de-cidade-dominada-pelo-estado-islamico-03092015>. Acesso em: 20 set. 2017.

ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BARBOSA, V. A foto deste menino simboliza toda a tragédia dos refugiados. **Exame online**. São Paulo, 04 set. 2015. Disponível em <https://exame.com/mundo/a-foto-deste-menino-simboliza-toda-a-tragedia-dos-refugiados/>. Acesso em: 20 out. 2019.

CALLIGARIS, C. **Hello Brasil**: notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil. São Paulo: Escuta, 1991.

COELHO, L. Necessidade de humanização responde dilema sobre foto de menino morto. **Folha de São Paulo online**. São Paulo. 03 set. 2015. Seção Mundo. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/09/1677324-necessidade-de-humanizacao-responde-dilema-sobre-foto-de-menino-morto.shtml>. Acesso em: 20 ago. 2018.



COURTINE, J-J. Quelques problèmes théoriques et méthodologiques em analyse Du discours à proposdu discours comuniste adresse aus crhétiens. **Langages**, v. 62, p. 9-18, 1981.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERREIRA, S,; PORTO, D. Combate à violência contra crianças e adolescentes: desafio para a sociedade brasileira. **Revista de Bioética**. v. 26, n. 1. p. 7-11, 2018. <https://doi.org/10.1590/1983-80422018261000>. Acesso em: 12 de set 2020.

FILGUEIRAS, H. Livro da Semana: Os condenados da Terra – Frantz Fanon. **Colunas tortas**. 09 jan. 2017. Disponível em <https://colunastortas.com.br/os-condenados-da-terra-frantz-fanon/>. Acesso em: 27 jul. 2020.

FREUD, S. (1907) O esclarecimento sexual das crianças. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. O estranho. (1919). In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. J. Rio de Janeiro: Imago, 1996

_____. (1914). Introdução ao Narcisismo. In. _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Foto chocante de menino morto revela crueldade de crise migratória. **G1. São Paulo**. 03 set de 2015. Seção Mundo. Disponível em <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/foto-chocante-de-menino-morto-vira-simbolo-da-crise-migratoria-europeia.html>. Acesso em: 14 jul 2019.

GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 143-179.



_____. **Mythes, emblèmes et traces.** Morphologie et histoire, Paris, Fr: Flammarion, 1989b

GUNTHER, J. De Damasco a Bodrum: a viagem fatal do menino sírio que chocou o mundo. **BBC News Brasil.** 04 set. 2015. Seção Internacional. Disponível em <https://noticias.r7.com/internacional/de-damasco-a-bodrum-a-viagem-fatal-do-menino-sirio-que-chocou-o-mundo-04092015>. Acesso em: 20 nov 2018.

HEYWOOD, C. **Uma história da infância: da Idade Média á época contemporânea no Ocidente.** Porto Alegre: Artmed, 2004.

HOFFMAN, E. T. A. W. (1817). O Homem de Areia. In: Hoffman, Ernst Theodor Amadeus Wilhelm. **Contos Fantásticos.** Rio de Janeiro: Imago, 2010.

KANT, I. (1785). **Fundamental Principles of the Metaphysics of Morals.** EUA: Createspace Independent Publishing Platform, 2004.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994

LACAN, J. (1972-1973). **O Seminário, livro 20:** Mais, ainda. Tradução: Ribeiro, V. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____. (1962-1963). **O seminário livro 10: A angústia.** Tradução: Ribeiro, V. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. (1964-1965). **O seminário: livro 11.** Os quatros conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução de V. Ribeiro, Trad. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

De Lajonquière, L. **Figuras do Infantil:** a psicanálise na vida cotidiana com as crianças. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. **Figures de l'infantile.** La psychanalyse dans la vie quotidienne auprès des enfants. Paris, Fr: L'Harmattan, 2013.



MILNER, J-C. **L'oeuvre Claire**. Paris: Le Seuil, 1995.

MORAES, D. Imaginário social e hegemonia cultural. **Gramsci e o Brasil**, julho 2002. Disponível em <https://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=297>. Acesso em: 20 set 2020.

NARODOWSKI, M. **Infância e poder**: a conformação da pedagogia moderna. 2013. 229f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Orlandi, Eni Pulcinelli. Campinas: Pontes, 1988.

_____. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, E. (org). **Gestos de leitura**: da história no discurso. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 55-64.

_____. Papel da memória. In: PIERRE, A et al. **Papel da Memória**. Tradução: José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999, p. 52-53.

_____. (1983). **O Discurso**: estrutura ou acontecimento? Tradução de Orlandi, Eni Pulcinelli. 5 ed. Campinas: Pontes, 2008.

Troubling image of drowned boy captivates, horrifies troubling image of drowned boy captivates horrifies. **REUTERS**. World News, 02 set. 2015. Disponível em <https://www.reuters.com/article/us-europe-migrants-turkey/troubling-image-of-drowned-boy-captivates-horrifies-idUSKCN0R20IJ20150902>. Acesso em: 4 jan 2020.

RILKE, R. M. **Cartas a um Jovem Poeta e A Canção de Amor e Morte do porta-estandarte**. Tradução de C. Meireles. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1961.

RIVERA, T. 2006. Cinema e pulsão: sobre “Irreversível”, o trauma e a imagem. In: **Revista do Departamento de Psicologia**. Niterói, v. 18, n.



1. p. 71-76, 2006. <https://dx.doi.org/10.1590/S0104-80232006000100006>. Acesso em: 12 jul 2020.

ROUDINESCO, E. **Por que a psicanálise?** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SAFATLE, V. TV Cultura: Programa Café Filosófico. São Paulo. 29 de setembro de 2015.

SILVA, L. C. 2018. **Para além de Aylan Kurdi**: a imagem de tantos na fotografia do menino sírio. 2018. 105 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, 2018.

TFOUNI, F. E. V. Memória e fetichização da mercadoria. **Organon**, v. 17, n. 35. p. 85-99, 2003. Doi: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.30019>. Acesso em: 15 set 2020.

TORINO, I. H. C. A memória social e a construção da identidade cultural: diálogos na contemporaneidade. **Contribuciones a las Ciencias Sociales**, 2013. Disponível em <https://www.eumed.net/rev/cccss/26/memoria-social.html>. Acesso em: 20 de dez de 2019.





LÍNGUAS DESATADAS: A RESISTÊNCIA AO
SILÊNCIO COLOCADA EM CENA PELO CINEASTA
ESTADUNIDENSE MARLON RIGGS

TONGUES UNTIED: THE RESISTANCE TO SILENCE
STAGED BY AMERICAN FILMMAKER MARLON RIGGS

Fábio Ávila ARCANJO¹

¹ Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: fabioarcanjo1981@hotmail.com





RESUMO


O presente artigo objetiva analisar o documentário *Línguas desatadas*, lançado nos cinemas em 1989 e dirigido por Marlon Riggs, que além de cineasta foi poeta e ativista dos direitos civis da comunidade LGBTQ+. A nominalização da produção fílmica indica o inimigo a ser combatido por uma coletividade duplamente estigmatizada (homossexual e negra): o opressor silêncio. O nosso principal eixo de análise gira em torno do mecanismo de construção identitária, com destaque para a construção e desconstrução das imagens de si e do outro, além dos movimentos de *atração e rejeição* (CHARAUDEAU, 2015). Um dos pontos a serem discutidos em nosso texto é o procedimento de discursivização, realizado pelo documentário, da ação do silêncio, que implica no processo de naturalização do alheamento enfrentado por membros da comunidade, da qual faz parte Marlon Riggs, criando uma espécie de *adesão dóxica* (BOURDIEU, 2012).

PALAVRAS-CHAVE

identidade; documentário; silêncio; homossexualidade.

ABSTRACT

This article aims to analyze the documentary *Tongues untied*, shown in cinemas in 1989 and directed by Marlon Riggs, who besides filmmaker was poet and civil rights activist of the community LGBTQ+. The nominalization of film production indicates the enemy to be combated by a doubly stigmatized collectivity (homosexual and black): the oppressor silence. Our main axis of



analysis is the identity construction mechanism, highlighting the construction and deconstruction of the images of oneself and the other, as well as the *attraction* and *rejection* movements (CHARAUDEAU, 2015). One of the points to be discussed in our text is the discursivization procedure, made by the documentary, of the action of silence, which implies the process of naturalization of alienation faced by members of the community, of which is part Marlon Riggs, creating a kind of *doxic adhesión* (BOURDIEU, 2012).

KEYWORDS

identity; documentary; silence; homosexuality.


1. INTRODUÇÃO

Este artigo é fruto de uma inquietação impulsionada pela potência discursiva de um documentário cuja marca proeminente é a resistência. Qual seria, diante disso, o antagonismo acionado pela produção fílmica? Quem seria o alvo da mencionada resistência? É possível ensaiar algumas respostas. Em primeiro lugar, temos a desigualdade social, que impossibilita a ascensão e a livre expressão de determinados grupos, colocados à margem por uma lógica pautada pelo lucro e pelo silenciamento das diferenças. Conforme aponta o pesquisador estadunidense Bill Nichols, “as ideologias entram em jogo para proporcionar histórias, imagens e mitos que promovem um conjunto de valores em detrimento de outros” (NICHOLS, 2014, p. 181). Significa apontar, portanto, que há uma seleção e uma promoção que privilegiaria determinados enfoques. Nessa perspectiva, o modalizador *em detrimento*, presente no excerto anterior, revela esse estado de coisas.



Em segundo lugar, é importante destacar o papel da intolerância e do preconceito, que seriam consequências da desigualdade social, no sentido de haver uma naturalização de valores e crenças, permitindo a inscrição de pontos de vista marcados pelo apagamento programático. “As dificuldades agravam-se quando a crença numa ideia falsa parece ser partilhada por todos os membros de um grupo, e mesmo de uma sociedade: quando ela é *coletiva*” (BOUDON, 1995, p. 18). O que seriam as ideias falsas mencionadas pelo sociólogo francês Raymond Boudon? Elas seriam materializações da intolerância, segundo a qual as minorias são inferiores e atrapalham a circulação dos valores almejados por uma classe dominante. “Inseridos num sistema de crenças, que se pretende valorizar aos olhos de todos, alguns valores podem ser tratados como fatos ou verdades” (PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 85).

Façamos uma aplicação do fragmento anterior: um dos valores mais proeminentes na sociedade gira em torno da família tradicional. O documentário de Marlon Riggs, contemplado em nosso artigo, é voltado para a comunidade negra homossexual. *Línguas desatadas* mobiliza a ação de um grupo marginalizado, dado que seus anseios e desejos são silenciados por um valor opressor, qual seja o valor de família. É aqui que entra o ponto nevrálgico a ser discutido em nosso texto e que julgamos fulcral para examinar o funcionamento discursivo da produção fílmica, pois somos, de fato, apresentados à tese defendida pelo cineasta e ativista de direitos humanos Marlon Riggs: é preciso resistir contra o silêncio. O que se percebe, diante disso, é o acionamento de uma modalidade deôntica, em que a resistência precisa ser ativa, uma vez que o silêncio, e isso é repetido reiteradas vezes na produção fílmica, oprime e sufoca.



Isto posto, o presente artigo terá dois eixos pertinentes: o primeiro diz respeito à identidade, no qual discutiremos os sistemas de *rejeição* e *atração* acionados pelos, nomeados por Patrick Charaudeau (2015), *imaginários socioculturais*. Ainda nesse eixo, voltaremos o nosso olhar para o procedimento de discursivização operado por documentários que primam em discutir questões políticas e sociais. O último tópico a ser discutido, pensando em questões identitárias, diz respeito à disputa memorialística, na qual o movimento de resistência, e o trabalho de Marlon Riggs é exemplo disso, seria um contradiscurso, em relação a uma memória marcada por valores e crenças caracterizados pela intolerância. O segundo eixo está vinculado à construção das imagens de si e do outro. Para tanto, voltaremos o nosso olhar para a materialidade do texto fílmico, analisando as estratégias adotadas pelo documentarista. Contudo, embora não possamos desconsiderar as categorias relacionadas à linguagem cinematográfica, e reiteramos que elas serão contempladas, o nosso olhar será mais detidamente direcionado para a linguagem verbal, na qual há a expressa materialização da dissonância observada por Marlon Riggs.

2. CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO

Iniciemos a nossa discussão com uma asserção oferecida pelo supracitado teórico Bill Nichols, porquanto ela nos permitirá desenvolver uma discussão a respeito da relação existente entre o procedimento de enunciação fílmica e a configuração do enunciado.

A política do filme e dos videodocumentários aborda as maneiras pelas quais o documentário ajuda a dar expressão tangível aos valores e crenças, que constroem, ou contestam, formas específicas




de pertença social, ou comunidade, num determinado tempo e lugar (NICHOLS, 2014, p. 181-182).

Duas questões são interessantes para serem consideradas. Em primeiro lugar, é preciso tomar certos cuidados com o anacronismo, que poderia emergir caso o documentário em questão fosse analisado levando em consideração os valores que circulam na contemporaneidade, afinal de contas há um distanciamento temporal de mais de trinta anos. Em segundo lugar, e aqui justificamos a relevância desse trabalho, é possível atestar que as lutas travadas nessas mais de três décadas ainda ressoam na contemporaneidade, levando em consideração a emergência de posicionamentos políticos marcado pelo extremismo e pelo totalitarismo.

Diante disso, façamos o resgate das condições que impulsionaram a construção de uma produção fílmica como *Línguas desatadas*. Estamos falando do final dos anos 1980 e início da década de 1990, momento no qual a AIDS fazia inúmeras vítimas, sendo Marlon Riggs um dos que acabaram sucumbindo ao vírus, em 1994. O que temos nesses anos é um ponto de inflexão, no qual o cinema documentário acaba se constituindo como um eixo de resistência, com o acionamento de uma lógica narrativa nomeada por Bill Nichols de *nós falamos de nós para eles*. Para o pesquisador estadunidense, esse dispositivo teria adquirido uma inflexão nova, “que se propagou para diversos cantos esquecidos da vida social, da experiência das mulheres à dos afro-americanos, dos asiáticos-americanos, dos americanos nativos, dos latinos, dos *gays* e das lésbicas” (NICHOLS, 2014, p. 193).

Esse estado de coisas emerge por intermédio do incremento de manifestações políticas de cunho identitário, voltadas para a contemplação dos anseios, valores e crenças cultuados por grupos marginalizados e excluídos.



Temos, dessa maneira, a possibilidade de manifestação de contradiscursos que, longe de terem sido impulsionados pelo *status quo*, foram solidificados mediante lutas coletivas, que visavam a “recuperar histórias e revelar identidades que os mitos, ou as ideologias, da unidade nacional negaram” (NICHOLS, 2014, p. 193).

Assim sendo, atestamos a presença de uma relação interdiscursiva, no sentido de que *Línguas desatadas* se posiciona em um universo de compartilhamento de crenças. Esse universo é instável, em razão de existirem diversas lutas travadas por minorias e os documentários – gênero marcado, segundo João Moreira Salles (2005), pela volatilidade no que tange à padronização da linguagem – discursivizam, de distintas formas, as causas defendidas por esses grupos.

Citemos algumas produções fílmicas anteriores ao documentário contemplado em nosso artigo e que, de alguma forma, contribuíram para oferecer condições de produção para o trabalho de Marlon Riggs. Bill Nichols assevera que o procedimento de conferir visibilidade a determinadas identidades foi mais proeminente nas questões relacionadas à sexualidade e gênero. O movimento feminista, por exemplo, trouxe consigo algumas obras fílmicas significativas, tais como *Jani's Janie* (1971), de Geri Ashur; *Growing up female* (1974), de Julia Reichert e Jim Klein; *Union maids* (1976), de Julia Reichert, Jim Klein e Miles Mogelescu; e *The life and times of Rosie the riveter* (1980), de Connie Field.

O pesquisador estadunidense observa que esses documentários feministas possuem pontos de contato com as produções fílmicas documentais dos primeiros movimentos de *gays* e *lésbicas*. Entre esses filmes, “encontramos obras que examinam a experiência da opressão, recuperam histórias perdidas



e desenham linhas de mudança” (NICHOLS, 2014, p. 195). Alguns exemplares acabam sendo célebres, como, por exemplo, *Word is out: story of some of our lives* (1977), uma obra coletiva que traz como um dos realizadores o premiado cineasta Rob Epstein; *Before Stonewall: the making of a gay and lesbian community* (1984), de Greta Schiller e Robert Rosenberg; *The times of Harvey Milk* (1984), de Rob Epstein, ganhador do *Academy awards* de melhor documentário, que narra a vida do primeiro congressista americano, abertamente gay que foi assassinado em 1978; e *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston, contemporâneo a *Línguas desatadas*, e que apresenta a performatividade² como ponto de contato em relação ao trabalho de Marlon Riggs.

O que objetivamos demonstrar nesse tópico é que a organização de obras filmicas se mostra atrelada aos valores, crenças e imaginários circulantes, influenciando no procedimento de enunciação fílmica. O que vemos em filmes como *Línguas desatadas* é a discursivização das lutas travadas por minorias, que almejam o reconhecimento identitário. É justamente a questão da identidade que será discutida no próximo tópico.

3. A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA E AS LUTAS DOS EXCLUÍDOS

Para iniciarmos as discussões, é fundamental convocar a noção de *alteridade*, uma vez que as relações humanas são constituídas por meio de dinâmicas intersubjetivas. Tais relações são encenadas em três domínios, observados por Charaudeau (2015) e circunscritos à dimensão languageira,

² Segundo Bill Nichols, “(...) o documentário performático mistura livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (planos de ponto de vista, números musicais, representações de estados subjetivos da mente, retrocessos, fotogramas congelados etc.) com técnicas oratórias, para tratar das questões sociais que nem a ciência nem a razão conseguem resolver” (NICHOLS, 2014, p. 173).



que, segundo o mesmo autor, está no cerne da construção individual e coletiva do sujeito. O primeiro domínio é o da *socialização*, cuja marca é o estabelecimento de uma relação de si com o outro; o segundo domínio é o do *pensamento*, relacionado à dimensão da cognição, segundo o qual “extraímos o mundo de sua realidade empírica para fazê-lo significar” (CHARAUDEAU, 2015, p. 13). Por fim, temos o domínio dos *valores*, supramencionado em nosso texto, cujo funcionamento é similar ao de um repositório, no qual temos um arsenal de argumentos a serem utilizados pelos sujeitos.

Estar de acordo acerca de um valor é admitir que um objeto, um ser ou um ideal deve exercer sobre a ação e as disposições à ação uma influência determinada, que se pode alegar numa argumentação, sem se considerar, porém, que esse ponto de vista se impõe a todos (PERELMAN, OLBRECHTS-TYTECA, 2014, p. 84).

Ao trazermos a metáfora dos valores como sendo repositórios, não estamos, de forma alguma, preconizando uma liberdade de escolha dos sujeitos. O que acontece é justamente o contrário e o excerto retirado do *tratado da argumentação: a nova retórica* nos impele a compreender que existe uma relação imperativa. Como consequência da imposição de determinados pontos de vista, ancorados em valores vigentes, temos a naturalização.

Bourdieu (2012) apresenta duas implicações, retiradas do postulado teórico de Edmund Husserl: *atitude natural e experiência dóxica*. De acordo com o sociólogo francês, tal “experiência apreende o mundo social e suas arbitrárias divisões, a começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes, e adquire, assim, todo um reconhecimento de legitimação” (BOURDIEU, 2012, p. 17). O que temos, portanto, é uma relação de forças, uma espécie de batalha simbólica, na qual as minorias,




cujos valores não se inscrevem na *doxa*, necessitam se adequar a um padrão pré-estabelecido, sob o risco de serem alocadas na condição de proscrição.

O princípio da alteridade implica na relação que se estabelece com o outro. Mas quem é esse *outro*? Em *Línguas desatadas*, por exemplo, temos o acionamento de algumas categorias subjetivas: a primeira é formada por aqueles que são partícipes de uma condição privilegiada – o homem branco e heterossexual; a segunda é composta por aqueles que, embora façam parte de uma minoria – os negros –, oprimem os homossexuais afro-americanos, por acreditarem que eles enfraquecem a imagem de virilidade, projetada para impulsionar as lutas contra a classe dominante; a terceira classe é formada pelos negros que se silenciam, isto é, que acabam se submetendo à lógica conservadora, em voga nas sociedades marcadas pela intolerância.

Por últimos, temos a quarta e última categoria que é constituída por aqueles homossexuais negros que não se calam perante os estigmas e preconceitos. É válido destacar que estamos falando de uma estigmatização que se mostra mais evidenciada “quando o movimento reivindica a visibilidade. Alega-se, então, explicitamente, a ‘discrição’ ou a dissimulação que ele é ordinariamente obrigado a se impor” (BOURDIEU, 2012, p. 144).

O quadro traçado até o presente momento evidencia um cenário de confronto, no qual se posicionam imbricadas a memória e a identidade. É fundamental evocar o conceito de *memória coletiva* (Halbwachs, 2003), cuja marca é aglutinar e homogeneizar memórias individuais. Parafraseando o autor supramencionado, o que seria da ordem da lembrança – uma instância na qual o senso comum poderia inscrever na esfera da individualidade – é resgatado por terceiros, mesmo que estejamos falando de experiências solitárias. Há, em vista disso, “uma lógica de percepção que se impõe ao





grupo e que o ajuda a compreender e a combinar todas as noções que lhe chegam do mundo exterior” (HALBWACHS, 2003, p. 61).

O que almejamos evidenciar, com os excertos anteriores, é o procedimento de silenciamento imposto, às vezes sub-repticiamente, por aqueles que detêm os dispositivos de poder. Quando se adentra na esfera da *memória coletiva*, o que se nota é o esfacelamento identitário de grupos considerados indesejados. As lutas de comunidades estigmatizadas acabam sendo ocultadas por uma circulação de valores das classes dominantes, isto é, as memórias individuais são dissolvidas em uma coletividade. E o que temos, diante disso, é um fenômeno de *guetização* (Bourdieu, 2012). O excerto precedente possui um estrito ponto de contato com a mensagem transmitida por Marlon Riggs em seu documentário:

O objetivo de todo movimento de subversão simbólica é operar um trabalho de destruição e construção simbólicas visando a impor novas categorias de percepção e de avaliação, de modo a construir um grupo, ou, mais radicalmente, a destruir o princípio mesmo de divisão segundo o qual são produzidos não só o grupo estigmatizante, como também o grupo estigmatizado. Este trabalho, os homossexuais estão particularmente armados para realizar: eles podem pôr a serviço do universalismo, sobretudo nas lutas subversivas, as vantagens ligadas ao particularismo (BOURDIEU, 2012, p. 148).

O que se busca é a reversão da naturalização, com a organização de novas categorias cognitivas. Essa *subversão simbólica* se daria não por uma revolução silenciosa, mas pela intervenção de uma tomada de posição, que privilegia componentes identitários do grupo excluído. Há uma postura que precisa ser combatida e Marlon Riggs não se furta em explicitá-la: “Atribuía-me identidades das quais nunca reclamei. Refugiei-me. Muito



rápido, muito forte, nas profundezas de mim mesmo, onde reinava a paz, em silêncio, seguro. Que decepção!” (RIGGS, 1989). Essa fala é amparada pela ferramenta cinematográfica do *fade-out*³, que visaria a discursivizar o apagamento identitário daqueles que se submetem às regras impostas.

Em Charaudeau (2015), encontramos alguns apontamentos significativos que dizem respeito aos mecanismos de construção identitária. O linguista francês chama a atenção para dois movimentos: *atração* e *rejeição*. O primeiro teria relação com o sentimento de partilha, de convivência entre contrários, no sentido de que a diferença contribuiria para a percepção identitária do ser humano. Nessa perspectiva, “descobrir que existe o diferente de si é descobrir-se incompleto, imperfeito, inacabado” (CHARAUDEAU, 2015, p. 19). Trata-se, aqui, de um ponto de vista idealizado, pois as diferenças seriam acolhidas, ao invés de repelidas. É deveras complexo imaginar um quadro como esse, quando estamos diante, por exemplo, de uma minoria estigmatizada como os homossexuais negros. O que parece existir são iniciativas individualizadas, que, mesmo marcadas por essa aceitação do outro, não implicam na reversão da naturalização, isto é, não têm o instrumental suficiente para interditar a *adesão dóxica*.

O segundo movimento é construído mediante um julgamento negativo, sendo o outro percebido como uma ameaça. Pensando, a título de exemplo, em um valor cultuado pela sociedade conservadora, o da família tradicional, inferimos que a homossexualidade, levando em consideração o funcionamento desse valor, é vista como uma afronta. Pensando, ainda, no interior de uma comunidade estigmatizada – os negros –, há ainda um valor circulante, e

³ Desaparecimento gradativo da imagem. É um efeito de transição entre as cenas, sendo o ponto limítrofe entre elas a escuridão.



isso é expresso reiteradas vezes no filme de Marlon Riggs: a virilidade. “São necessários negros robustos para fortificar o povo negro. Os homossexuais não contribuem. Reforçam a crise” (RIGGS, 1989). Não haveria espaço para os homossexuais nessa luta, a menos que eles criem personas que anulem a sua identidade, pois a homossexualidade expressa e evidenciada é considerada uma ameaça, ela *reforça a crise*.

Deste modo, para Patrick Charaudeau, “a identidade se constrói [...] segundo um *princípio de alteridade*, que põe em relação, em jogos sutis de atração e rejeição, o *mesmo* e o *outro*, os quais se autoidentificam de maneira dialética” (CHARAUDEAU, 2015, p. 20). A diferença é que em nosso estudo de caso não estamos lidando com *jogos sutis*, mas, ao contrário, o que temos, aqui, é um cenário turbulento, no qual o movimento da *rejeição*, longe de contribuir para a composição identitária, acaba impulsionando o silenciamento de identidades proscritas.

Encerrando as contribuições oferecidas por Patrick Charaudeau (2015), é oportuno apresentar uma discussão a respeito de quatro ordens subjacentes aos efeitos do duplo movimento de *atração e rejeição*. Nesse particular, salientaremos a postura de determinados grupos por meio da inscrição desses movimentos. Façamos apenas um importante arranjo. O linguista francês não está lidando com aquilo que Bourdieu (2012) nomeia de *subversão simbólica*. Não há, em seu texto, a preocupação com identidades esfaceladas devido ao *status quo*. O que faremos, assim sendo, é adaptar suas categorizações para melhor examinarmos o funcionamento discursivo de *Línguas desatadas*.

A primeira ordem é a *inclinação do grupo para si mesmo*, calcado na proteção de valores, cuja lógica é estabelecer oposição a um cenário de



potencial ameaça à identidade. Esse fechamento dentro de suas fronteiras contribui para o desenvolvimento da mencionada *guetização*, isto é, teríamos um alheamento que dificultaria a criação de novas categorias cognitivas. Nessa visada, detectamos uma espécie de resistência passiva.

Na segunda ordem – *a abertura do grupo para os outros* –, Charaudeau (2015) enfatiza uma abertura às influências externas. De nossa parte, pensando no *corpus* analisado no presente artigo, tal abertura seria impulsionada pela *subversão simbólica*. Há, portanto, a saída dessa *guetização*, isto é, a resistência teria potencial para modificar o estado de coisas. Ela é ativa e o grande adversário do grupo é o silêncio e a submissão. Essa abertura do grupo visaria a uma tomada de posição, em que identidades silenciadas emergem, ganham voz e dão vazão para a emoção da *indignação*. De acordo com a pesquisadora brasileira Helcira Lima (2018) tal emoção se assenta em valores e julgamentos morais, colocando em cena um opressor e um oprimido. A autora observa que em seu acionamento há “a imputação de uma culpa, porém nela não há desejo de vingança, mas sim um desejo de proferir um grito” (LIMA, 2018, p. 102).

A terceira ordem – *dominação de um grupo pelo outro* – tem plena implicação com o esfacelamento identitário. Nesse mecanismo, notamos com exatidão a inscrição do silenciamento e essa dominação, levando em consideração as lutas de grupos minoritários, se dá mediante uma violência simbólica. Pierre Bourdieu (2012) observa que o caráter ilusório, segundo o qual a consciência e vontade podem superar a violência simbólica, se dá pelo fato de que “os efeitos e as condições de sua eficácia estão duradouramente inscritas no mais íntimo dos corpos sob a forma de predisposições (aptidões, inclinações)” (BOURDIEU, 2012, p. 51).



Por fim, a última ordem é a da *mescla do grupo*, na qual há uma retroalimentação originária do contato entre duas comunidades. Conforme salientamos na tratativa concedida ao movimento da *atração*, essa mescla seria, na relação interdiscursiva subjacente ao documentário de Marlon Riggs, uma idealização. É certo que algumas evoluções foram obtidas ao longo dos anos, contudo estamos distantes – e *Línguas desatadas* se mostra ainda mais distanciado (trinta anos) – da naturalização de um convívio respeitoso. Isso se dá, principalmente, pela escalada de posicionamentos políticos – não deixa de ser um alento a derrota de Donald Trump nas eleições de 2020 – marcados pelo viés da intolerância e do preconceito.

4. LÍNGUAS DESATADAS E A RESISTÊNCIA ATIVA FRENTE AO SILÊNCIO

Nas cenas iniciais de *Línguas desatadas*, há uma espécie de convocação, em que uma fórmula é proferida repetidas vezes: “de irmão para irmão” (*brother to brother*). O que parece haver, com essa estratégia, é a preparação de um contradiscurso. Veronika Koller (2009), em artigo dedicado às lutas travadas pelo feminismo⁴, atesta a incidência de um separatismo (e isso é o efeito de sentido de uma asserção como *de irmão para irmão*) em que se instaura uma sociedade paralela. Aqui, temos aplicação da *inclinação do grupo para si mesmo*, porém, no filme de Marlon Riggs, esse componente possui um funcionamento preambular, uma vez que a *abertura do grupo para os outros* se dará através de uma resistência ativa. Segundo Koller, “esta sociedade paralela deveria

⁴ Nesse artigo, Veronika Koller lida com uma diretriz particular do movimento feminista, pautada pelo *separatismo lésbico*. A autora estabelece uma leitura comparativa entre o início dessa diretriz, nos anos de 1970, e a recorrência dele nos anos de 1990.



comportar um contradiscurso, fornecendo o poder para as mulheres que dela participam” (KOLLER, 2009, p. 7, tradução nossa⁵).

Trouxemos esse fragmento para asseverar a necessidade, expressa por grupos minoritários e excluídos, de obtenção de uma posição de protagonismo, exercendo, dessa forma, a resistência proativa. Contudo, mesmo em se tratando de movimentos marcados por uma radiografia de similitudes, no que diz respeito aos sofrimentos, lutas e anseios, não se pode atestar a ocorrência de uniformidade e homogeneidade, e isso é uma particularidade da circulação de identidades coletivas. Veronika Koller, corroborando com o nosso ponto, observa que “[...] as identidades coletivas não se desenvolvem de maneira linear e que a construção negativa do exogrupo não tem necessidade de ser interligada pela construção positiva do endogrupo” (KOLLER, 2009, p. 15, tradução nossa⁶).

O que se pretende levantar é a existência de uma autocrítica no seio do grupo, isto é, há uma construção da imagem de si marcada pelo rigor e pela criticidade. É importante destacar que a principal luta de *Línguas desatadas* é travada na interioridade, isto é, na dinâmica de funcionamento do endogrupo. O alvo principal é a submissão, que encontra materialidade no silêncio.

O silêncio é meu escudo. Oprime. O silêncio é minha máscara. Sufoca. O silêncio é minha espada. Tem dois gumes. O silêncio é a arma mais mortal. Que herança há no silêncio? Quantas vidas perdidas... Que futuro há em nosso silêncio? Quantas vidas perdidas... Sua força seduz. Este

⁵ No original: “Cette contre-société devait comporter un contre-discours donnant du pouvoir aux femmes qui y participaient”.

⁶ No original: “[...] les identité collectives ne se développent pas de manière linéaire et que la construction négative de l'exogroupe n'a pas besoin d'être correlée par la construction positive de l'endogroupe”.



silêncio. Vencê-lo! Nosso silêncio! Desatar as línguas! Testemunhar!
Dominando o silêncio, querido! Juntos? Agora? (RIGGS, 1989).

O fragmento anterior possui uma estrutura de manifesto. Há uma incitação a ação. Embora não tenhamos itens lexicais que evidenciam o caráter imperativo, a modalidade deôntica é apresentada por meio de uma argumentação construída pelo vínculo causal (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 2014). Há, nesse excerto, a presença do agente causador – o silêncio opressor – e as consequências de sua ação – “quantas vidas perdidas...”. Podemos notar, ainda, os fins, que se materializam em uma estrutura discursiva do manifesto. Esses fins são discursivizados mediante a elipse da modalidade deôntica: “[É imperativo] desatar as línguas”; “[É imperativo] testemunhar”; “[É imperativo] dominar o silêncio”. No final da citação, há a construção da imagem de si, qual seja a de sujeitos corajosos, que lutam por um ideal e que juntos possuem condições para dominar esse silêncio.

Uma questão que nos parece interessante de ser problematizada diz respeito à discursivização desse silêncio no fio do discurso fílmico. Como lidar com ele e o que há por trás de sua ação? Nesse particular, a linguista brasileira Eni Orlandi vem em nosso auxílio, já que ela estabelece uma relação entre a censura (artifício de políticas de estado que visam ao silenciamento) e o apagamento identitário. Para a autora, “a situação típica da censura traduz exatamente esta asfixia: ela é a interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado [...]. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito” (ORLANDI, 1997, p. 81).

É indispensável salientar que *Línguas desatadas* não lida, diretamente, com o acionamento da censura como um dispositivo lançado mão por governos autoritários. O teor crítico da produção fílmica vai além dessa discussão, e



para tanto, o postulado teórico de Eni Orlandi se mostra relevante, ao lidar com a noção de silenciamento atrelada a uma política do sentido. O que é nomeado pela pesquisadora de *política do silêncio* traz consigo duas formas de existência: o *silêncio constitutivo* e o *silêncio local*.

O primeiro teria relação com a ideia de um *silêncio fundante*, segundo o qual ele seria o “indício de uma totalidade significativa. [...] não é do silêncio em sua qualidade física de que estamos falando, mas do silêncio como sentido, como história (silêncio humano), como matéria significante” (ORLANDI, 1997, p. 70). Daí a ideia de *silêncio constitutivo*, inerente à linguagem, e que fornece indícios de possibilidades para a circulação dos dizeres. O segundo está relacionado à política de estado, com o acionamento de uma interdição explícita e programática do dizer.

A nosso ver, a primeira forma de existência se revela mais relevante para analisar o trabalho de Marlon Riggs, uma vez que ela possui uma vinculação com a naturalização e com a *adesão dóxica*. Na produção fílmica em questão, há um proferimento impactante: “O silêncio possibilita suportar, esconder o quanto minha vida é desvalorizada a cada dia” (RIGGS, 1989). Essa desvalorização é fruto desse procedimento de naturalização, em que valores negativos acabam sendo imputados para grupos minoritários e excluídos.

Esse silêncio acaba sendo, em um segundo momento, uma autoimposição, e aqui estamos falando do silêncio enquanto “qualidade física”, visto que os elementos dóxicos circulantes interditam a inscrição identitária desses sujeitos. Afirmamos que essa “submissão” seria um segundo momento, pois o primeiro momento é a inerente constituição desse horizonte de interdição. A questão que se coloca é que esse apagamento identitário suscita a emergência da emoção da indignação, a partir do momento que esses

sujeitos estigmatizados adquirem consciência desse estado de opressão. Em *Línguas desatadas*, vemos isso de forma explícita:

Conheço a raiva em mim como a batida do meu coração e o gosto da minha saliva. É mais fácil ter raiva do que ferir. Irritar-me é o melhor que faço. É mais fácil ficar furioso do que se emocionar. É mais fácil me crucificar em você do que aceitar o universo ameaçador dos brancos ao admitir que vale a pena se desejar mutuamente (RIGGS, 1989).

É possível perceber que nesse fragmento, há uma plena ressonância em relação ao que foi problematizado por Lima (2018). Essa ideia de “proferir um grito” é materializada no documentário, que discursiva essa raiva através de um discurso militante. Yana Grinshpun (2019), em uma tratativa similar à desenvolvida por Helcira Lima, afirma que “a indignação possui uma base racional, inscrita sob a avaliação de uma situação, mas ela pode, igualmente, repousar em uma cólera irracional” (GRINSHPUN, 2019, p. 11, tradução nossa⁷). A questão a ser problematizada: há, de fato, uma irracionalidade em *Línguas desatadas*, ou o que é materializado no documentário é a externalização racional da *indignação*? Responder explicitamente tal questão implicaria em uma desaconselhada tomada de posição por parte do analista. Contudo, a própria organização do trabalho de Marlon Riggs fornece ferramentas para ensaiar uma resposta, uma vez que há, ali, a construção da imagem do outro, como sendo aquele que perpetua os estigmas e naturaliza a intolerância.

Suas piadas, seus risos, formam um coro de desprezo. Cada piada nos diminui um pouco mais. Permaneceremos silenciosos. Às vezes, nos juntamos no riso, como se pensássemos lá dentro de nós que

⁷ No original: “L’indignation peut en effet, avoir une base rationnelle, reposant sur une évaluation de la situation, mais elle peut également reposer sur la colère irraisonnée”.

somos os maiores vilões entre os vilões. Nada honrará seu nome, seu amor, sua vida, sua humanidade, além de você mesmo. Ninguém o salvará, além de você mesmo. Seu silêncio custa caro. Seu silêncio é um suicídio (RIGGS, 1989).

Esse proferimento surge como resposta a um show de *stand up* realizado por um célebre ator, que tem como ponto de contato com os *atores sociais*⁸ de *Línguas desatadas*, o fato de ser negro. Estamos falando de Eddie Murphy. Marlon Riggs seleciona alguns fragmentos marcantes do mencionado show, sendo o momento mais impactante aquele no qual Eddie Murphy pede, caso existam homossexuais na plateia, para não desejarem o seu corpo. Há duas questões aí: a primeira diz respeito à criação de uma imagem dos homossexuais como sendo promíscuos. A segunda, aí já é um movimento do documentário, diz respeito a criação de uma imagem no seio de uma comunidade minoritária, segundo a qual mesmo um grupo estigmatizado, e a comunidade negra o é, há espaço para intolerância. O filme discute a dificuldade de coexistência dessas duas condições: “Uma bicha estaria no mesmo barco político, seríamos irmãos! Para que eu aceite seu parentesco, que escolha: negro ou viado! Uma bicha não é um modelo a se imitar” (RIGGS, 1989).

O que se percebe é a construção da imagem do outro, que se dá mediante a explicitação da circulação de discursos cujos valores são marcados pela intolerância. Ao mesmo tempo, há um combate travado contra a submissão e o silenciamento. É interessante notar que o documentário volta o olhar

⁸ Somos sabedores de que esse conceito é passível de trazer algum tipo de ambiguidade, pelo fato dele ser empregado em diversos domínios teóricos, entre os quais, a sociologia e a história. Estamos empregando essa terminologia, amparados por Nichols (2014), para identificar as “personagens” das produções fílmicas do gênero documentário.

para aquilo que Veronika Koler nomeia como *endogrupo*. Ora, parece paradoxal esse *outro* estar inserido no interior do próprio grupo. Porém, e aqui está o elemento-chave de compreensão dos efeitos de sentido almejados pelo cineasta estadunidense, o que se busca é uma autocrítica. O cerne é perceber que a construção negativa da imagem daqueles que compõe o *exogrupo* não implica na construção positiva do *endogrupo*, já que este, muitas vezes, naturalizam estigmas e perpetuam preconceitos (o *stand up* de Eddie Murphy é um ótimo exemplo).

Outro ponto é que dentro desse *endogrupo* existem rupturas: as lutas da comunidade negra e da comunidade homossexuais não convivem de forma harmoniosa – “Para que eu aceite seu parentesco, que escolha: negro ou viado!” – e mesmo entre a comunidade homossexual há rupturas, cisões. *Línguas desatadas* não se furta em demonstrar isso:

Algo mancava em meu paraíso gay, em mim. Mas tentava ignorá-los. Estava decidido a encontrar o meu modelo. Meu amor, minha afirmação. Nos olhos azuis, castanhos, verdes. Eu descobri algo que não esperava, e décadas de decidida assimilação não tinham escondido de meus olhos. Nesta grande Meca gay, eu era um homem invisível, não tinha nem sombra, nem substância, nem lugar, nem história, nem reflexo. Era um alien invisível, invisível, inadequado. Aqui, como na escola, eu continuei sendo um negro. Abandonei um bairro gay de São Francisco, lá não era minha casa, minha Meca. Fui em busca de um lugar melhor (RIGGS, 1989).

No exceto destacado, percebemos uma realidade combatida no seio da comunidade homossexual, que seria a existência de uma padronização comportamental e estética. O proferimento diz respeito à busca por um biótipo tido como desejável – “estava decidido a encontrar o meu modelo. Nos olhos azuis, castanhos, verdes”. O que se percebe, e o ator social



responsável pelo proferimento deixa isso claro, é o quão fútil é essa busca por uma suposta perfeição, pois ela acaba implicando em um algo como uma exclusão dentro da exclusão.

A consequência desse cenário de supressão é o alheamento do sujeito e a supressão de sua identidade. O responsável pelo proferimento antecedente é um negro que internalizou essa padronização, acreditando que o modelo almejado seria um homem branco, atleta, de cabelos azuis, castanhos e verdes. Não que esse tipo de caracterização não possa pertencer a sujeitos engajados politicamente, do contrário estaríamos apontando outro tipo de exclusão, no entanto, o que *Línguas desatadas* discute é a naturalização de um processo de padronização. Isso acabaria implicando em um artificialismo, que esvaziaria a luta pela construção identitária. Há um trecho marcante no fragmento destacado, que corrobora com essa ideia de atomização da identidade: “Nesta grande Meca gay, eu era um homem invisível, não tinha nem sombra, nem substância, nem lugar, nem história, nem reflexo. Era um alien invisível, invisível, inadequado” (RIGGS, 1989).

O que podemos destacar é um movimento de dissonância, sendo a tomada de consciência o primeiro passo para a busca de uma libertação – “Fui em busca de um lugar melhor”. O segundo momento seria a reversão dessa naturalização, que se dá em atos concretos e considerados revolucionários, sendo o principal deles o rompimento com o silêncio, com a submissão e com a aceitação de uma condição de inferioridade imposta externamente. O que o documentário de Marlon Riggs procura valorizar é a identidade de uma comunidade estigmatizada. Para tanto, há a evidenciada expressão daquele que seria o verdadeiro ponto de chegada: “Homens negros amam homens negros – eis um ato revolucionário” (RIGGS, 1989).



CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, nos parece válido apresentar um fragmento que identifica consequências e implicações originárias desse mecanismo de esfacelamento identitário:

'O que se vê no outro para virar os olhos? Evitamos nos olhar para não ver a raiva e a tristeza comum? Vejo a minha dor refletida em seus olhos. Nossas raivas são ressaltadas no outro como os balões que lançamos nas festas que não são nossos (RIGGS, 1989).

Com o fragmento anterior, percebemos a existência da submissão e da aceitação de uma condição imposta externamente. Tais implicações emergem em uma dinâmica do compartilhamento, isto é, há uma naturalização dessa condição de inferioridade que se revela o ponto fulcral na discussão empreendida em *Línguas desatadas*. Os efeitos de sentido presentes no documentário emergem na linguagem verbal e nas ferramentas da linguagem cinematográfica, em que Marlon Riggs lança mão de sobreposição de imagens e de vozes, além de imagens de fundo que estabelecem um diálogo com o que é proferido pelos *atores sociais*. Vemos um entrelaçamento das imagens de violência e de escárnio, que servem para justificar a *indignação* discursivizada pelo documentário.

O epílogo da obra fílmica identifica a mensagem central, atrelada à orientação quanto ao comportamento e conduta a serem seguidos por membros do grupo. A mensagem emerge no refrão de uma música que diz: “baby, saia sem máscaras essa noite”, que se inscreve amparada por imagens de fundo, na qual vemos manifestações públicas em defesa da identidade gay e negra. O que se pode afirmar, para concluir nossa análise, é que a



metáfora dos balões lançados em festas dos outros precisa ser revertida, dando lugar para a materialização de “festas” na qual o que se vê é a legítima presença de grupos outrora marginalizados, mas que mudaram o status através das lutas coletivas.

REFERÊNCIAS

BOUDON, R. **O justo e o verdadeiro**: ensaios sobre a objectividade dos valores e do conhecimento. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.


BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CHARAUDEAU, P. Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal. Trad. Clebson Luiz de Brito e Wander Emediato de Souza. In: LARA, G. P.; LIMBERTI, R. P. (orgs.). **Discurso e desigualdade social**. São Paulo: Contexto, 2015, p. 13-29.

GRINSHPUN, Y. **De la victime à la victimisation: la construction d'un dispositif discursif**. *Argumentation et Analyse du Discours*. Disponível em <http://journals.openedition.org/aad/3400>. Acesso em: 13 nov. 2020.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2015.

KOLLER, V. Analyser une identité collective en discours: acteurs sociaux et contextes. Trad. Adèle Peticlerc e Philippe Schepens. **Semen**, 27, 2009. Disponível em <http://journals.openedition.org/semem/8676>. Acesso em: 11 nov. 2020.



LIMA, H. Emoções e representações de si: a propósito da indignação e do embaraço. In: CUNHA, G. X.; OLIVEIRA, A. L. A. M. (orgs). Belo Horizonte: UFMG, 2018.

NICHOLS, B. Introdução ao documentário. Trad.Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2014.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1997.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. Tratado da argumentação: a nova retórica. Trad. Maria Ermentina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SALLES, J. M. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; CAIUBY, S. N. (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2005.

FILMOGRAFIA

RIGGS, Marlon. *Línguas desatadas* (1989), Estados Unidos, cor, 55 min.



CINEMA DOCUMENTAL DE MULHERES NO ESPÍRITO
SANTO: APONTAMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM
CORPUS DE PESQUISA

WOMEN DOCUMENTAL CINEMA IN ESPÍRITO
SANTO: NOTES FOR THE CONSTRUCTION OF
A RESEARCH CORPUS

Raysa Calegari AGUIAR¹

Gabriela Santos ALVES²

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação no de Comunicação e Territorialidades da UFES – Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: raysacal@gmail.com

² Docente da UFES – Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: gabriela.alves@ufes.br





RESUMO

Este artigo apresenta o processo de construção metodológica para o recorte do *corpus* da pesquisa Cinema documental de Mulheres do Espírito Santo a partir dos filmes presentes no catálogo de participantes da Mostra Competitiva realizada pela ABD Capixaba publicados em nove edições da *Revista Milímetros*, de 2009 a 2019. O texto parte da constatação da ausência dos registros históricos sobre a participação feminina nos *sets* de filmagem, mesmo com a sua presença sendo de grande importância no setor. A partir dessa consideração inicial, volta-se então para o cinema do Espírito Santo para que, dentro desse recorte histórico, através de um processo de triagem em cinco etapas, se alcance uma seleção de realizadoras que representem a categoria investigada permitindo assim um futuro desenvolvimento de pesquisas sobre o tema.

PALAVRAS-CHAVE

ABD capixaba; apagamento; cinema de mulheres; diretoras; Revista Milímetros.

ABSTRACT

This article presents the process of methodological construction for clipping the corpus of the research Women Documentary Cinema in Espírito Santo from the films present in the catalog of participants in the Competitive Exhibition held by ABD Capixaba published in nine editions of *Revista Milímetros*, from 2009 to 2019. The text starts from the finding of the absence of historical records on the female participation in the film




sets, even with their presence being of great importance in the sector. From this initial consideration, we then turn to the cinema of Espírito Santo so that, within this historical framework, through a screening process in five stages, a selection of filmmakers representing the investigated category is reached, thus allowing a future development research on the topic.

KEYWORDS

ABD capixaba; erasure; women cinema; directors; Revista Milímetros.

INTRODUÇÃO

A reflexão apresentada neste artigo faz parte da dissertação de mestrado “Cinema documental de mulheres no Espírito Santo – ABD Capixaba – Revista Milímetros (2009-2019)” desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo. A pesquisa é focada no cinema produzido por mulheres no estado e parte do argumento inicial de que as realizações feitas por mulheres no setor audiovisual sofrem de um apagamento histórico crônico, nos mais diversos cenários de produção, inclusive em escala internacional. Em consideração a essa tendência dos registros históricos de ignorarem a presença das mulheres no *set* de filmagem enquanto realizadoras e em posição de poder hierárquico, a pesquisa busca então participar de um movimento científico para romper com esse apagamento e registrar as mulheres autoras de cinema no cânone histórico da sétima arte.



A partir dessa intenção de pesquisa o trabalho volta-se para o cinema produzido por mulheres no Espírito Santo. Será apresentada a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD Capixaba), entidade que realiza a Mostra ABD, evento palco para realizadores de audiovisual independentes e que rende a edição da Revista Milímetros, publicação catálogo que traz todos os filmes exibidos na mostra realizada pela Associação entre os anos de 2009 e 2019. Baseando-se no conteúdo de nove edições da *Revista Milímetros* a pesquisa seguirá então cinco etapas de triagem: na primeira fase serão determinadas quais revistas servirão de fonte de dados sobre as produções participantes da mostra ABD. Na segunda fase serão recortados os filmes que tiveram suas sinopses publicadas, mas exclusivamente os participantes da Mostra Competitiva da associação. Na terceira fase serão triados todos aqueles filmes que tenham pelo menos uma mulher na direção. Na quarta fase será feita a análise das sinopses de cada um desses filmes buscando por aqueles que tragam em sua temática assuntos que abordem a condição feminina. Na quinta e última fase restarão somente os documentários.

Será percorrendo o caminho metodológico apresentado neste artigo que a pesquisa poderá, então, aprofundar-se em busca da caracterização do cinema documental de mulheres no Espírito Santo, entender como as realizadoras trabalham, seus percursos enquanto profissionais e construir, a partir delas mesmas, um registro histórico desse movimento autoral que tem suas primeiras ocorrências no final do século XX, vem aumentando nas últimas décadas e se tornando cada vez mais plural e complexo. Este texto pode, e pretende, contribuir com estudos futuros



sobre o tema, dada a lacuna existente, e se justifica devido à importância e urgência em se constituir essa memória.

O APAGAMENTO HISTÓRICO DAS MULHERES CINEASTAS

Na maior parte das referências sobre a história do cinema, o lugar das mulheres dentro de um *set* de filmagem fica normalmente reservado à frente das objetivas, trabalhando como atrizes. Fora isso, no máximo, envolvidas em alguma função técnica em setores estigmatizados por valorizarem as “qualidades naturais” imputadas às pessoas do sexo feminino como a zelosa produtora ou talentosa diretora de arte. É ainda baixo o registro de nomes femininos em posições de poder na hierarquia cinematográfica como direção e roteiro. Pode-se observar claramente esse padrão no relatório mais recente de participação feminina no audiovisual brasileiro publicado pelo Observatório do Cinema e Audiovisual (OCA) em 2019 que revela que, no ano de 2018, as mulheres ocuparam-se de 20% da direção, 25% do roteiro, 41% da produção executiva, 12% da direção de fotografia e 57% da direção de arte das obras audiovisuais que emitiram Certificado de Produto Brasileiro³ (OCA, 2019).

Assim como em diversas outras áreas da atividade humana, essa ausência de inserção feminina nos setores mais fundamentais da produção cinematográfica pode ser explicada como uma provável consequência de uma sociedade que tem a mulher oprimida como alicerce e que depende do controle

³ O Certificado de Produto Brasileiro é o resultado do registro de obra audiovisual não publicitária brasileira na ANCINE, e é obrigatório para toda obra audiovisual não publicitária brasileira que visem à exportação ou comunicação pública. Ver IN 104 - <http://www.ancine.gov.br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instruonormativa-n-104-de-10-de-julho-de-2012>

e do cerceamento da liberdade desses corpos femininos para a manutenção dos padrões hegemônicos das relações de poder. As mulheres não são bem vindas fora do ambiente doméstico e o desestímulo para qualquer tipo de experiência pra além desse ambiente controlado é real e constante. Ainda que houvesse as que quebrassem os padrões e ousassem tomar as rédeas do *set*, foram sistematicamente apagadas do cânone histórico⁴. A negação da presença feminina é mais recorrente na historiografia cinematográfica do que a valorização e reconhecimento do resultado concreto de seu trabalho, ainda que estes tenham valor inestimável ao desenvolvimento do setor. O esquecimento das mulheres na história acontece nas ciências, na literatura, na política e seguindo o coro, no cinema. Entretanto, vem se revelando que as mulheres tiveram sim papéis importantes nas mais diferentes funções nos processos que compõem a realização cinematográfica no decorrer da construção do cinema. Especialmente em seus anos iniciais, antes que a sétima arte fosse descoberta como indústria lucrativa e um poderoso instrumento de propaganda. De acordo com Mahar:

⁴ Um exemplo é o livro *História do Cinema Mundial*, organizado por Fernando Mascarello (2006) e bibliografia do curso de Cinema e Audiovisual da UFES. A obra chega a contar com diversas mulheres na lista de autores, tem um capítulo inteiro dedicado à questão Cinema de Gênero, porém traz pouquíssimas mulheres na sua construção da história do cinema no mundo. Ao se fazer uma busca pelo verbete “diretora” na versão digital do livro só encontramos duas ocorrências: uma ligada a Germaine Dulac (1927) e outra a Sandra Kogut (2002). A palavra “diretor” aparece 78 vezes. É possível encontrar outras mulheres realizadoras citadas sob outros adjetivos, mas ainda em pouca quantidade e dificilmente em posição de grande relevância histórica. Se formos para a direção de fotografia, área com presença feminina ainda mais rara, o *Dicionário de Fotógrafos do Cinema Brasileiro*, de Antonio Neto (2011) traz a resenha da carreira de 470 profissionais que trabalharam no Brasil entre 1898 até 2010. Em um recorte de 112 anos aparecem 17 mulheres. Segundo o autor os que ficaram de fora, entre homens e mulheres, foi por “absoluta falta de informações disponíveis” (p. 18).



“No começo do século, no contexto norte-americano de produção, as mulheres eram parte considerável da equipe dos *sets* de filmagem, sobretudo em funções como roteiro, cenografia, figurino e montagem. Essa participação irá diminuir expressivamente com a consolidação da indústria cinematográfica e dos *studio system*, a partir do final da década de 1910. Os nomes femininos na direção e nos demais ofícios tornam-se, então, cada vez mais raros.” (apud MARTINS, 2015, p. 54)

Esses territórios ocupados em diferentes momentos foram massivamente apagados dos registros históricos, das listas de destaque, das grandes homenagens e de praticamente todo o reconhecimento, não importando quão cruciais foram suas ideias para o desenvolvimento do cinema. Um exemplo geograficamente próximo é o de Margot Bencerraf, cineasta venezuelana cujo filme *Araya* (1959) venceu os prêmios Internacional da Crítica (FIPRESCI) e da Comissão Superior Técnica do Cinema Francês do festival de cinema de Cannes sendo o primeiro dividido *ex aequo* com o consagrado *Hiroshima mon amour* (1959), de Alain Resnais, mas cuja carreira teve pouco destaque na história do cinema latino-americano e seu êxito, apesar da grandiosidade, não foi suficiente para ajudá-la a conseguir financiamento para seus projetos (TEDESCO. In: HOLANDA, 2019, p. 88). Alice Guy Blaché é outro grande exemplo e talvez seja o caso mais gritante desse apagamento histórico. A pioneira do cinema mudo produziu entre 1896 e 1920, carreira muito mais longa do que a de seus prestigiados contemporâneos como os irmãos Lumière e Georges Méliès. Chegou a realizar mais de mil filmes dentre os quais pouco mais de cem sobreviveram ao tempo. Foi chefe de estúdio e uma verdadeira visionária, mas permaneceu desconhecida até recentemente (McMAHAN, 2003, p. 26).

Em consideração a essa tendência da literatura cinematográfica de esquecer⁵ as cineastas e suas obras, este trabalho tem como objeto o cinema produzido por mulheres no Estado do Espírito Santo entre o período de 2009 a 2019. A proposta é, então, estudar o cenário da produção audiovisual capixaba e registrar a produção feita pelas mulheres capixabas à luz de uma teoria feminista focada na questão da inserção e no apagamento das mulheres realizadoras de audiovisual no ES. Estudar um objeto sob essa ótica significa fugir dos dualismos engessados e empregar uma visão periférica, ampla e abrangente sobre os fenômenos levando em conta a existência do observador e os efeitos de sua presença. Essa abordagem não diz respeito apenas às questões focadas na problemática feminina, mas também uma mudança de postura para a ciência como um todo. Uma nova forma de se abordar todo e qualquer objeto. Diz-se nova porque, até então, essa perspectiva plural foi ostensivamente suprimida do pensamento científico já que o intelecto feminino e aquilo que se conecta a ele é considerado o polo negativo das forças que regem o mundo desde o estágio mais embrionário da civilização ocidental

Aristóteles escreveu que o Conhecimento Racional é a *mais alta* conquista humana e, portanto, os homens (que, segundo ele, são mais “ativos” e capazes de obter êxito nessa área estritamente mental) são “superiores” (*Política* 1, 2:1254b) e “mais divinos” (*De Generatione Animalium* [G. A] II, 1 :732a) do que as mulheres, que ele descreve como “monstros” ... desviados do tipo “genérico humano” (G. A. II, 3:737a), “emocionais”, prisioneiras ‘passivas’ de suas “funções corporais” e, em consequência, uma espécie *inferior*, mais próxima dos animais que os homens. Para ele, a mulher não é progenitora da criança; os corpos femininos são menos recipientes para o esperma do homem

⁵ É importante reforçar aqui que esse “esquecer” não se trata de uma tendência natural, mas sim de uma desvalorização proposital da produção intelectual feminina fruto de uma sociedade patriarcal e machista com fortes tendências misóginas.




o verdadeiro progenitor. Nada vê de positivo no útero da mulher que dá vida, nada de valioso no que se refere às funções de alimentar e educar nossos corpos. O mundo de Aristóteles é caracterizado por dualismos hierárquicos, isto é, por opostos polarizados em que um lado tem o domínio *sobre* o outro; para ele, a Alma tem domínio *sobre* o corpo a Razão *sobre* a emoção, o Masculino *sobre* o feminino e assim por diante. (WILSHIRE, 1997, p. 102)

Fugir dessa lógica dualista é indispensável nos estudos acerca das questões sobre mulheres porque enquanto o pensamento for arquitetado dessa forma a mulher acabará sempre representada pelo negativo, o não ser, aquela que se dá porque não é, que se ausenta, o oco. É possível afirmar isso porque foi a partir dessa lógica que, desde as academias da Grécia antiga, vem se estruturando grande parte do pensamento ocidental. As consequências dessa postura vêm à tona todo o tempo, inclusive nas tentativas de definição das mais diversas correntes teóricas do que é, afinal, ser mulher e também de nossa representatividade. Se os fenômenos são enxergados a partir dessa ótica a mulher acaba sendo sempre definida como tudo aquilo que resta do homem, o não-homem, continuando assim, portanto, o homem eternamente como o ser primeiro, o universal. O ser feminino ficaria perpetuamente preso à comparação com aquilo que supostamente o precedeu, a referência primordial, uma eterna costela que depende das definições sobre seu predecessor para alcançar definições sobre si mesma.

Se o que se propõe é então uma nova ciência, uma ciência feminista, uma outra maneira de se enxergar o mundo e seus fenômenos é preciso mudar os elementos óticos da objetiva que registra o mundo. É fundamental então que o dualismo dê lugar a um método inclusivo de pensar, que não lida com fatos de forma isolada, mas considera o escopo amplo dos





fenômenos levando em conta seus aspectos de maneira unificada e sem ignorar as contradições. “Ao contrário, olha para os dados todos juntos, *in situ*, no meio ambiente onde naturalmente ocorrem.” (WILSHIRE, 1997, p.109). Nesse sentido a pessoa que está como agente da ciência, ao invés de exercer controle sobre o que estuda, “estende deliberadamente seu campo de observação, de maneira tão ampla quanto possível para receber - para *permitir* que tudo aquilo que ele apresenta *espontaneamente* (o escolhido e o não escolhido) entre para o quadro.” (ibidem).

Para aplicar essa forma de olhar sobre o cinema documental produzido por mulheres no estado do Espírito Santo este artigo parte de uma seleção de produções participantes das mostras competitivas realizadas pela Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas do Espírito Santo – ABD Capixaba entre 2009 e 2019. O objetivo geral da pesquisa é fazer um registro desse cinema e, de forma mais específica, catalogar quem são essas profissionais e suas obras, facilitar o acesso a essas informações para pesquisas posteriores, promover o reconhecimento dessas realizadoras e contribuir para os dados sobre o cinema de mulheres no Brasil. Essas escolhas de pesquisa fazem deste trabalho um pequeno fragmento de uma nova configuração de ciência que vem se desdobrando nas últimas décadas e pesquisar o cinema de mulheres dentro dessa perspectiva significa pluralizar, é revelar uma complexidade cada vez maior dessa forma de expressão artística e dos mundos, conflitos e realidades que ela retrata. A metodologia apresentada neste artigo será a análise documental a partir das edições da Revista Milímetros, publicação oficial da Mostra da Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas do Espírito Santo (ABD Capixaba).



As revistas, que foram publicadas entre os anos de 2008 e 2019 e estão arquivadas de forma esparsa entre colecionadores particulares⁶, trazem em seu conteúdo artigos sobre o meio audiovisual, entrevistas com realizadores, entre outros temas e, sobretudo, são também o catálogo dos filmes participantes da mostra competitiva, de onde serão extraídos os números sobre o cinema de mulheres feito no Espírito Santo. A Associação e sua mostra competitiva foram definidas como recorte para a pesquisa pois ao mesmo tempo que possuem uma essência curatorial sobre o que se produz de cinema no estado a cada ano, são vitrines para produções independentes, geralmente feitas com baixo orçamento e de maneira experimental e, como a essência da pesquisa visa investigar aquilo que se produz de forma contra hegemônica, para além dos grande circuitos e dos grandes interesses, é nesse tipo de evento que realizações como essa têm espaço e visibilidade.

MOSTRA COMPETITIVA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE DOCUMENTARISTAS: CINCO ETAPAS DE TRIAGEM

Quando se fala em uma proposta de um Cinema de Mulheres é preciso entender que isso significa um cinema de minorias, ainda que pessoas do sexo feminino representem cerca de 50% da população brasileira. O próprio levantamento de dados estatísticos de um cinema produzido por mulheres no Brasil tem pouquíssimas fontes. Existem hoje dois principais documentos sobre o tema: o Boletim GEMAA, produzido pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa, vinculado à Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), e o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro produzido pela Superintendência de Análise de Mercado da

⁶ O professor Erly Vieira Jr. e a produtora Ursula Dart.



Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e divulgado pelo Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA).

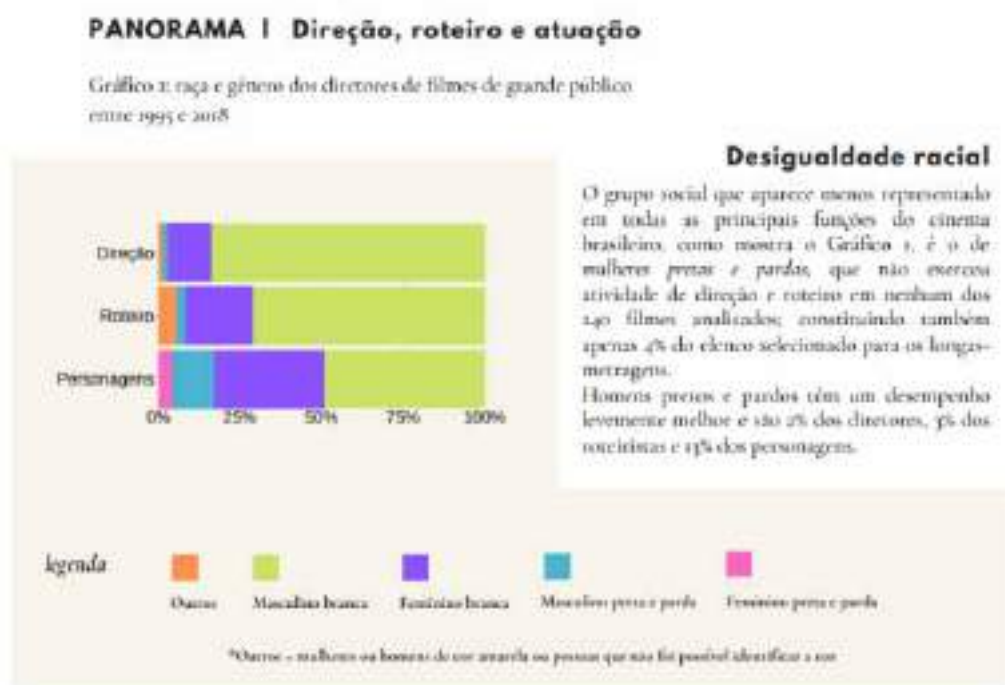
O observatório em si é bastante recente, tendo sido criado em dezembro de 2008 com o objetivo de “tornar públicas as informações geradas pela Agência. [...] Essas informações estão disponíveis para consultas públicas, e auxiliam o trabalho dos agentes de mercado, imprensa, governos, organismos internacionais, estudantes e pesquisadores em geral.” (OCA, 2012, p. 4). O anuário estatístico teve sua primeira edição publicada em 2012, porém foi apenas em 2014 que a Superintendência incluiu o “recorte de gênero para a direção dos longas-metragens, que por sua vez passa a integrar todos os anuários publicados posteriormente.” (OCA, 2016, p. 4).

Entretanto, apesar do que diz o próprio documento, o recorte com as informações permaneceu apenas até a edição de 2017, ficando o relatório respectivo ao ano de 2018 (publicado em cinco de dezembro de 2019) com o recorte omitido. Ao se fazer uma busca por palavras no documento mais recente, os termos “mulher” e “gênero” retornam apenas resultados como títulos de filmes ou cabeçalhos de tabelas de classificação de gêneros fílmicos. O retorno a um quadro de ausência desses dados pode ser tomado como uma consequência da mudança das políticas públicas sobre a cultura do governo federal como explicado no último boletim GEMAA publicado:

“Nos anos de mandato do presidente Lula e de Dilma Rousseff, a Secretaria do Audiovisual, então vinculada ao Ministério da Cultura, lançou os primeiros editais especiais para fomento de curtas e médias-metragens de mulheres e negros. Além disso, o debate sobre diversidade começou a conquistar espaço na ANCINE. Mais recentemente, contudo, a eleição de Jair Bolsonaro gerou o fechamento das instâncias do governo às pautas de inclusão de negros e mulheres.” (GEMAA, 2020, p. 7)

O documento mais recente e atualizado em que o recorte de gênero está presente nos dados apresentados é o Boletim GEMAA nº 7 – Raça e gênero no cinema brasileiro 1995 – 2018, publicado em 2020. A pesquisa apresentada no boletim indicou a “sub-representação de mulheres brancas, mas sobretudo da população preta e parda”. O estudo não traz números absolutos, mas “resultados que correspondem à observação das principais funções (direção, roteiro e atuação) dos 10 filmes brasileiros de maior público entre os anos 1995 e 2018, excluídos os gêneros documentário, animação e infanto juvenil.”⁷ (BOLETIM GEMAA, 2020, p. 7).

Figura 1 - Raça e gênero dos diretores de filmes de grande público



Fonte: BOLETIM GEMAA (2020, p. 7).

⁷ A construção da frase original dá a entender que são apenas 10 filmes, porém, conferindo com o estudo original, de 2017, a pesquisa na verdade observou as 10 maiores bilheteiras de cada ano entre 1995 e 2018. Um total de 240 filmes.

Segundo os dados apresentados o cenário configura-se da seguinte forma⁸: homens brancos: 84% diretores, 71% roteiristas e 49% do elenco; mulheres brancas: 21% das diretoras, 34% das roteiristas e 34% dos personagens; homens pretos e pardos: 2% dos diretores, 3% dos roteiristas e 13% dos personagens; mulheres pretas e pardas: 4% das personagens. Nesta última categoria funções de diretora e roteirista não foram registradas em nenhum dos 240 filmes analisados.

Se compararmos com a última pesquisa com esse tipo de dados publicada oficialmente pelo OCA em 2018 com informações das produções feitas no ano de 2017 veremos que o cenário é ainda mais desigual: “Dos 160 títulos brasileiros lançados em 2017, 124 foram dirigidos exclusivamente por homens, o que representa 77,5% do total. Os filmes dirigidos exclusivamente por mulheres representaram 15,6% do número total de lançamentos brasileiros.” (OCA, 2018, p. 36). Os dados variam um pouco de acordo com os recortes e metodologias tomados, mas uma conclusão é certa: a proporção de mulheres na posição de diretoras de cinema, sobretudo as mulheres pretas, faz dela uma posição minoritária.

Foi com essa motivação que a pesquisa determinou como objeto de estudo a mostra de cinema produzida pela Associação Brasileira de Documentaristas (ABD-ES) já que ela é, em definição própria, uma “[...] associação de cineastas do Brasil, com ênfase no gênero documentário,

⁸ Aqui é importante apontar que a construção do texto do Boletim apresenta um equívoco matemático. Os percentuais somados resultam em mais do que cem por cento porque, da forma como os dados estão postos, as codireções não são levadas em consideração o que causa uma inflação numérica. Ao invés de “84% dos diretores são homens brancos” a construção correta seria: “84% dos filmes são dirigidos por homens brancos”, e assim em diante. Essa imperfeição na apresentação dos dados de maneira alguma invalida o boletim ou seu conteúdo, mas é preciso pontuar que o equívoco não passou despercebido.




mas também aberta a realizadores de filmes de curta metragem de ficção, de animação e experimentais, gêneros que fogem dos formatos mais comerciais” (ABD Nacional Brasil). Como a própria associação deixa claro, fugir dos formatos comerciais é um de seus propósitos e é longe deles que se encontrará o trabalho produzido pelas minorias.

Presente em diversos estados brasileiros, o braço capixaba da Associação foi fundado em 2000 tornando-se um ponto de convergência importante para os realizadores de audiovisual no estado. “Como entidade de classe, ela foi peça fundamental em uma série de reivindicações dos profissionais junto ao poder público, como editais, leis de incentivo e outras iniciativas para fomento, circulação e memória do audiovisual capixaba.” (VIEIRA JR, 2015, p. 101). De acordo com definição própria a Associação “[...] cumpre a importante função de reunir a recente produção de filmes que são fruto das ações afirmativas e da organização de grupos menos privilegiados da sociedade em busca da diversidade de olhares no cinema brasileiro” (ABD Capixaba, 2018). A ABD Capixaba vem realizando, entre outras ações, desde 2004, a Mostra de Produção Independente que, segundo Erly Vieira, acerca do cinema capixaba nos anos 2000: “Dos festivais surgidos nesse período, o mais importante e duradouro é a Mostra Produção Independente, realizada pela ABD Capixaba.” (VIEIRA JR, 2015, p. 101). A mostra é um espaço possível para os pequenos realizadores do estado e rende a edição da *Revista Milímetros*, uma publicação que reúne artigos, entrevistas, guias entre outros conteúdos sobre o audiovisual no Espírito Santo.

Além do conteúdo sobre o audiovisual capixaba, a *Revista Milímetros* funciona também como catálogo da Mostra Produção Independente,





reunindo seus participantes com ficha técnica e sinopse. É a partir da análise documental dessas revistas e do próprio conteúdo presente nessas fichas técnicas que serão elaboradas as etapas de triagem para a construção do *corpus* de pesquisa apresentado nesse artigo.

Entre 2004 e 2019 a mostra foi realizada 14 vezes, entretanto, em alguns desses anos a Revista correspondente não chegou a ser publicada: os três primeiros eventos (2004, 2006 e 2007) e também o evento de 2012. A mostra não aconteceu nos anos de 2005 nem em 2013. Fica excluída também a *Revista Milímetros nº0*, referente à IV Mostra Independente que aconteceu no ano de 2008 pois, apesar de ter sido publicada, nela constam apenas matérias e artigos, não funciona como catálogo da mostra competitiva e nem traz as fichas técnicas dos filmes participantes, portanto, para efeito prático dentro desta pesquisa, a *Revista Milímetros* será considerada a partir de sua edição nº1, de 2009, ano em que passa a funcionar como catálogo da Mostra de Produção Independente até o ano de 2019, sua edição mais recente.

O processo para o levantamento de todas as edições das Revistas demandou certo trabalho visto que nem todas as edições tinham suas versões digitais disponibilizadas online e a própria Associação não tem um acervo com todas as edições da revista impressa. O professor Erly Vieira e a produtora Ursula Dart contribuíram para o levantamento desses documentos cedendo volumes impressos de suas coleções pessoais para que a pesquisa pudesse ser realizada. Após reunidas, todas as revistas foram digitalizadas. Abaixo, as capas de todas as edições:


Figura 2 - Capas das nove edições da *Revista Milímetros*



Fonte: Revista Milímetros (nº 0 ao nº 9).

Justificada a seleção das revistas de nº1 a 9 é preciso partir agora para a segunda etapa de triagem. Em algumas das edições do evento aconteceram mostras paralelas ou sessões especiais, como, por exemplo, na edição de 2009 em que houve a Mostra Paralela de Cinema Negro, e em 2010 e 2016 em que houve também uma Mostra Paralela Cinema Nacional. Ao todo, distribuídos entre mostras competitivas, mostras paralelas, sessões especiais, entre outros, 316 filmes tiveram suas fichas técnicas publicadas na revista. Os filmes participantes desses eventos paralelos serão desconsiderados pois tratam-se de produções com origens em outros estados ou com temáticas específicas pré-estabelecidas, o que poderia enviesar uma análise sobre o cinema de mulheres no estado do Espírito Santo e suas principais características.

Um exemplo da necessidade desse segundo filtro é que, caso fosse incluída a mostra paralela de 2009 entrariam para a listagem dos filmes



33 obras com temática sobre a questão racial negra. Se considerados, uma análise quantitativa de dados poderia concluir que a questão racial é um tema recorrente no cinema do Espírito Santo. Entretanto, a chegada a essa conclusão representaria o fruto de uma falha metodológica que, ao não considerar que tal mostra paralela tinha um critério temático pré-estabelecido, promoveria uma distorção do cenário real do cinema produzido no estado. Levando isso em consideração a pesquisa excluirá todas as mostras paralelas, sessões especiais ou qualquer outro filme que tenha sido exibido no evento, esteja com a ficha técnica na listagem de participações, mas que não esteja dentro da sessão Mostra Competitiva.

Do seu primeiro ano como catálogo até 2019 houve 202 filmes participantes da Mostra Competitiva de Produção Independente da Associação. Em geral, os filmes são rodados no mesmo ano ou no ano imediatamente anterior às realizações das mostras, salvo poucas exceções. Como a pesquisa busca entender o Cinema de Mulheres no estado do Espírito Santo a próxima etapa será filtrar, desses 202 filmes concorrentes da Mostra Competitiva, aqueles que tenham pelo menos uma mulher assinando a direção.

É importante deixar claro que mulheres envolveram-se também em outras funções dentro do fazer fílmico como, por exemplo, na produção executiva, direção de produção, direção de arte ou direção de fotografia, entretanto, como uma das motivações de pesquisa é a busca sobre a identidade e como se desenvolve um cinema de mulheres é importante olhar para aquelas que estão numa condição autoral dentro do fazer fílmico. Por isso, serão consideradas as mulheres oficialmente registradas pela Revista como diretoras e as obras assinadas por elas. Das 202 obras que competiram, 77 tiveram pelo menos uma mulher na direção. Dessas, 57 foram dirigidas



exclusivamente por mulheres. As produções se dispuseram da seguinte forma de acordo com as edições da revista:

Tabela 1 - Mulheres na direção por edição.


Edição	1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	9 ^a
Nº de filmes com mulheres na direção	5	6	7	10	4	14	7	10	14

Fonte: Elaboração própria.

Dentre as diretoras aparecem 75 nomes diferentes sendo o mais recorrente o de Carolini Covre, que ora aparece citada nas fichas técnicas como “Carol”, ora como “Carolini”, assinando cinco filmes. A grande maioria das diretoras aparece na direção de apenas uma obra, sendo um total de 61 filmes com participação inédita. Isso representa um percentual de 81% do total das obras assinadas por mulheres. Das 14 que participaram mais de uma vez da mostra, 12 assinam dois filmes e Tati W. Franklin aparece como a segunda com maior número de participações, na direção de quatro obras.

Dentre os gêneros cinematográficos presentes nas 77 obras constam, por ordem de quantidade: 35 documentários, 15 ficções, sete videoclipes, três animações, quatro experimentais, três videoartes, e ainda 10 obras cujos gêneros não chegaram a ser documentados pela Revista. Essa informação será importante para a caminhada metodológica deste trabalho algumas etapas a frente. Definido o critério de buscar por filmes participantes da Mostra Competitiva da ABD Capixaba e que foram dirigidos por mulheres é preciso fazer agora o terceiro recorte para podermos analisar como um cinema de mulheres aborda suas temáticas. A partir de agora então será feita





uma triagem dos filmes a partir do texto de suas sinopses publicadas nas edições da *Revista Milímetros*. Dessa forma a pesquisa mantém-se criteriosa sobre quais filmes serão analisados de maneira mais aprofundada e esse critério será construído a partir do que os próprios filmes revelam sobre si.

É importante, nesse momento, esclarecer que há um ponto sensível dentro da ideia de uma ciência feminista, não em relação ao seu valor enquanto corrente epistemológica, mas com relação ao seu afastamento do contradiscurso feminista no qual tem origem. Como diz Rago, em seu texto sobre a proposta de uma epistemologia feminista, a ideia é que exista uma “forma feminina de se fazer história”, ou seja, uma epistemologia feminista deveria transbordar a todas as áreas do conhecimento e ir além das questões que dizem respeito à condição feminina somente. Entretanto, justamente ao fazer este movimento o campo teórico

“[...] que se constitui transforma-se a tal ponto que, assim como a história cultural, deixa de lado a preocupação com a centralidade do sujeito. Como se de repente os efeitos se desviassem dos objetivos visados no ponto de partida: a categoria relacional do gênero desinveste a preocupação de fortalecimento da identidade da mulher, ao contrário do que se visava inicialmente com o projeto alternativo de uma ciência feminista” (RAGO. In: HOLLANDA, 2019, p. 377)


Ou seja, ao caminhar em direção aos outros aspectos da ciência a epistemologia feminista acaba por afastar-se da “questão das relações sexuais e da mulher especificamente”, lugar de onde a corrente surge e onde se estudam as opressões, as condições do ser feminino e os elementos que tornam sua experiência no mundo enquanto ser humano diferente do que se considerava pertinente de ser estudado pela ciência até então. Portanto, é importante pontuar que, nesta pesquisa, existiria a possibilidade da



construção de um recorte que analisasse uma forma feminina de fazer cinema levando em consideração as diferenças proporcionadas ao cinema quando feito sob a direção de uma mulher. Entretanto, por tratar-se de um objeto inédito na literatura científica partiremos excepcionalmente, tal qual a teoria feminista, para uma análise sobre a centralidade do sujeito feminino e questões que digam respeito à condição de ser mulher e suas profundezas, deixando uma perspectiva mais aberta a trabalhos a porvir.

É preciso deixar isso claro pois, dentre os 77 filmes dirigidos por mulheres, é necessário categorizar quais serão analisados ou não e, logo no primeiro filme da primeira revista já podemos ver um exemplo da importância de uma justificativa sólida para o recorte tomado. O filme *Estação Itueta* (2009), dirigido por Bianca Sperandio aborda a temática da construção da Usina Hidrelétrica de Aimorés e como ela afetou a realidade dos moradores da cidade de Itueta (MG). Se a pesquisa considerasse, por exemplo, qual abordagem uma autoria feminina faz sobre temas ambientais, como trata de assuntos políticos ou mesmo como um Cinema de Mulheres registra a história, a análise sobre essa obra em específico seria totalmente justificável. Entretanto, o filme não aborda (ou pelo menos não deixa isso claro em sua sinopse) a centralidade do sujeito feminino e suas questões. Para uma pesquisa focada justamente nesse aspecto dentro de um leque de possibilidade de um cinema de mulheres ele precisa ser desconsiderado.

É importante que essas colocações sejam feitas para que se evite a associação do trabalho de uma cineasta e o termo “Cinema de Mulheres” a um estereótipo pejorativo e limitador do potencial criativo de uma mulher na direção. Cinema de Mulheres não significa um cinema limitado ao universo feminino. Mulheres filmam sobre política, filmam guerras, filmam sobre



questões ambientais, filmam arte, filmam a história acontecendo entre outros mais diversos temas – na própria mostra competitiva da ABD é possível contar dezenas de exemplos disso - e, ao fazerem, dão às suas obras uma perspectiva única que merece sim ser estudada a partir de uma epistemologia feminista de como esse cinema acontece e quais são as mudanças estabelecidas a partir da introdução dessa nova ótica e dessa nova mão que segura a câmera.

Mas mulheres filmam também temas como maternidade, feminilidade, relacionamentos, violências entre outros temas tão diversos quanto a outra categoria. A diferença é que estes tomam a condição feminina como centro, como ponto de partida e desenrolam-se a partir daí de tal forma que acabam por tratar também de política, guerras e questões ambientais, porém sob um viés muito particular e que, no decorrer da história do cinema, pouco tiveram espaço para serem discutidos. Portanto, excepcionalmente na pesquisa sobre o Cinema de Mulheres no Espírito Santo, serão analisados os filmes que partem de uma centralidade do sujeito feminino na construção da narrativa e que abordem questões inerentes à condição da mulher.

Mas, como definir o que é falar da questão feminina? Em um primeiro momento da pesquisa foi pensado em se fazer uma filtragem a partir de palavras-chave que constassem nas sinopses. Termos como “feminino, ela, mulher, gênero, violência” entre outros poderiam ser considerados para que, a partir deles, fossem escolhidos os filmes que montariam o recorte final da pesquisa. Entretanto, esse método logo revelou-se falho porque filmes que claramente abordam a questão feminina acabaram ficando de fora por não constarem nenhuma das palavras pré-estabelecidas em suas sinopses ao mesmo tempo que outros, que nada tinham a ver com a temática acabavam passando. É claro que existiria a possibilidade de ampliar indiscriminadamente



a quantidade de palavras-chave, entretanto, esse método seria extremamente arbitrário e acabaria por construir uma colcha de retalhos de palavras-chave desconexas, intencionalmente manipuladas para que fossem incluídos ou excluídos filmes específicos na seleção final de obras a serem analisadas.

Por conta dessas fragilidades metodológicas a pesquisa substitui o critério de eliminação por palavra-chave e partirá então para uma análise interpretativa de cada uma das 77 sinopses. Através da leitura desses textos é possível diagnosticar quais abordam de fato temáticas que trazem questões inerentes à condição feminina e a pesquisa se porta de maneira mais honesta ao assumir que há um filtro interpretativo que influencia em certo grau a escolha das obras. Maneira muito mais isenta de tratar a questão do que incluir ou excluir palavras-chave para incluir ou excluir filmes intencionalmente.

Ao adotar essa postura é preciso, ainda, assumir a possibilidade de algumas fragilidades no sentido de depender do que a sinopse entrega para um filme ser ou não considerado. É perfeitamente possível que algum dos filmes traga uma temática acerca de uma questão feminina, mas, se ele não deixa isso claro em sua sinopse ele acabará por não ser escolhido. Para que essa tarefa fosse feita de maneira total e ter essa fragilidade contornada seria preciso considerar todos os 77 filmes, trabalho para uma pesquisa muito mais complexa.

Dessa forma, a partir da leitura das sinopses de todos os filmes participantes da Mostra Competitiva da ABD dirigidos por mulheres foram selecionados 40 que abordam, explícita ou implicitamente, alguma questão acerca da condição de ser mulher. Para evitar a exclusão equivocada de algum filme e fugindo de um engessamento do que vem a ser ou não uma questão feminina essa triagem foi feita da forma mais ampla possível, tendendo sempre, em casos de ambiguidade, à aprovação da obra na seleção.

Seguindo esse critério metodológico foram consideradas quaisquer sinopses que levantassem temas como família, gênero, relacionamentos, experiências pessoais, violência contra a mulher, maternidade, menção a personagens mulheres ou qualquer outra característica que desse a entender, ainda que de maneira sutil, que o gênero feminino fosse um fator importante dentro do argumento de cada obra. Ainda assim, e provavelmente devido à postura mais elástica da triagem anterior, após quatro etapas uma seleção final de 40 filmes renderia ainda um corpus de pesquisa muito amplo. Por uma questão de viabilidade de pesquisa é preciso fazer mais um recorte e, este último, será feito através de um critério técnico.

Por se tratar da mostra de uma associação de documentaristas e o documentário ser o que mais figura dentre os gêneros fílmicos dos concorrentes, como já foi citado anteriormente, dos 40 filmes excluem-se 23 entre ficções, animações, videoclipes e videoarte. Restam então, na triagem final, 17 documentários que formarão o recorte final do objeto de pesquisa que será estudado em busca de uma caracterização do cinema de mulheres do Espírito Santo. A tabela abaixo esquematiza todo o processo de triagem

Tabela 2 - Cinco etapas de triagem

Etapa	Critério	Nº de filmes
1 ^a	Fichas técnicas publicadas nas 9 edições da Revista Milímetros	316
2 ^a	Participantes da Mostra Competitiva	202
3 ^a	Pelo menos uma mulher na direção	77
4 ^a	Temática envolvendo a questão feminina	40
5 ^a	Documentários	17


Fonte: Autoria própria



Os filmes selecionados e suas diretoras que atenderam todos os critérios metodológicos e que configuram o recorte final do *corpus* de pesquisa são: *Estranho Amor* (2010) - Lucia Caus; *Tão Longe É Aqui* (2013) - Eliza Capai; *Cabeça Nua* (2015) - Isis Drumond; *Insular* (2015) - Tati W. Franklin; *Irmã De Cena* (2015) - Gisele Bernardes; *Recomeços* (2015) - Juliana Gama; *Vovô Faz 100 Anos* (2012) - Renato Rosati e Janine Corrêa; *203* (2016) - Luana Cabral e Luciana Gb; *As Minas* (2017) - Brunella Alves; *C(Elas)* (2017) - Gabriela Santos Alves; *Córrego Grande, 13* (2015) - Carol Covre; *Transvivo* (2017) - Tati W. Franklin; *Água Viva* (2018) - Bárbara Ribeiro; *Rios Das Lágrimas Secas* (2018) - Saskia Sá; *Corpo Flor Webdoc* (2018) - Izah Candido e Wanderson Viana; *Riscadas* (2018) - Karol Mendes; *Transcender* (2018) Layla Pena e Joceane Alves.

A ideia inicial dessa pesquisa era, partir para uma análise fílmica dessas obras e deixar que uma interpretação sobre elas pudesse revelar as características de um Cinema de Mulheres produzido no Espírito Santo, entretanto, a análise de 17 filmes dirigidos por pessoas diferentes pode resultar numa pluralidade de características e de estilo tamanhas que acabem ofuscando as similaridades entre as obras. Isso poderia resultar em um embaçamento no cenário pesquisado e conseqüentemente uma fragilização no próprio método de pesquisa.

No artigo em que analisa o cinema de Varda, Akerman e Kawase, Roberta Veiga diz que “seria equivocado dizer que há uma escrita feminina comum à cinematografia de Varda sob pena de proceder em uma dupla generalização: a de que existe uma única escrita de mulher, como um estilo, e a de que seria possível detectá-la no conjunto extenso de obras tão diferentes.” (VEIGA, In: HOLANDA, 2019, p. 337). Pois é seguro dizer que esta pesquisa pisa nos



mesmos ovos. Não existe uma escrita da mulher porque tampouco existe uma definição do que é ser mulher. Isso dificulta a realização deste trabalho visto que se procura algo que se sabe inexistente e tentar seguir na criação dessa “caixinha” parece um tanto quanto limitante e vai de encontro à proposta de uma epistemologia feminista. Entretanto, no mesmo trecho Veiga diz ser possível “inferir e tentar demonstrar gestos afins que podem aproximá-las e que tal proximidade não deve descartar o componente estético feminino que abarca tanto a poética quanto a política feminista” (ibidem).

Ou seja, a escolha pela metodologia de análise fílmica faria mais sentido caso fosse selecionada uma única diretora e se analisasse as obras assinadas por ela. No entanto, como dito anteriormente, mais de 80% das diretoras que passaram pela mostra competitiva da ABD Capixaba o fizeram uma única vez, o que, diga-se de passagem, a produção única é uma característica recorrente na carreira das mulheres diretoras ao longo do tempo. Escolher alguém que tenha diversas obras significa escolher alguém que está fora do cenário real, seria selecionar o ponto fora da curva numa tentativa de entender a curva e a sua diversidade. Isso poderia também ser considerado um enviesamento metodológico e resultar em uma conclusão de pesquisa que se afasta do panorama real.

Por isso a pesquisa volta-se, neste momento, às realizadoras, no plural. A proposta é ouvir essas mulheres em entrevistas semiestruturadas e documentar seus depoimentos, registrando suas experiências na condição de mulheres que produzem audiovisual e perguntar a elas, além de como se deu a experiência pessoal de cada uma, a própria questão de pesquisa deste trabalho: Como se caracteriza o cinema de mulheres no Espírito Santo? Quando as próprias realizadoras de cinema no Espírito Santo respondem a




esses questionamentos elas tornam-se protagonistas de suas próprias histórias e esta pesquisa dá a quem é dona da própria voz o direito de definir-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O apagamento das mulheres nos registros da história do cinema é um fato e este artigo apresenta parte de uma pesquisa que vem para impedir que esse desaparecimento histórico aconteça também no estado do Espírito Santo. Registrar a produção audiovisual capixaba, sobretudo a realizada por mulheres, é um movimento importante no sentido de preservação histórica das realizações cinematográficas capixabas e da valorização do cinema de mulheres no Brasil.

Este artigo foi construído de forma a apresentar todas as etapas do processo metodológico que permitiu a consolidação do recorte final do *corpus* de pesquisa. Cada etapa é embasada em argumentos concretos, tem justificativa e motivação sólidas para as decisões de pesquisa tomadas. Esse cuidado é de prima importância porque é fundamental trabalhar com transparência e sobriedade justamente ao fazer as triagens eliminatórias, de qual realizadora estudar ou não. Quando se faz esse movimento é preciso sempre estar consciente que ao dar palco a uma obra, outra será desconsiderada, então, é preciso deixar claro que a escolha pelo aprofundamento em certa realizadora e não em outra não significa que a preterida tenha menos importância no audiovisual capixaba ou não faça parte do cinema de mulheres produzido no estado.

Fazer esse processo de triagem é necessário porque a quantidade de filmes produzidos é bastante alta, ainda que seja considerado apenas o festival realizado pela ABD Capixaba. Então, por uma questão de viabilidade



de pesquisa, é preciso que essas decisões sejam tomadas com todo o cuidado para que as diretoras que representarão toda uma categoria de mulheres realizadoras no Espírito Santo reflitam toda a pluralidade e singularidades das características desse cinema. Essa pesquisa pode ser refeita sob diversas configurações, considerar os mais diferentes recortes e seguir inúmeros caminhos metodológicos o que resultaria em uma valiosa produção científica, aumentando o conhecimento acadêmico sobre o cinema e sobre a expressividade criativa das mulheres do Espírito Santo. Fica então a expectativa que, a partir desses apontamentos, possam surgir outros movimentos de pesquisa dentro desse tema que é tão urgente e necessário.

REFERÊNCIAS

BOLETIM GEMAA n. 7. **Raça e gênero no cinema brasileiro 1995-2018**, 2020. Disponível em: http://gemma.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2020/04/BOLETIM-ESPECIAL-10-ANOS_FINAL_REVISADO-1-1.pdf. Acesso em: 29 jun. 2020.

COSTA, F. C. As ruidosas mulheres do cinema silencioso. In: HOLANDA, K. (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019

ERLY, V. Jr. ALBUQUERQUE, G. A. (org.). **Plano Geral: Panorama histórico do cinema no Espírito Santo**. Vitória: Centro Cultural Sesc Glória, 2015.

MARTINS, C. **Sob o risco do Gênero: Clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais,. Belo Horizonte, 2015.

McMAHAN, A. **Alice Guy Blaché: lost visionary of the cinema**. Nova York: Bloomsbury, 2003.



OBSERVATÓRIO Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). **Anuário estatístico do cinema brasileiro 2012, 2013**. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/Anuario_2012.pdf. Acesso em: 29 jun. 2020.

_____. **Anuário estatístico do cinema brasileiro 2017, 2018**. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2017.pdf. Acesso em: 29 jun. 2020.

_____. **Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em salas de exibição 2016, 2018**. Disponível em https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf. Acesso em: 29 jun. 2020.

_____. **Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018), 2019**. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_o.pdf. Acesso em: 25 de julho de 2020.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: Formação e contexto**. Rio de Janeiro, RJ: Bazar do Tempo, 2019.

SOBRE a ABD Capixaba. **ABD Capixaba**. Disponível em: <http://abdcapixaba.com.br/sobre-a-abd-capixaba/>. Acesso em: 29 de junho de 2020.

REVISTA Milímetros. N. 1. **Cinema em Negro & Negro**. Vitória, ES: Associação Brasileira de Documentaristas Capixaba, 2009.

_____. N. 2 – **ABD Capixaba 10 anos**. Vitória, ES: Associação Brasileira de Documentaristas Capixaba, 2010.

_____. N. 3 – **A sétima arte vai ao mercado**. Vitória, ES: Associação Brasileira de Documentaristas Capixaba, 2011.



..... N. 4 – **Meu tempo é agora**. Vitória, ES: Associação Brasileira de Documentaristas Capixaba, 2014.

..... N. 5 – **O lugar da memória**. Vitória, ES: Associação Brasileira de Documentaristas Capixaba, 2015.

..... N. 6 - **Cenários**. Vitória ES: Associação Brasileira de Documentaristas Capixaba, 2016.

..... N. 7 - **Aldeias**. Vitória, ES: Associação Brasileira de Documentaristas Capixaba, 2017.

..... N. 8 – **Novos rumos**. Vitória, ES: Associação Brasileira de Documentaristas Capixaba, 2018.

..... N. 9 - **Resistências**. Vitória, ES: Associação Brasileira de Documentaristas Capixaba, 2019.

TEDESCO, M. C. Mulheres e direção cinematográfica na América latina: uma visão panorâmica a partir das pioneiras. In: HOLANDA, K. (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

VEIGA, R. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In: HOLANDA, K. (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

WILSHIRE, D. Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento. In: JAGGAR, A. M.; BORDO, S. R. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.



CARTOGRAFIAS DA BUENOS AIRES MISTERIOSA:
ENTRE A CRÔNICA, A CIDADE, OS DESLOCAMENTOS E
SEUS SUBTERRÂNEOS

CARTOGRAPHIES OF THE MYSTERIOUS BUENOS
AIRES: BETWEEN THE CHRONICLE, THE CITY, THE
DISPLACEMENTS AND THEIR UNDERGROUND

Luciana NASCIMENTO¹

¹ Docente do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada- UFRJ. Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ. E-mail: zen.sansara@uol.com.br.





RESUMO

Todas as cidades possuem suas histórias oficiais, bem como cada uma delas guarda em seus subterrâneos da memória, histórias que trazem para a cena escrita fantasmas e acontecimentos insólitos, e o que se inscrevem nas “chamadas lendas urbanas”. Neste trabalho, pretende-se fazer uma leitura das crônicas “*Rufina Cambaceres, la joven que murió dos veces*”, “*La Dama de blanco*” e “*Fantasmas subterrâneos*”, pertencentes à obra *Buenos Aires misteriosa. Crímenes, leyendas y fantasmas de la ciudad*, de Diego M. Zigiotto. Para a leitura dos textos citados, nosso ponto de partida foi o estudo das relações entre literatura e experiência urbana e o entrelaçamento entre a cidade real e a imaginária.

PALAVRAS-CHAVE

crônica; cidade; Buenos Aires; imaginário urbano.

ABSTRACT

All cities have their official history, as well as each of them keeps in their underground memory, stories that bring to the scene written ghosts and unusual events, which are inscribed in the “called urban legends”. In this work, we intend to read the chronicles *Rufina Cambaceres*, the young woman who died two times, *La Dama de blanco* and *Ghosts underground*, belonging to the work *Buenos Aires misteriosa. Crímenes, leyendas y fantasmas de la ciudad*, by Diego M. Zigiotto. For reading the aforementioned texts, our starting point was the study of the relationship between literature and urban experience and the intertwining between the real and the imaginary city.



KEYWORDS

chronicle; city; Buenos Aires; urban imaginary

1. INTRODUÇÃO

A questão na viagem na literatura, hoje, abarca variados sentidos que marcam uma ruptura com o conceito clássico do tema na literatura, o qual sempre é associado ao Grand Tour ou às viagens filosóficas, exploratórias, as quais foram registradas em diários e relatórios de viagens pelos viajantes estrangeiros nas terras novas, nos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX. Conforme Caren Kaplan (1996), a viagem tornou-se uma diretriz para se pensar as migrações no bojo das indagações acerca das identidades. A autora assevera que a mobilidade e a viagem compõem partes da subjetividade sendo que os trânsitos dentro dos textos ganharam relevo nos discursos críticos nos séculos XX e XXI (Kaplan, 1996, p. 8).

Destaque-se que as viagens traduzem os mais variados deslocamentos no espaço geográfico, incluindo a viagem realizada pelo *flâneur*, que ao cruzar a cidade seu deslocamento se torna o equivalente das grandes narrativas de viagens a lugares longínquos. Assim, temos como exemplo a epopeia de do Ulisses, de James Joyce, cujo personagem é Leopold Bloom, um cidadão comum que caminha pelo espaço da Dublin,² em meio às suas perturbações e ao seu cotidiano, perfazendo uma verdadeira “Odisseia” de apenas um dia.

² Todos os anos, no dia 16 de junho se comemora o Bloom's day em homenagem ao personagem de James Joyce, na Irlanda. Dublin é considerada pela UNESCO uma cidade criativa e literária.



Tendo como horizonte os deslocamentos realizados no espaço urbano, neste trabalho, pretendemos estudar os textos que trazem a tona os subterrâneos da cidade de Buenos Aires, na crônica de Diego M. Zigiotto, partindo de uma reflexão sobre a cartografia urbana na literatura, tal como Walter Benjamin a postulou, a partir de seus estudos sobre a modernidade e a cidade na obra do poeta francês Charles Baudelaire.

A obra *Buenos Aires misteriosa. Crímenes, leyendas y fantasmas de la ciudad*, de Diego Zigiotto, publicada em 2014 dialoga com a temática do fascínio urbano, temática essa bastante presente na escrita de autores como Jorge Luis Borges, Olivério Gironde, Bioy Casares, entre outros.

Vale ressaltar a interessante motivação para a escrita da obra. De acordo com Diego Zigiotto, jornalista, escritor e Guia Turístico, a cidade moderna ainda mantém seu fascínio no imaginário social. Além disso, de acordo com o autor, durante os circuitos por ele organizados, momento em que narrava aos turistas a história da cidade, as características dos lugares, ele passou a incluir as curiosas e misteriosas narrativas de crimes e lendas urbanas, que retomam o passado da cidade e, ao mesmo tempo, promovem um deslocamento pelos subterrâneos de Buenos Aires. Certeau compreende os que a prática dos lugares os transforma em espaços. (Certeau, 1998, p.202). Nesse sentido, a cidade e suas ruas definidas pelo urbanismo moderno, ao serem usadas pelos pedestres vão se tornar espaços e não mais lugares. Então, podemos afirmar que a crônica de Zigiotto ao situar as assombrações, fantasmas e lendas urbanas em lugares históricos e pontos turísticos da urbe, realiza uma apropriação do lugar, na concepção de Certeau. (Certeau, 1998, p. 202-203).





Nesse encontro entre espaço urbano e literatura, é possível compreender como a imagem e a identidade portenhas têm sido construídas ao longo do tempo. Destaque-se que a construção das imagens desses espaços subterrâneos de Buenos Aires ressignificam a memória da cidade, transformando-os em produto turístico.

2. CRÔNICAS E MISTÉRIOS DE BUENOS AIRES

A partir da década de 1850 do século XIX, a literatura instaura um discurso sobre o urbano, que expressou em larga medida, os conflitos, as vivências, os sujeitos e a forma como estes se relacionaram dentro desse espaço. Os bulevares e as ruas enquanto símbolos da vida moderna têm sido escritos e reescritos em textos diversos, tanto do ponto de vista do *flâneur* como do *voyeur*, os quais são acionados como tipos itinerantes do espaço urbano e produzem uma reflexão sobre o indivíduo e a sociedade. A matriz baudelairiana de Paris influenciou toda uma literatura urbana, incluindo o *flâneur*, o sujeito poético de “O Cisne”, “A Passante” e “O pintor da vida moderna”, textos esses modelares sobre o fazer artístico na modernidade, no qual o escritor Charles Baudelaire expôs através do *flâneur*, os sujeitos dos bulevares da cidade moderna europeia. (Benjamin, 1991).

Pensar a cidade moderna na América Latina, a partir da modernidade europeia de matriz parisiense é, sobretudo, observar que os escritores latino-americanos, através das múltiplas leituras da urbe, estabeleceram mosaicos textuais urbanos. Ao utilizarmos a metáfora do mosaico, ao juntar fragmentos de vários tons, perguntamo-nos o que aproximou ou distanciou as cidades geradas pela modernidade do século XIX? E no caso da América Latina,



mais, especificamente de Buenos Aires, a cidade que se caracterizou por ter se tornado uma “Paris nos trópicos,” como esta cidade é ressignificada na produção literária contemporânea?

Destaque-se o gênero que se estabeleceu com impôs com grande relevo, em fins do século XIX para tematizar a cidade foi a crônica. O texto cronístico, como bem assinalou Antonio Candido (1991), aborda o fugaz, o circunstancial e como texto relacionado ao fator tempo – ao *Chronos*, o narrador acompanha o movimento urbano. Destaque-se que a crônica traz para a escrita o circunstancial e em fins do século XX/início do século XX estava intimamente ligada ao desenvolvimento da imprensa.³

Dessa forma, podemos afirmar que a crônica se torna um espaço de múltiplos trânsitos sobre a cidade, ao revisitar subterrâneos da urbe, resgatar fantasmas e “mortos de sobrecasaca”⁴, como ocorre com no conjunto de textos intitulado ***Buenos Aires Misteriosa. Crímenes, leyendas y fantasmas de la ciudad***, de autoria de Diego Zigiotto, jornalista, cronista e guia turístico argentino. Nos textos do citado autor há uma mescla entre a crônica e a lenda urbana, uma vez que o cronista trata de histórias de medo e assombrações que habitam cemitério, galerias do metrô [Subte], casas e teatros que datam de fins do século XIX e são considerados edifícios históricos e constituem importantes pontos turísticos da capital argentina.

³ Zigiotto produziu e apresentou o programa Buenos Aires Curiosa na Rádio América, de Buenos Aires. Publicou também *Las mil y una curiosidades del Cementerio de la Recoleta; Historias encadenadas de Buenos Aires e Las mil e una curiosidades de Buenos Aires*.

⁴ Expressão que tomamos de empréstimo do Poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, da obra **Sentimento do Mundo**, por expressar um movimento sugestivo de rememoração do passado, através da fotografia de um antepassado vestido à moda antiga e ao mesmo tempo, os cupins e vermes roem as páginas do álbum e as fotos amareladas pelo tempo.



O livro *Buenos Aires misteriosa* divide-se em blocos temáticos, a saber: Crímenes Porteños; Leyendas urbanas; Envenenados y envenedadores; Fantasmas porteños; Descauartizados y descuartizadores e Mansiones com leyendas.

No tecido urbano, a linguagem toma trajetos, materialidades históricas e metafóricas que expressam os mais diversos sentidos da própria cidade, como é o caso das crônicas de Zigiotto, que revisita em seus escritos lugares, tais como: avenidas, o Subte [o metrô], o Cemitério da Recoleta, onde um narrador tal qual um *flâneur* que recolhe as narrativas que aterrorizam a cidade e as lendas urbanas que se referem a episódios passados datados dos fins do século XIX, mas que ainda permanecem no imaginário portenho e também fascinam turistas e leitores.

As lendas urbanas⁵ constituem narrativas breves relacionadas à oralidade, as quais recorrentemente apresentam elementos do extraordinário e do inusitado, tendo origem em algum fato que possui um referente real. Quando essas lendas urbanas se referem aos monumentos ou edificações, elas geram novas formulações discursivas sobre a cidade, trazendo para a cena escrita, como é o episódio da crônica do escritor Diego Zigiotto, uma cidade subscrita, revelando outra cidade, ou seja, àquela que escapa à ordem do urbano.

De acordo com Lopes (2010), “Algumas lendas urbanas se tornam clássicos do gênero pelo modo como ressurgem em ciclos, mantendo um motivo comum, mais ou menos invariável, e adaptando-se aos temas locais e ao momento sócio-histórico em que circulam.” (Lopes, 2010, p. 11). De

⁵ De acordo com Sylvie Dion, a expressão “Lenda Urbana” vem da língua inglesa - Urban legends e foi utilizada pelos folcloristas estadunidenses, nas décadas de 1970 e 1980, para caracterizar narrativas da “vida moderna que eram contadas como verdade”, sem, no entanto, sê-las. (Dion, 2008, p.4.).



acordo com o autor, podemos afirmar que no âmbito das lendas urbanas de caráter quase universal, elas são adaptadas às peculiaridades do local e do período. Como exemplo dessas narrativas, citamos as histórias da loira do banheiro e da mulher de branco, entre outras. Sobre a temática da “dama de branco” nas lendas urbanas, Pereira e Dion (2011), no texto “*A Dama de Branco nos lendários do Québec e do Rio Grande do Sul*”⁶, assim afirmam:

O termo ‘Dama de Branco’ é termo genérico para designar as diversas aparições de mulheres vestidas de branco: noivas, santas, prostitutas, virgens, elas são pertencentes tanto de histórias trágicas ou não. Alguns fantasmas de mulheres de branco retornam para ajudar, outras para se vingar. Dama é um termo que enfatiza mulheres nobres, e o branco retoma a cor da neve, a pureza e a luz, sendo assim não haveria melhor escolha para designar um grupo de aparições de mulheres vestidas de branco. (Pereira; Dion, 2011, p. 4).

A narrativa sobre a mulher de branco, no Brasil, por exemplo, possui diversas versões, dependendo da região e fez parte de muitas gerações ao longo de mais de um século. Na tradição da cidade de Buenos Aires, Diego Zigiotto também a rememora na crônica *La Dama de blanco*:

La leyenda de la “Dama de Blanco” es universal. Muchas ciudades del mundo tienen diferentes versiones de este mito urbano. En Buenos Aires, la que se cuenta habitualmente menciona una joven que va a bailar una noche a uno de los diferentes boliches que pueblan los alrededores de Cementerio de la Recoleta. Antes de entrar al lugar, ve a una mujer de su misma edad en la esquina de Azcuénaga y Vicente López, apoyada sobre el paredón de la necrópolis, con una larga cabellera y vestida um tanto anticuamente, La muchacha

⁶ As autoras citam como exemplos de narrativas sobre as “Damas de Branco”, as narrativas pertencentes ao folclore do Québec, a saber: “La légende de Marie Hallé”, “La belle gardienne d’enfant”, “La dame blanche de Montmonrency” et a lenda de “L’auto-stoppeuse du parc des Laurentides”. “La légende de Marie Hallé”. (Pereira; Dion, 2011, p. 4-5).



lo mira y se sonríe.[...] Ella le disse suavemente su nombre... Algunos testimonios que afirman conocer el caso de primera mano, sostienen que la dama dijo “Rufina Cambaceres”; otros, que fue “Luz María García Velloso”. (Zigiotto, 2014, p. 95.).

Pode-se observar no fragmento retro mencionado que “A Dama de Branco” portenha também possui variações, a começar pelo nome da jovem e o espaço em que essa personagem circula durante a noite - o Cemitério da Recoleta, importante ponto turístico da cidade de Buenos Aires. Vale ressaltar que o Cemitério da Recoleta acomoda a mais famosa sepultura – a de Evita Perón, personagem que ficou marcada não só na história oficial argentina, mas também no imaginário do povo como “a mãe de todos os pobres”, pois Evita teve grande importância na sua atuação como Primeira Dama na década de 1940, período em que o país teve grande prosperidade econômica do país e uma política humanitária de assistência social.

A narrativa sobre a dama de branco, mencionada anteriormente, cita o nome de Rufina Cambaceres como provável protagonista. Cabe destacar que uma das crônicas do conjunto de textos de Diego Zigiotto, cujo título é “*Rufina Cambaceres, la joven que murió dos veces.*” Nessa crônica, o narrador nos mostra que Rufina Cambaceres é também uma visagem recorrente do Cemitério da Recoleta, pois é lá também onde está a sua sepultura:

Uma de las historias más trágicas dentro del Cementerio de la Recoleta, y la que más versiones tiene, es la de la joven Rufina Cambaceres, quien falleció el día em que cumplía 19 años, el sábado 31 de mayo de 1902. Rufina era hija del escritor Eugenio Cambaceres y de la cantante italiana Luisa Bacicchi. Em 1888 falleció Eugenio; Luisa comenzaría una relación cuatro años después com Hipólito Yrigoyen.



Esse 31 de mayo de 1902 se preparaba uma gran fiesta em la mansión familiar; em la avenida Montes de Oca 269, em el barrio de Barracas. La crónica del diário *La Nación* del 1 de junio menciona que “todos os afectos la rodeaban” em el festejo de su cumpelaños. “Después de despedir a sus amigas, la señorita Cambaceres pasó a sus habitaciones, a fin de vestirse para ir a la Ópera y, cuando todavía vibraba em el ambiente el eco de sus risas casi infantiles, una afección fulminante la derribo, rígida y yerta entre las galas com que se disponía a ataviarse”.

El Diario *El Tiempo* que no se editaba los domingos, recién da cuenta de la noticia em su crónica del lunes 2. Informa entonces que “e lacto de inhumación de los restos mortales de la malograda señorita Rufina Cambaceres, verificado ayer por la tarde em la necrópolis del Norte, há alcanzado las proporciones de uma verdadera demonstración de duelo.” (Zigiotto, 2014, p. 89-90 e 91).

O narrador prossegue contando as mais variadas versões e hipóteses para a morte de Rufina Cambaceres e o subtítulo da crônica indica “a jovem que morreu duas vezes”, porque uma das versões correntes é a de que a jovem saiu de seu féretro e ao se deparar com o cemitério teve um infarto e assim morreu. No ano seguinte, a sepultura foi mudada de lugar e com um novo ornamento “realizado por el artista francês Richard Aigner y fue la primera obra estilo *art nouveau* que se vio em nuestro país. No sólo se realizo la estatua, sino que se cambió el féretro de la joven. El nuevo fue realizado em mármol de Carrara.” (Zigiotto, 2014, p. 92). O cronista conclui que essa é a hipótese para que a jovem Rufina ficasse conhecida como “a jovem que morreu duas vezes” e para isso, ele insere a citação do necrológico de dois jornais.



A inserção do “discurso de outrem”⁷, ou seja, dos textos dos jornais nos mostram que o cronista traz para o seu texto, o discurso da autoridade⁸ da qual se reveste a notícia do jornal; (do factual), para sustentar a sua narrativa acerca da morte de Rufina Cambaceres. Além disso, o narrador coloca em relevo que na esfera da lenda urbana, a jovem Rufina é considerada como uma das possíveis “damas de branco” que assombram o cemitério da Recoleta no horário da noite. Como podemos observar a lenda urbana reúne variados gêneros do discurso que vão se entrelaçando à narrativa e, de acordo com Dion, “também tem como gênero vizinho o *fait divers*, que, por sua vez, tem na origem acontecimentos reais que receberão tratamento jornalístico.” (Dion, 2008, p.4). Ressalte-se que os gêneros do discurso não constituem conjuntos efetivos de textos, mas antes apresentam um quadro heterogêneo e dialógico, que estão em constantes agenciamentos e negociações por meio do interdiscurso.⁹ Ou seja, as lendas urbanas estão relacionadas com a oralidade, ocasionam o espanto e tendem ao insólito e ao absurdo, mas como toda prática discursiva, essas narrativas possuem potencial para criar efeitos de histórias verdadeiras e factuais, trazendo, muitas vezes fatos que ficaram nos subterrâneos da cidade.

Na narrativa “*Fantasma dos subterrâneos*”, Diego Zigiotto explora as histórias alimentadas pelo imaginário coletivo sobre a existência de numerosos e fantásticos túneis subterrâneos que escondem catacumbas ou

⁷ Tomamos de empréstimo a expressão de Bakhtin/Volochinov em *Marxismo e filosofia da linguagem*, para assinalar o dialogismo na narrativa de Zigiotto. (Bakhtin, 1990)

⁸ Baseamo-nos em Bakhtin, que assinala que em todo discurso há a presença de outros discursos. O enunciador evoca outros discursos para balizar o seu próprio discurso em uma “autoridade.” (Bakhtin, 1981).

⁹ ORLANDI, 2012.



lugares de refúgio contra ataques de inimigos e também espaço onde ainda circulam fantasmas dos operários das obras do metrô de Buenos Aires:

Em Buenos Aires existe uma amplia creencia relacionada com el subsuelo de la ciudad: muchos poreños piensam que bajo nuestros pies se extiende una extensa red de túneles, vários de ellos de siglos passados, y qui si – por ejemplo – uno se sumerge em la zona de la Manzanas de las Luces, saldrá a la superficie allá por Palermo.

[...]

La primera noticia qe se tuvo de los túneles coloniales n Buenos Aires fue em 1848. Em febrero de esse año el comissário de la Sección Segunda descubrió em la fonda de la calle Belgrano 93 (de la antigua numeración) “ la boca de uma mona de explosión, cuya entrada principal se ubicó em el N°97 de la misma calle.”

[...] También se habló bastante de las llamadas “ catacumbas de la Casa de Gobierno.” Hilando fino, la palavra “catacumbas” se refiere a los antigos enterratorio de los primitivos cristianos em Roma. Luego la acepción pasó a usarse para indicar ele lugar donde descansan los restos de cualquier persona, sin importar su religión.

[...] Em la Casa de Gobierno [...] no fuern catacumbas sino los patios subterráneos de maniobras de la vieja Aduana, llamada de “Taylor”, por Edward Taylor, el arquitecto inglés que la proyectó a mediados del siglo XIX.

[...]

El hecho que la Línea A [do Subte} tenga una curiosidade, dio origen también a uma laneda urbana: la que disse que entre las dos medias estaciones circulan los fantasmas de Giuseppe Y Leonardo, dos jóvenes obreiros italiano, falecidos em esse lugar cuando se construían las estaciones. Según dicen, se los ve sentados, com su ropa de trabajo y sus caras tristes, em los andenes de las dos medias estaciones que han quedado cerradas al público. (Zigiotto, 2014, p. 155-156 e 158).

No excerto acima citado, podemos fazer uma analogia da cidade com o palimpsesto, ou seja, o pergaminho medieval que foi raspado para dar lugar a uma nova escrita, conforme afirma Pesavento, esse palimpsesto vai “acumulando tempos, formas, usos e significados. Camadas superpostas que se insinuam, mas antepõem filtros ao olhar. É preciso desfolhar as camadas



de uma cidade, descer aos subterrâneos do tempo, ver o que se oculta sob a superfície do espaço.” (Pesavento, 2008, p. 9).

É, portanto, nessas “camadas superpostas” e em “folhas”, como bem assinalou Pesavento (2008), que a “cidade invisível” contida na Buenos Aires visível é lida pelo cronista Diego Zigiotto e ofertada como produto turístico a quem a visita. Podemos afirmar que a fascinação dessas histórias subterrâneas quer seja nos turistas quer seja nos habitantes de Buenos Aires, sem dúvida, nos lembra do quão tênue são as fronteiras entre a ficção e a realidade.

Assim, a cidade que habita o imaginário das curiosas narrativas gera novos significados para os espaços e cria novas “poéticas urbanas”, transformando a urbe em “lugar de memória”¹⁰ o que proporciona novos olhares e novas leituras sobre a história coletiva seja ela vivida ou imaginária.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Olhar o passado através das narrativas de espaços mal assombrados de Buenos Aires na obra *Buenos Aires misteriosa*, de Diego Zigiotto, nos revelou importantes aspectos da história da cidade, os quais correm às margens da história oficial. Observa-se que o passado, temática das narrativas do autor em tela, é resgatado sempre em diálogo com o presente, nos mostrando que uma cidade é feita de histórias e memórias e não somente de uma ordem urbana. Italo Calvino em *Cidades invisíveis*, quando o seu narrador Marco Polo descreve as ruas e a arquitetura de uma das cidades conquistadas, mas, aponta, mormente que a urbe também é alimentada pelos “acontecimentos do

¹⁰ NORA 1993.



passado: a distância do solo até um lampião, o percurso do cortejo nupcial da rainha; [...] e o salto do adúltero que foge de madrugada.” (Calvino, 1990, p.14).

REFERÊNCIAS

Andrade, C. D. Os mortos de sobrecasaca. In: _____. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [1940].

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 5. ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1990.

BENJAMIN, W. O Flâneur. In: _____. **Sociologia**. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. In: _____. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Campinas: Unicamp, 1992.

CERTEAU, M de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3 ed. Trad. Ephram Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

DION, S. A lenda urbana: um gênero narrativo de grande mobilidade cultural. Boitatá Revista, v. 3, n. 6, p. 1-13, 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31156/21875>. Acesso em: 5 de abr. 2020.



KAPLAN, C. **Questions of travel**: postmodern discourses of displacement. Durham, London: Duke University Press, 1996.

LOPES, C. R. Lendas urbanas em arquivo: uma relação de complementaridade. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 49, n. 1, p.11-20, jan./jun., 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132010000100002. Acesso em: 14 abr. 2020.

NORA, P. Entre memória e história. A problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. **Projeto história**, São Paulo, n. 10, p. 1-22, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso em: 10 abr. 2020.

ORLANDI, E. **Discurso em análise**: sujeito, sentido, ideologia. Campinas: Pontes, 2012.

PEREIRA, G. C.; DION, S. (2011). A Dama de Branco nos lendários do Québec e do Rio Grande do Sul. In: Congresso Internacional da Associação Brasileira de Estudos Canadenses: 20 anos de interfaces Brasil-Canadá, XI, Salvador: 2011. Anais [...]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011. Disponível em: <http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Pereira-Dion.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2020.

PESAVENTO, S. J. História, memória e centralidade urbana. **Revista Mosaico**, v.1, n.1, p. 3-12, jan./jun. 2008. Disponível em: http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/necio_turra/GEOGRAFIA%20SOCIAL%20E%20CULTURAL/TEXTOS%20SEMINARIOS%20GSC/Mem%F3ria%20das%20Cidades/hist%F3ria%20e%20mem%F3ria%20urbanas.pdf. Acesso em: 16 abr. 2020.

ZIGIOTTO, D.M. **Buenos Aires misteriosa**. Crímenes, leyendas y fantasmas de la ciudad. Buenos Aires: B, 2014.





QUESTÕES PARA UMA SOCIOLOGIA DO IMAGINÁRIO

QUESTIONS FOR A SOCIOLOGY OF THE IMAGINARY

Ozaias Antonio BATISTA¹

¹ Professor de Sociologia na Licenciatura em Educação do Campo da Universidade Federal do Piauí (UFPI/CPCE). Doutor em Ciências Sociais (UFRN). Mestre e Licenciado em Ciências Sociais (UFRN). Pesquisador do Núcleo de Estudo, Pesquisa e Extensão em Educação, Ciência Descolonial, Epistemologia e Sociedade (NEPEECDES) (UFPI) e Mythos-Logos: imaginário e parcerias do conhecimento (UFRN). E-mail: ozaias_antonio@hotmail.com.





RESUMO

Gaston Bachelard é um importante pensador da tradição filosófica francesa do imaginário que inspirou pesquisas e estudos voltados para a leitura e criação imagética através das concepções de devaneio e imagem poética intrínsecas à sua fenomenologia da imaginação poética. Nesta fenomenologia as imagens são potencialmente criativas, pois fomentam outros conteúdos imagéticos a partir da relação que o ser estabelece com a imagem lida na experiência do devaneio poético. Sabendo disso, o presente trabalho objetiva propor uma interlocução epistêmica interdisciplinar entre a fenomenologia da imaginação poética bachelardiana e a sociologia do imaginário, visando ampliar as possibilidades interpretativas deste campo disciplinar por meio de uma leitura imaginária dos fenômenos sociais que atribui à imagem, graças aos pressupostos da fenomenologia bachelardiana, um potencial inventivo, polissêmico. Concluímos que uma sociologia do imaginário aproximada teórico-metodologicamente da fenomenologia da imaginação poética bachelardiana potencializa a apreensão sociológica da imagem através da poeticidade criativa atribuída ao imagético.

PALAVRAS-CHAVE

fenomenologia da imaginação; poética bachelardiana; sociologia do imaginário; imaginário, imaginação e imagens poéticas; devaneio poético.

ABSTRACT

Gaston Bachelard is an important thinker of the French philosophical tradition of the imaginary that inspired research and studies aimed at reading and



imagery creation through the conceptions of reverie and poetic image intrinsic to his phenomenology of poetic imagination. In this phenomenology the images are potentially creative, because they promote other imagecontents from the relationship establishes with the image read in the experience of poetic reverie. Thus, knowing this, the present work aims to propose an interdisciplinary epistemic interlocution between the phenomenology of Bachelardiana poetic imagination and the sociology of the imaginary, aiming to expand the interpretative possibilities of this disciplinary field through an imaginary reading of social phenomena that attributes to the image, due to the assumptions of Bachelardiana phenomenology, an inventive, polysemic potential. Therefore, one can conclude that a sociology of the theoretically-methodologically approximate imaginary of the phenomenology of bachelardiana poetic imagination potentiates the sociological apprehension of the image through the creative poeticity attributed to the imagery.

KEYWORDS

Phenomenology of Bachelarian; poetic imagination; Sociology of the imaginary; Imaginary; imagination and poetic images; Poetic reverie.

SOBRE O IMAGINÁRIO POÉTICO: UMA INTRODUÇÃO

O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência de abertura, a própria experiência da novidade.

Gaston Bachelard



A relação com as imagens no âmbito científico-acadêmico possibilitou a criação de um campo disciplinar denominado sociologia do imaginário, o qual, de forma geral, problematiza a realidade social tendo as narrativas imagéticas como principal universo empírico, seja por meio de expressões ideológicas libertadoras ou dominadoras atreladas aos variados espaços, linguagens e discursos institucionais. Cornelius Castoriadis e Michel Maffesoli são importantes pensadores da sociologia do imaginário (AZEVEDO, 2018; SCOFANO, 2018).

Este campo disciplinar mobiliza distintas perspectivas teórico-metodológicas para pensar os fenômenos sociais manifestos imagetivamente, contudo o presente artigo objetiva propor um diálogo epistêmico interdisciplinar² entre a sociologia do imaginário e a fenomenologia da imaginação poética desenvolvida pelo filósofo Gaston Bachelard (2009; 2008). Tal interlocução epistêmica visa expandir o potencial interpretativo da sociologia do imaginário graças às concepções de imagem e devaneio poético³ presentes na fenomenologia da imaginação poética bachelardiana.

As obras bachelardianas dedicadas à fenomenologia da imaginação poética centraram-se na criação de imagens através do devaneio poético inspirado pelo diálogo com a narrativa literária, todavia movidos por pesquisas

² Compreendemos a interdisciplinaridade conforme apresentado por Nicolescu: “A *interdisciplinaridade* tem uma ambição diferente daquela da pluridisciplinaridade. Ela diz respeito à transferência de métodos de uma disciplina para outra. Podemos distinguir três graus de interdisciplinaridade: a) *um grau de aplicação...* b) *um grau epistemológico...* c) *um grau de geração de novas disciplinas...* Como a pluridisciplinaridade, a interdisciplinaridade ultrapassa as disciplinas, mas sua finalidade também permanece inscrita na pesquisa disciplinar...” (1999, p. 45, grifos do autor).

³ Todos os conceitos relacionados com a fenomenologia bachelardiana presentes neste artigo serão melhor desenvolvidos nas páginas seguintes.



e estudos bachelardianos que ampliaram o alcance desta fenomenologia⁴ para além do universo das imagens literárias (ROCHA, 2019; GOMES; BRITO, 2016; SANT'ANNA, 2016; GOMES, 2013), sem negar a importância delas, também ampliamos os pressupostos poético-filosóficos bachelardianos para além da narrativa literária, aproximando-os da leitura imagética dos fenômenos sociais proposta pela sociologia do imaginário.

Entretanto, antes de elucidarmos os pressupostos epistêmicos dessa sociologia do imaginário aproximada da fenomenologia da imaginação poética bachelardiana, é importante apresentarmos os três conceitos básicos que perpassam os estudos das manifestações imagético-imaginárias: imaginário, imagem e imaginação.

O imaginário possui aqui um duplo significado, pode ser compreendido como universo das imagens, concentrando as narrativas oriundas das infinitas manifestações linguísticas, psíquicas, socioculturais; ou área de estudos voltados para interpretação das criações imagéticas: “... o imaginário não é uma “disciplina”, mas um tecido conjuntivo “entre” as disciplinas, o reflexo - ou a “reflexão”? - que acrescenta ao banal significante os significados, o apelo do sentido” (DURAND, 1996, p. 231, grifos do autor). Tanto o primeiro quando o segundo significado abarcado pelo conceito de imaginário nos possibilita afirmar que as manifestações imaginárias são diversificadas e linguisticamente plurais, integrando as narrativas literárias, religiosas, artísticas, do senso comum, da política, do científico - isso graças a característica indômita do imaginário.

⁴ Para além da narrativa literária, a fenomenologia da imaginação poética bachelardiana inspirou estudos e pesquisas que problematizaram o campo educacional, artístico, cinematográfico.



Nessa discussão do imaginário estão intrínsecos os conceitos de imaginação e imagens. A imaginação é a faculdade humana que possibilita a criação de imagens, mobilizando, de forma concomitante ou não, a capacidade visual, olfativa, tátil, mnemônica, auditiva do *anthropos* na criação do conteúdo imagético, ou seja, a imaginação é a função da mente (PITTA, 2017) responsável por fomentar imagens. Sabendo disso, as imagens podem ser entendidas como invenções da imaginação manifestas na realidade objetiva ou enquanto criações fenomenológicas.

As dimensões objetiva e fenomenológica onde as manifestações imagético-imaginárias estão presentes foram citadas apenas para evidenciar o potencial discursivo da imagem, porém essa separação fenomênica inexistente quando se problematiza a relação do ser com a imagem, na medida em que, gnosiologicamente, a primeira e a segunda dimensão são indissociáveis no processo criativo, complementam-se na formulação do sentido.

O imaginário, conforme citamos anteriormente, é o universo das criações imagéticas, estejam elas compondo elaborações da psique, como evidencia a psicanálise, ou invenções provenientes do sociocultural em se tratando de expressões da realidade coletiva. Além dessa apreensão que associa o imaginário com o mundo das imagens, ele também pode ser compreendido, reiteramos, como campo de estudo das criações imagéticas, possuindo uma importante tradição filosófica francesa representada exponencialmente por Gaston Bachelard, seguida por Gilbert Durand e Jean-Jacques Wunenburger - apenas para citarmos alguns importantes pensadores dessa tradição intelectual.

Bachelard teve forte influência na produção de Durand e Wunenburger, entretanto cada qual problematizou, por meio de referenciais epistêmicos



específicos, as singularidades gnosiológicas das manifestações imaginárias, abrindo caminhos para reflexões sobre a incidência do imaginário nos discursos artístico, literário, científico, político, social, filosófico, educacional, histórico, mitológico, mnemônico (WUNENBURGER; ARAÚJO; ALMEIDA, 2017; DURAND, 2014; BACHELARD, 2009; 2008; ARAÚJO; BAPTISTA, 2003). A força poética da imagem é amplamente valorizada nesta tradição filosófica dos estudos do imaginário, sobretudo por Bachelard, Durand e Wunenburger evidenciarem a potencialidade criativa intrínseca às criações imagéticas inspiradas poeticamente.

Adentrando mais especificamente na fenomenologia da imaginação poética bachelardiana, o qualificativo poético associado à imagem pode ser compreendido enquanto força criativa que emerge da relação ser-imagem, isto é, pulsão *criante* advinda do movimento ressonante-repercussivo (BACHELARD, 2008) em que o ser é tocado poeticamente na relação estabelecida com a imagem, fomentando, assim, a invenção de novas imagens graças a essa vivência onírico-poética do ser com o imagético. Na fenomenologia bachelardiana uma imagem sempre pode inspirar a criação de novas imagens; o imagético nunca está limitado a si mesmo.

Sobre os movimentos de ressonância e repercussão nesta experiência poética com a imagem Bachelard expõe:

Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se aqui de uma impressão bastante conhecida de todo leitor apaixonado por poemas: o poema nos toma por inteiro (2008, p. 7).



A imagem ressoa poeticamente no ser, instigando repercussões que criarão oniricamente novas imagens que vivificarão o devaneio poético. Daí Bachelard (2009) argumentar que uma imagem poética não se limita a si mesma, está sempre inspirando o ser a criar imaginariamente novas imagens através da experiência do devaneio poético: “A imagem já não é descritiva; é resolutamente inspiradora” (BACHELARD, 2008, p. 68), e tal inspiração conduz o devaneador a imaginar novas imagens sempre que desfrutar dessa vivência onírico-poética.

A vivência do devaneio poético não possui uma cadência ressonante-repercussiva bem delimitada, ao contrário, o devaneio poético é uma experiência única e intransferível, podendo ser vivenciado de forma súbita, vagarosa, intermitente - tudo a depender da relação intersubjetiva do ser com a imagem, pois ambos estão ativos nessa experiência onírica; o ser não está a contemplar a imagem, mas sim interagindo ativamente com ela (BACHELARD, 2009).

Como explicitamos anteriormente, o devaneio poético apresentado por Bachelard vincula-se principalmente às imagens literárias⁵ (BACHELARD, 2008b) suscitadas na experiência leitor-obra, por isso devanear poeticamente difere do sonho noturno analisado pelos psicanalistas, em que o desencadear das imagens está fora do controle criativo do sonhador, e o imagético brota para externalizar uma invenção do inconsciente⁶. As imagens criadas

⁵ Sobre a imagem literária Bachelard escreveu: “A literatura deve surpreender... Uma imagem literária diz o que nunca será imaginado duas vezes” (2008b, p. 4-5). A imagem literária bachelardiana nasce acompanhada da invenção, novidade oriunda da relação do devaneador com a imagem lida no devaneio poético.

⁶ Para uma crítica bachelardiana sobre o trato com as imagens dispensado por psicólogos e psicanalistas de sua época, consulte Bachelard (2009).



no devaneio poético seguem a orientação criativa do ser sob inspiração poética (BACHELARD, 2009).

Assim, a imaginação assume esse potencial de criação quando o ser concebe novas imagens a partir da relação poética com o conteúdo imagético lido, isto é, o imagético inspira o ser a inventar novas imagens a partir da sua relação poético-onírica criativa. Por isso Bachelard (2009) afirmar que uma imagem sempre fomenta a criação de novas imagens.

É importante salientar que além da leitura imagética impulsionada pelo potencial criador da imaginação, a faculdade imaginativa também pode assumir contornos de reprodução, manifestando características de uma imaginação reprodutora:

As imagens produzidas pelo psiquismo imaginante ora pertencem à imaginação reprodutora (o domínio da imagem percebida, da percepção e da memória), ora pertencem à imaginação criadora (domínio da imagem criada-*imagem imaginada...*) (CAVALCANTI, 2017, p. 17, grifos do autor).

Se através da imaginação criadora é possível desfrutar da liberdade de criação poética, com a imaginação reprodutora as imagens assumem contornos de reprodução, mimetizando os conteúdos intrínsecos à imagem lida. Nesse sentido, o ser não está em devaneio, inexistindo uma experiência poética que o inspira à criação; há apenas reprodução do conteúdo imagético tal qual está descrito por outrem. Daí Cavalcanti (2017) apontar a percepção e a memória como os domínios da imaginação reprodutora.

A imaginação traz consigo aspectos de criação e reprodução, todavia é por meio da imaginação criadora que a sociologia do imaginário pode expandir seu potencial discursivo na leitura social por imagens. É desta



ideia que germina a proposta de interlocução epistêmica entre a sociologia do imaginário e a fenomenologia da imaginação poética bachelardiana, uma vez que a imaginação criadora é uma característica indissociável da fenomenologia bachelardiana - sobretudo por esta conceber as manifestações imaginárias enquanto criações livres derivadas da vivência onírico-poética do ser com a imagem.

Assim, cientes da capacidade de interpretação imaginária do social no diálogo com as imagens inspiradas poeticamente, o presente trabalho visa refletir em torno de uma leitura imagética dos fenômenos sociais seguindo alguns pressupostos da fenomenologia da imaginação poética bachelardiana.

PARA UMA LEITURA IMAGINÁRIA DOS FENÔMENOS SOCIAIS

“A formação do espírito científico”⁷ não se faz apenas, como avançou meu bom mestre, “repudiando as imagens”, mas também aderindo - muitas vezes fanaticamente - a uma constelação de imagens ou mesmo a um mito.

Gilbert Durand

A abertura epistêmica para o diálogo com as imagens presente em pesquisas desenvolvidas nas áreas das ciências sociais e humanas amenizou a histórica negligência dispensada pelo conhecimento científico às criações imaginárias (DURAND, 2014). Tal desvalorização das imagens advém de uma tradição científica cartesiana que caracterizou a imaginação enquanto “louca da casa”, concepção reiterada por materialistas, românticos e empiristas

⁷ Acreditamos ser uma referência à obra bachelardiana intitulada “A formação do espírito científico” (1996).



dos séculos XVII e XVIII, pelos positivistas do século XIX e cientistas do século XX (BRAGA, 2017).

Todavia, mesmo que haja uma gama de estudos que problematizam as manifestações imagéticas, os quais subsidiaram a formulação de grupos científicos centrados na pesquisa do imaginário⁸, ainda é hegemônica uma cultura científica que supervaloriza o conceito e minimiza o potencial das imagens ante a compreensão da realidade (WUNENBURGER, 2003).

Não pretendemos construir argumentos que suplantem o conceito e evidenciem a imagem na constituição do conhecimento científico, mas sim buscar a formulação de uma ciência capaz de articular harmonicamente imagens e conceitos na apreensão da realidade. Sabendo que o conceito e a imagem possuem naturezas distintas, já que o primeiro apresenta definições precisas, e a imagem, quando lida poeticamente (BACHELARD, 2009), inspira infinitas possibilidades criativas:

Isso porque a própria natureza das imagens não é a mesma que a natureza dos conceitos. O conceito é feito para carregar só uma informação que é a sua própria, que é a sua identidade conceitual, a razão de ser da verdade lógica. Mas as imagens são, precisamente, ricas, porque têm propriedades paradoxais. E a palavra paradoxal é diferente do contraditório porque nos permite dizer que uma contradição é fecunda; uma contradição não se anula. Contradição que permanece uma porta de entrada para uma verdade (WUNENBURGER, 2013, p. 316).

⁸ A fim de termos algum dado empírico que subsidiasse essa afirmação, fizemos uma consulta parametrizada no Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil utilizando o termo de busca imaginário, e encontramos 304 registros. Para maiores detalhes, consulte a página http://dgp.cnpq.br/dgp/faces/consulta/consulta_parametrizada.jsf. Acesso em 27/01/2021.



Embora conceitos e imagens possuam naturezas distintas, ambos não necessariamente se anulam na construção do saber científico, principalmente quando se trata de um conhecimento científico resistente à *episteme* disjuntiva historicamente imposta pelo paradigma⁹ da ciência moderna hegemônica (MORIN, 2011)¹⁰. De modo que pensar uma sociologia do imaginário em relação epistêmica com a fenomenologia da imaginação poética bachelardiana significa, também, construir um saber marcado pela relação horizontal entre conceito e imagem na interpretação imagética dos fenômenos sociais, na qual o conceito atuará definindo precisamente os traços constitutivos do fenômeno a ser analisado sociologicamente - e a imagem operando nas múltiplas associações inspiradas poeticamente.

As singularidades que constituem os conceitos e as imagens poéticas apontam para o necessário equilíbrio entre os limites e possibilidades conceituais e imagéticos na elaboração do conhecimento científico. Mas, se levarmos em consideração a hegemônica desvalorização científica

⁹ Adotamos o conceito de paradigma desenvolvido por Kuhn: “Considero “paradigmas” as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência” (2007, p. 13, grifo do autor).

¹⁰ Essa disjunção imposta pelo paradigma científico moderno é apresentada por Morin (2011) como um dos argumentos que fundamentam sua teoria da complexidade. O caráter disjuntivo da ciência moderna manifesta-se em princípios que organizam a vida em polos tidos como opostos, mas que para o pensamento complexo são complementares na compreensão da integralidade (complexidade) do *anthropos*: natureza/cultura, sujeito/objeto, subjetividade/objetividade, razão/imaginação, imagem/conceito. Por isso Morin argumentar em favor de um conhecimento científico que articule harmonicamente as culturas científica e humanística na concepção de um saber marcado pela complementaridade desses opostos segregados pela *episteme* constitutiva do paradigma científico moderno hegemônico. Para as ideias presentes neste trabalho, as reflexões morinianas auxiliam no embasamento de uma ciência que congrega horizontalmente imagens e conceitos em um mesmo plano discursivo.



(WUNENBURGER, 2003) e educacional (DUBORGEL, 1992)¹¹ direcionada às imagens e à imaginação, obviamente será mais dificultoso a relação poética com a imagem do que a utilização do conceito. Contudo, a fenomenologia da imaginação poética bachelardiana (BACHELARD, 2009; 2008) inspira uma relação poética com a imagem ao evidenciar as características da imaginação criadora (CAVALCANTI, 2017), a qual manifesta-se na relação onírico-poética entre o ser que devaneia e a imagem sonhada, tratando-se de uma entrega consciente e criativa do ser que vivencia uma experiência devaneante ímpar no diálogo imaginativo com a imagem:

Ao falar de uma *Poética do devaneio*, embora durante muito tempo eu tenha sido tentado pelo título mais simples, “O devaneio poético”, pretendi assinalar a força de coerência que um sonhador recebe quando é realmente fiel aos seus sonhos, e seus sonhos adquirem uma coerência graças aos seus valores poéticos. A poesia constitui ao mesmo tempo o sonhador e o seu mundo. Enquanto o sonho noturno pode desorganizar uma alma, propagar, mesmo durante o dia, as loucuras experimentadas durante a noite, o bom devaneio ajuda verdadeiramente a alma a gozar do seu repouso, a gozar de uma unidade fácil. Os psicólogos, em sua embriaguez de realismo, insistem demais no caráter de evasão dos nossos devaneios. Nem sempre reconhecem que o devaneio tece em torno do sonhador laços suaves, que ele é “ligante” – em suma, que, em toda a força do termo, o devaneio “poetiza” o sonhador (BACHELARD, 2009, p. 16, grifos do autor).

¹¹ Conforme já salientamos, o conhecimento científico moderno secundarizou as imagens ao descredibilizar a imaginação. A educação foi citada em decorrência do paradigma educacional moderno hegemônico, o qual também influi na formação científico-acadêmica, ser marcado igualmente pela subalternação da imagem, escanteada para o universo das artes ou exposta de forma reprodutiva, e não criativa. Diante desta realidade observada empiricamente na educação infantil, Duborgel (1992) tece críticas a uma pedagogia iconoclasta que domestica a imaginação. Mesmo que Duborgel tenha realizado seu estudo neste nível de ensino, conseguimos estabelecer relações com as categorias e conceitos mobilizados por ele ao criticar a dominação imagético-imaginária exercida no âmbito da construção do conhecimento científico e da educação formal (BATISTA, 2020).



Vivencia-se a poética do devaneio em sonhos oriundos de uma imaginação que atribui traços poéticos ao imagético, o qual acompanha o sonhador em seu devaneio pela narrativa onírica desfrutada sob seu total controle, pois trata-se de um sonho acordado. O poético pode ser compreendido como uma força inspiradora que o ser encontra na imagem sonhada, e tal poética viabiliza contornos infinitos à narrativa imagética concebida no devaneio. Daí as imagens em devaneio poético sempre se renovarem, adquirindo uma discursividade infinda toda vez que o ser se põem a desfrutar do devaneio poético.

Cientes que a fenomenologia da imaginação poética bachelardiana valoriza o potencial criador da imaginação, tal característica pode ser incorporada ao discurso sociológico na interpretação imaginária dos fenômenos sociais, de modo que a imagem torna-se uma criação que transcende o mimetismo expresso conceitualmente ou pelas limitações impostas pela imaginação reprodutora (CAVALCANTI, 2017).

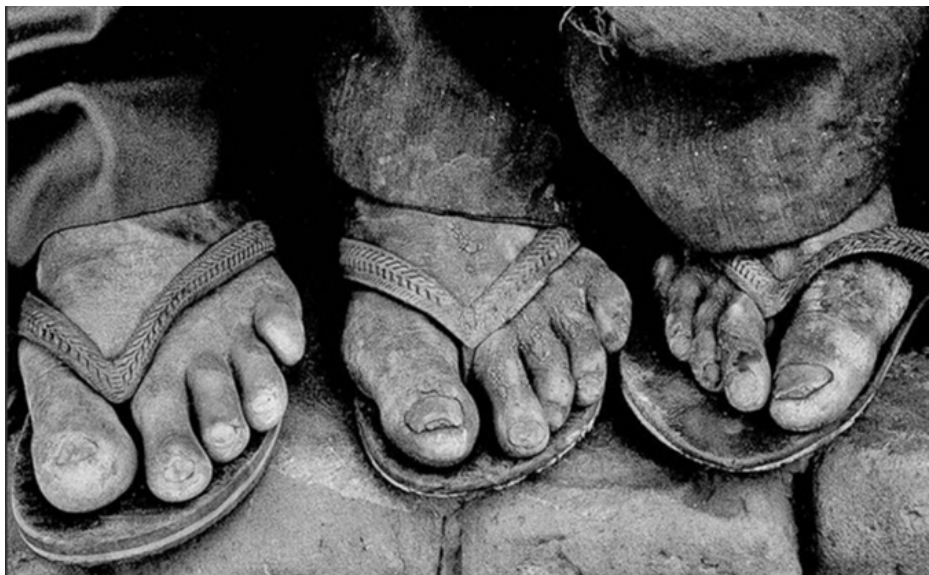
Os múltiplos significados gestados pelas criações imaginárias concebidas poeticamente também podem mobilizar o ser à ação no campo objetivo, porque na abordagem aqui adotada a imaginação não vincula-se à contemplação, inércia, está mais próxima da meditação, do agir: “... a imaginação enquadra-se ainda na estrutura básica de um sentir, uma capacidade de pensar, ainda de uma afectividade e até de uma vontade” (SILVA, 2017, p. 177).

O quadrinômio sentir/pensar/afetividade/vontade presente na citação acima expressa o substrato que mantém o caráter político do saber sociológico cadenciado pela criação imaginária inspirada poeticamente, porque o imaginar é aqui compreendido como força poética capaz de fomentar novas realidades e cenários - tratando-se de uma criação passível de retornar à realidade objetiva por meio da ação (WUNENBURGER, 2007).



Apontamos uma fotografia de Sebastião Salgado como criação que pode ser lida com a inspiração político-poética promovida pela relação epistêmica entre a sociologia do imaginário e a fenomenologia bachelardiana:

Fotografia 1: foto de Sebastião Salgado



Fonte: <http://nauvoadora.blogspot.com/2014/12/sob-surdos-pes.html> . Acesso em 24/11/2020.

Em uma sociologia do imaginário compassada pela vivência do devaneio poético (BACHELARD, 2009), os pés fotografados por Sebastião Salgado passam a ser também os pés do leitor que cria uma narração a partir do contato poético-político com a imagem lida, devaneada¹² - podendo, a partir dessa relação leitor-obra, ocasionar o fomento de

¹² Isso não quer dizer que todos os leitores da obra de Salgado serão mobilizados a desfrutar do devaneio poético ou toda experiência onírico-poética será de aproximação com a imagem criada por Salgado; pode acontecer um afastamento, falta de identificação com a obra salgadiana. Esses são condicionantes que dependerão da relação que o leitor estabelecerá com a fotografia.




leituras que tratem dos pés de trabalhadores e trabalhadoras rurais, da cidade ou qualquer outra imagem que brote deste devaneio gestado no movimento ressonante-repercussivo ocasionado pelo contato poético com a obra salgadiana. A narrativa não se encerra na fotografia publicada, ao contrário, inicia-se com ela mediante a ressonância leitor-obra, podendo repercutir infinitamente em outras imagens que poderão fortalecer, juntamente com os conceitos, a interpretação tecida.

Porém, é importante compreender que o discurso sociológico formulado na relação político-poética com imagens não pretende poetizar a dor e o sofrimento (tomando como referência essa criação de Sebastião Salgado), mas sim potencializar a capacidade discursiva da sociologia do imaginário graças a polissemia imagética, mobilizando, dessa forma, mentes e corações para a questão da pauperização social. Pois, conforme argumentamos anteriormente, as construções do imaginário não necessariamente ficam restritas ao universo fenomenológico, também podem incidir na realidade objetiva: “Através da *práxis*, a imaginação volta a enxertar-se no real para tentar transformar o sonho em realidade” (WUNENBURGER, 2007, p. 77, grifo do autor).

Seguindo essa esteira argumentativa, fica possível afirmar que imaginação não é sinônimo de delírio, desordem, nebulosidade, ao contrário, o imaginativo opera no fortalecimento da criatividade necessária ao processo da descoberta científica¹³ (FERNANDES, 2017) alcançado pelo diálogo criativo com as imagens lidas poeticamente. E a fenomenologia da imaginação poética bachelardiana é uma alternativa epistêmica para essa relação

¹³ Entendemos a noção de descoberta científica como a sistematização de uma realidade que anteriormente encontrava-se em uma aparente desordem, e não necessariamente enquanto criação de algo novo: “A ciência não descobre, cria...” (SANTOS, 2010, p. 83).





criativa com as imagens, figurando também como um referencial teórico-metodológico que pode ser adotado pela sociologia do imaginário - sobretudo na articulação harmônica com imagens e conceitos em um conhecimento científico igualmente racional-imaginário.

CONCLUSÃO

Apresentamos alguns pressupostos epistêmicos de uma sociologia do imaginário aproximada da fenomenologia da imaginação poética bachelardiana. Esta filosofia poética desenvolvida por Bachelard esteve restrita ao diálogo com as imagens literárias, contudo estudos contemporâneos de pesquisadoras e pesquisadores bachelardianos (ROCHA (2019); GOMES; BRITO (2016); SANT'ANNA (2016); GOMES (2013)) nos inspiraram a adotar os fundamentos dessa fenomenologia para leitura da realidade social via criação imagética, uma vez que tais estudos abordaram distintos contextos que expressaram manifestações imaginárias variadas.

Na fenomenologia bachelardiana a imagem se metamorfoseia poeticamente em novo conteúdo imagético, ganhando vida graças a experiência poética do devaneio - compreendido enquanto vivência íntima do ser com a imagem imaginada poeticamente. Essa relação do ser com a imagem possui uma dinamicidade ímpar, através da qual o ser cria novas imagens no diálogo poético com o imagético lido a priori. Assim, na fenomenologia bachelardiana a imagem transcende a condição de reprodutora estática, mero adorno discursivo, e passa a integrar criativamente a narrativa derivada dessa experiência imaginária. Sendo esta dinamicidade da imagem uma das principais contribuições da fenomenologia poética bachelardiana para uma sociologia do imaginário criativa.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, A. F.; BAPTISTA, F. P. (Org.). **Variações sobre o imaginário.** Domínios, teorizações e práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

AZEVEDO, N. S. N. de. Cornelius Castoriadis: imaginário e autonomia. In: AZEVEDO, N. S. N. de; SCOFANO, R. G. (Org.). **Introdução aos pensadores do imaginário.** Campinas: Editora Alínea, 2018.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **A poética do espaço.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A terra e os devaneios da vontade:** ensaio sobre a imaginação das forças. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

_____. **A formação do espírito científico:** contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BATISTA, O. A. Diálogo com imagens no contexto do ensino. **Educação, Ciência e Cultura**, Canoas, v. 25, n. 2, p. 19-28, mai./ago. 2020.

BRAGA, C. Conceitos para definir a fantasia criativa. In: WUNENBURGER, J.; ARAÚJO, A. F.; ALMEIDA, R. (org.). **Os trabalhos da imaginação:** abordagens teóricas e modelizações. João Pessoa: UFPB, 2017.

CAVALCANTI, C. A. Um livro na intuição imemorial da história. In: WUNENBURGER, J.; ARAÚJO, A. F.; ALMEIDA, R. (org.). **Os trabalhos da imaginação:** abordagens teóricas e modelizações. João Pessoa: UFPB, 2017.

DUBORGEL, B. **Imaginário e pedagogia.** Lisboa: Instituto Piaget, 1992.

DURAND, G. **O imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 6. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

_____. O imaginário, local do Entre-Saberes. In: _____. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

FERNANDES, J. P. M. Ideias da imaginação: uma concepção pragmatista. In: WUNENBURGER, J.; ARAÚJO, A. F.; ALMEIDA, R. (org.). **Os trabalhos da imaginação**: abordagens teóricas e modelizações. João Pessoa: UFPB, 2017.

GOMES, A. L. F.; BRITO, S. B. (org.). **Festins de seda**. Festival Mythos-Logos e outras inventices bachelardianas. Natal: EDUFRN, 2016.

GOMES, A. L. F. (org.). **A flor e a letra**: poéticas e lições de imagens. Natal: EDUFURN, 2013.

KUHN, T. S. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MORIN, E. **O método 4**: as ideias: habitat, vida, costumes. 6. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

NICOLESCU, B. **O manifesto da transdisciplinaridade**. São Paulo: TRIOM, 1999.

PITTA, D. P. R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. 2. ed. Curitiba: CRV, 2017.

ROCHA, G. K. (Org.). **Bachelard, um livro vivo** (homenagem aos 135 anos de nascimento do filósofo). Goiânia: EPhillos, 2019.

SANT'ANNA, C. (org.). **Gaston Bachelard**: mestre na arte de criar, pensar, viver. Salvador: EDUFBA, 2016.

SANTOS, B. S. **Um discurso sobre as ciências**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2010.



SCOFANO, R. G. Michel Maffesoli e a Consolidação dos Estudos do Imaginário. In: AZEVEDO, N. S. N. de; SCOFANO, R. G. (Org.). **Introdução aos pensadores do imaginário**. Campinas: Alínea, 2018.

SILVA, C. H. C. Universo sensível do imaginário *versus* um diferente uso filosófico da imaginação. In: WUNENBURGER, J.; ARAÚJO, A. F.; ALMEIDA, R. (org.). **Os trabalhos da imaginação**: abordagens teóricas e modelizações. João Pessoa: UFPB, 2017.

WUNENBURGER, J.; ARAÚJO, A. F.; ALMEIDA, R. (org.). **Os trabalhos da imaginação**: abordagens teóricas e modelizações. João Pessoa: UFPB, 2017.

WUNENBURGER, J. As formas de expressão do imaginário e as estruturas paradoxais da linguagem simbólica das imagens. In: **Educere et Educare**: Revista de Educação. Paraná, v. 8, n. 16, p. 311-319, jul./dez. 2013.

_____. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.

_____. Imaginário e Ciências. In: ARAÚJO, A. F.; BAPTISTA, F. P. (org.). **Variações sobre o imaginário**. Domínios, teorizações e práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.





A BIXA-PRETA NO FUNK DO RIO DE JANEIRO: RELATOS
ETNOGRÁFICOS DAS INTERSEÇÕES DA PESSOA
NEGRA E LGBTQIA+

THE NIGGER-FAG IN THE MUSICAL GENRE FUNK
OF RIO DE JANEIRO: ETHNOGRAPHIC NARRATIVE
INTERSECTIONS OF BLACK AND LGBTQIA + PEOPLE

Rodolfo R. Viana de PAULO¹

Elizabeth Motta JACOB²

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF). Mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Programa Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/ECO). E-mail: rodolfo.viana@gmail.com.

² Professora Associada do Curso de Comunicação Visual - Design, EBA/UFRJ.





RESUMO

O artigo constrói a partir de seis indivíduos, de 20 a 30 anos, na cidade do Rio de Janeiro, um relato etnográfico que coloca em quadro as possíveis coalizões LGBTQIA+ que se interseccionam à vida da pessoa negra. São exploradas alegorias narrativas que descrevem histórias sobre afetos e pertencimento, e, desta forma, explicita concretude nas relações entre a cultura pop e o corpo, fazendo ver: imagens, performances, falas, arte, vestimentas, vaidades, erotismos, violências e embates; enquanto marcadores das experiências estéticas do funk carioca. Seus corpos e expressões expõem problemáticas específicas, revelando conteúdos sociopolíticos, dando tessitura às vozes que se expandem, em movimentos característicos desse lugar de fala que revela seu ethos.

PALAVRAS-CHAVE

funk, alegoria, corpo, LGBTQIA+, etnografia, negro.

ABSTRACT

The article builds on the basis of six boys, 20 to 30 years old, in the city of Rio de Janeiro, an ethnography that puts into perspective the possible LGBTQIA + coalitions that intersect with the life of the black person. Narrative allegories that describe stories about affection and belonging are explored, and in this way, it expresses concreteness in the relationships between pop culture and the body, showing images, performances, speeches, art, clothing, vanities, eroticism, violence and conflicts, as markers of the aesthetic experiences of funk carioca. Their bodies and expressions expose

specific problems, revealing socio-political content, giving meaning to the expanding voices, in movements characteristic of that place of speech that reveals their ethos.

KEYWORDS

funk, allegory, body, LGBTQIA+, ethnographic, black.

INTRODUÇÃO

Na cidade do Rio de Janeiro, ao nos defrontarmos com o funk nos colocamos diante de um gênero musical que tem especificidades que vão muito além do ritmo, letra e composição. Através dele revelam-se conteúdos sociopolíticos que tornam visíveis vozes que se expandem e corpos que explicitam sua ethos.

O que leva a eclozir questões de raça, gênero e classe no seio da cultura popular massiva e periférica, levando a cocatenar, assim, preocupações de pesquisa, onde particularidades expressivas do corpo podem ser repensadas a partir do futil, do banal e de seus embates, friccionando novos modos de convívio e confronto (SOARES, 2016).

Este artigo aborda uma exploração de minha vivência com um grupo de seis pessoas negras (Figura 1) e que se autodenominam LGBTQIA+, frequentadores dos bailes funk das favelas. Pude com eles, construir um artefato artístico no seio de minha pesquisa de mestrado³ compondo um

³ Pesquisa de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. VIANA DE PAULO, Rodolfo R. (2018). Dissertação. O Imundo, o Funk e a bixa-preta: imagens, performances e a pose no portrait fotográfico. PPGAC/UFRJ.



trabalho autoral fotográfico, onde foram realizados por nós diversos ensaios, encontros, trocas, conversas e escutas.

Conforme já explorado no artigo (AUTOR, 2020), foi possível tornar para a pesquisa, e, para nós, mais compreensível um modo de vida e existência – apelidada por alguns como “geração tombamento”⁴, ou, como construímos: um *imundo*. Conceito que trata dessas nuances, indicando a abjeção e, ao mesmo tempo, revelando a torção dessa abjeção e incluindo-a no mundo, no que tange o ethos interseccional de seus sujeitos, que muitas vezes, são alvo da combinação entre o racismo e a homofobia.

O texto apresentará na forma de um relato etnográfico parte da pesquisa composta por uma incursão realizada no período do trabalho, que por sua vez, irá pautar as possíveis coalizões LGBTQIA+ que se interseccionam à vida da pessoa negra.

Nesse sentido, tomo como desafio a tarefa de dizer quem são estas seis pessoas, colocando-me em constante exercício de alteridade, a partir de nossas vivências. Levarei em conta as “alegorias” que o texto suscita ao ser escrito e, conseqüentemente, ao ser lido (CLIFFORD, 2016, p. 153) – o que significa emular as diferentes vozes que adiante se farão presentes.

Reconhecer a *alegoria* enfatiza o fato de que retratos realistas, na medida em que são “convincentes” ou “ricos”, são metáforas expandidas, padrões de associações que apontam para significados adicionais (teóricos, estéticos, morais) coerentes. A *alegoria* (com mais força do que a “interpretação”) traz à mente a natureza cosmológica, tradicional e poética desses processos de escrita. (CLIFFORD, 2016, p. 154; grifo meu.)

⁴ O termo é corrente ante a juventude brasileira que se veste, se porta e circula nos espaços de socialização reificando os marcadores sociais de gênero, classe e raça.



De modo específico, procuro expor no texto, junto com eles, uma narrativa que assumo conforme propõe Clifford (2016, p. 154): “isto é uma história (...) sobre aquilo”, levando em conta o lugar que o embate ocupa nessas descrições. Pretendo, portanto, narrar, apresentar e analisar estas experiências, esclarecendo o porquê produzem tamanho campo de arena e luta devido suas imagens.

Os termos “pintosa”, “carão”, “afronto”, “lacre”, “coió” e outros – serão apresentados posicionados dentro dos acontecimentos culturais aos quais pertencem. Assim, o sentido êmico de suas falas jogará luz sobre os embates travados a partir do corpo e que serão visíveis em suas imagens, deixando-nos ver marcadores de classe, gênero e raça e criando um elo entre a pessoa negra e LGBTQIA+.

Figura 1



Mosaico de imagens do trabalho autoral *Poses Imundas* (AUTOR; 2016-2018). Jeffin Picciane: 24 anos, morador do bairro de Parada; Lucas Gabriel: 20 anos, morador do bairro de Pilares; Wallace Louzada (Wall): 30 anos, morador do bairro do Andaraí; Lucca Machado: 24 anos, morador do bairro de Realengo; Jhury Nascimento: 21 anos, morador do bairro de Jacarepaguá; W/Queer (Wallace Terra): 29 anos, morador da cidade de Niterói (Centro); Fonte = Viana de Paulo (2021).



O FUNK E A ETNOGRAFIA

Embora com outro recorte, há um trabalho semelhante no campo da antropologia social que vale chamar para o diálogo, a fim de compor essas vozes. Trata-se da tese de Mylene Mizrahi (2014). Em seu trabalho, a autora explora sua vivência no universo do emblemático Mr. Catra, um dos maiores nomes da história do funk.

Mizrahi (2014) propõe um aporte teórico que dará conta de uma antropologia da arte, tematizando-a pela abordagem antropológica. Seu interesse “recai sobre manifestações que estejam imiscuídas na própria vida dos povos e grupos estudados e não como apartadas da vida cotidiana” (MIZHARI, 2014, p. 24).⁵ A autora não está interessada nem no lugar institucional que a arte ocupa enquanto obra, nem em retirar esses objetos para um lugar exclusivamente junto ao campo da arte (BOURDIEU, 1996).

A pesquisa de Mizrahi (2014) se dá entre os anos de 2007 e 2008. A etnografia traz à tona discussões sobre vestimenta, o corpo feminino, gênero, discursos das letras das músicas; dá voz a diversos agentes do funk; e percebe, junto a seus interlocutores, uma conexão entre fronteiras do funk comumente dicotomizadas, como a ideia da separação entre morro e asfalto – revelando que algumas dicotomias não são tão sólidas quanto esperado.

Em suas análises, a autora observa também a relevância das imagens, procura entendê-las em termos da capacidade que as mesmas têm de afetar os sujeitos emocionalmente, sejam eles pesquisadores ou pesquisados.

⁵ A autora busca essa compreensão junto a Alfred Gell (1998), em “Art and agency: an anthropological theory”.





Desse modo, a estética que nos interessa no estudo de Mizrahi emerge a partir de sua compreensão de imagem:

Ao propor que as imagens, sejam elas em suas manifestações verbais, visuais e mesmo virtuais podem nos conduzir a domínios outros, que escapam à objetificação que a coisa permite, (...) [Lagrou (2007)] quer evidenciar o caráter que as imagens possuem de nos levar ‘às experiências às quais apenas se alude’ e que são mantidas em condições ‘essencialmente secretas’ (MIRZAHÍ, 2014, p. 26).

É de modo semelhante que se deu a construção de meus relatos, trazendo à tona as *alegorias* que essas imagens podem expandir. Essas seis pessoas e a relação que construí com eles produzem diálogos constantes sobre suas imagens, bem como sobre a imagem do funk junto à “bixa-preta”. Dessa maneira, é importante interrogar quem são esses novos agentes que revisitam o universo da criatividade do funk e embaçam as fronteiras legíveis de gênero, borrando o que é lido como “masculino” e “feminino”, e ainda, com marcadores de classe.

É partir dessa diluição que meus interlocutores colocam em prática suas autorias artísticas, já que o mercado da moda não os contempla. Daí ser comum a alteração de roupas, feições, calçados, cabelos, rearranjando estilos onde o corpo é o lugar central. Desse modo, é com o funk que podemos pensar a criatividade desses sujeitos e suas estratégias, que driblam embates sociais sempre muito concretos, conforme ratifica Mirzahi (2014, p. 121). Nesta exposição, há ainda a problemática da combinação entre a homofobia e o racismo.

Precisaremos aqui, portanto, alargar e conectar o sentido do que podemos entender como arte. Se, no mundo das artes visuais moderna e





contemporânea, há uma concepção pouco aberta da arte – onde se encontra um sujeito criador soberano, conforme a concepção ocidental do modo de se fazer arte –, há também as concepções que não dicotomizam essa prática nem apartam seus autores. Mizrahi (2014) ajuda a entender:

No ambiente funk, diferentemente, a arte é autônoma, mas não o artista. Além disso, de acordo com o artista de funk, arte, para ser entendida enquanto tal, precisa circular, ser consumida e romper a barreira do extraordinário (MIZRAHI, 2014, p. 119).

Assim entende a autora o universo da expressão artística que constrói as letras e as intervenções eletrônicas nas músicas junto com seus interlocutores. Para Wallace Terra, que também vem construindo sua carreira como MC W/Queer, faz parte dessa existência transitar por diversos estilos de dança, produzir suas roupas e customizá-las, criar coreografias, compor letras de funk e cantar. Tanto com ele⁶ como com os outros rapazes, quando estamos em relação para produzir nossa experimentação artística, fundimos nossos saberes e integrando-os na construção artística das alegorias etnográficas.

Em síntese, é preciso observar as possibilidades que nos são potentes na esfera do comum de dado povo ou grupo, como concorda Mizrahi (2014). Dessa maneira, convém a pesquisa borrar, fundir e pôr em prática mapeamentos etnográficos capazes de construir, com meus interlocutores, narrativas coletivas sobre a temática funk e pessoas negras e LGBTQIA+ – e, desse modo, propor visibilidades ao apagamento interseccional em quadro.

⁶ Wallace Terra autodenomina-se como uma pessoa trans não-binária.



ALGUNS TERMOS E SUAS VISIBILIDADES: “DAR PINTA”, “LACRE”, “COIÓ” E OUTRAS

De modo geral, a cena funk tem um corte bastante significativo em relação a suas *personas*, reflexo da maneira como prevalecem certas hegemonias masculinizantes. Antes das *gays* – como as chama Wall para se referir às pessoas LGBTQIA+ –, a mulher ocupou as encenações de palco. É interessante examinar como elas já foram pensadas e, de maneira pontual, como se deu para elas a visibilização de suas performances corporais.

Elas tomaram a voz. Autointitulam-se de “cachorras”, “tchuchucas”, “novinhas”, “piranhas”, criam rivalidades sexuais, como a “amante *versus* fiel”, assumiram performances de gênero, como “putas”, conforme afirma Lopes (2010).

Lopes (2010) propõe o entendimento da identidade social do funk enquanto uma performance dialogando com os estudos de gênero. A autora compreende que, no funk, esses enunciados são performances que assumem contornos de repetição: uma identidade formulada por performances iteráveis, que ecoam performances passadas (BUTLER, 2017). Logo, acumulam e condensam historicidades, cheias de significados em suas repetições e, muitas vezes, cristalizam-nos em uma tentativa de aprisionar certos signos no tempo, impedindo as permeabilidades por onde circulam.

Se no passado do funk há uma “massa funkeira”, como descrita por Vianna (1987) – um grande corpo, composto por homens e mulheres –, atualmente, há uma multiplicidade de gêneros.



Nos bailes de que já falava Lopes (2010), as mulheres criam ao dançar um molejo do corpo em que a temática é a reivindicação do desejo a partir do sexo. Isso se dá tanto na letra do funk quanto em suas corporalidades.⁷

Um processo semelhante se repete com as *gays*. Um bom exemplo dessa fusão e transferência de voz é a releitura atual que Linn da Quebrada, em seu disco de 2016, realiza de Deise Tigrona. Ao fazer um *mash up*⁸ entre a música “Prostituto”, de Deise, e sua própria canção “Pare, querida”, Linn traz à tona o que a música de Deise propunha no início dos anos 2000.

[Trecho de “Prostituto”, de Deise Tigrona] Tô cansada de ouvir que
você é prostituto / Chegou na hora h, eu achei um absurdo / Ele
só deu uma gozada
Pedi pra descansar / Toma um Redbull que a prostituta quer gozar! (Vai!)
(...) [Trecho de “Pare, querida”, de Linn da Quebrada] / Tu vem me
dizer que só trepar com homem bombado / Apenas pare, querida /
Vem foder com os viados (Linn da Quebrada, 2017)⁹

Todas as nomenclaturas que fazem parte do que é chamado de “funk putaria” mimetizam o que historicamente é uma dominação masculina, com um exagero, e até mesmo a presença de uma certa animalidade, para mostrar o vigor sexual feminino. Por vezes, a carnavalização desse festejo é atravessada por certa ideia de grotesco ou abjeção (Lopes, 2010, p. 154).

⁷ A autora aponta algumas performances de gênero visíveis em personagens diversas, como a “novinha” (aquela que encena, em seus atos de fala, que tem pouca idade, mas é experiente na cama), a “fiel *versus* amante” (contraposição que pode ser entendida em dois polos: a “do lar” e a “vadia”), as “cachorras” (ou “piranha”, “puta”, “boa”, “solteira”, “mulher fruta”, “cicciolina”). Todas cantam músicas em primeira pessoa, exibindo sua independência financeira e sexual (LOPES, 2010, pp. 146-154).

⁸ Significa misturar duas músicas.

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LB4iM9X3tB8>>. Acessado em: 27/12/2017.

Com o caminhar de minha relação com meus seis interlocutores, desde o ano de 2015, pude ir aos poucos formulando o que estava em jogo na criação das imagens que desejávamos: a “pinta”, o “lacre”, o “carão”, o “close”. Desse modo, aos poucos foi se elucidando para mim que o processo artístico que perseguíamos era o “close”, como busca de um modo de agir, uma forma de ação que arranca uma percepção estética admirável das coisas, que leva à satisfação de realizar isto ou aquilo e de mostrar.

Essa inscrição do agir oriunda do subúrbio carioca particulariza a vida dos indivíduos LGBTQIA+ nos espaços de socialização em que circulam. Diz-se, por exemplo, “*bixa*, vi a senhora dando *close* lá na Farme¹⁰ outro dia” – pontuando que aquela pessoa não pertence ao universo social do bairro de Ipanema e, por isso, provocou em outrem a leitura de que está ali mostrando que pode passear naquela localidade que, por vezes, parece ser exclusiva, dada a geografia sectária da cidade. A frase também pode ser lida como um feito invejável, já que a *bixa* saiu de muito longe para dar esse *close*.

Desse modo, certa forma de se expressar dá contornos à ideia de gênero conturbando suas simetrias, já que a *bixa-preta* é perpassada por muitos atravessamentos. Retomando Butler (2017), entendemos que a intencionalidade de certos atos é compreendida como performativa, constitui significado codificado na cultura, não sendo possível dissociá-lo desta. Esse jogo de referências é o que torna, performativamente, o gênero construído.

Essa codificação, quando olhada a partir do funk, dá forma a uma existência que se estende às letras de músicas, às roupas, à aparência, ao

¹⁰ Rua do bairro de Ipanema, zona nobre da cidade, conhecida pela socialização gay.



vocabulário, à gestualidade, à dança – o que também é motivado por uma pulsão de visibilização muito presente na cultura LGBTQIA+.

Na letra a seguir, que nos ajuda a compreender o cenário, um grupo de *drags*¹¹ utiliza a base rítmica do funk para construir o que parece ser uma decodificação didática dos termos atuais correntes, tanto no formato do vídeo quanto na própria história de “afrontos” que a letra se propõe a narrar:

Aqui é close, baby / É babado, é confusão / Aqui não pisca, explode
/ É vrá de leque, é causação / Quem chegar pra te xoxar / Fecha o
tempo, chega e vrá

Uma coisa que é certa / Bicha nasce pra causar (...) / (As Baphônicas. 2016)¹²

A condução sistemática desta escrita visa oferecer ao leitor uma imersão nesse aspecto atual da cultura LGBTQIA+ junto à pessoa negra. Partir do reconhecimento dessas *alegorias* é parte de um esforço de assumir responsabilidades para promover a construção desse mundo em comum. Em comum entre mim e o leitor, que também empreende compreensão nesta história sobre mim e o outro, conforme propõe Clifford (2016, p. 180). Sendo assim, as categorias nativas que aparecem nesses relatos etnográficos, às quais dou maior destaque a seguir, estão separadas para dar maior clareza à leitura – não por falta de relação entre elas, mas sim

¹¹ Artistas, também conhecidos como transformistas, que se fantasiam de forma cômica ou sensual do sexo oposto.

¹² Há duas versões do clipe. Vídeo com vocabulário, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k1THF6Ulvjg>>. Acessado em: 27/12/2017. A outra é a produção oficial, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jUZqn-A-h8E>>. Acessado em: 27/12/2017

para elucidar a compreensão e a dimensão que assumem na vida de seus sujeitos, no período de nossas vivências.

(...) As alegorias culturalistas e humanistas estão por trás das ficções controladas de diferença e similitude, às quais chamamos de relato etnográfico. O que se mantém nesses textos é uma atenção dupla para a superfície descritiva e para os níveis de significados mais abstratos, comparativos e explicativos. (...) podemos, então, definir com segurança a escrita alegórica como o emprego de um conjunto de agentes e imagens, com suas ações e acompanhamentos correspondentes, com o objetivo de expressar, embora de forma disfarçada, as qualidades morais ou concepções da mente que não são, em si mesmas, objetos dos sentidos, ou outras imagens, agentes, eventualidades e circunstâncias de forma tal que a diferença é apresentada por toda parte ao olho ou à imaginação, enquanto que a semelhança é sugerida à mente, e isso de forma interligada, de maneira que as partes se combinam para formar um todo coerente. (CLIFFORD, 2016, p. 155.)

Passo, portanto, a orquestrar os relatos etnográficos retomando questões relativas ao universo funk e junto à cultura LGBTQIA+ a “bixa-preta”. Como dito, sublinharei os embates que deixam evidentes os cortes de classe e raça que se apresentam no corpo e em suas imagens.

A “PINTOSA”, O “CARÃO” E A VAIDADE NEGRA: “ENVIADESCENDO”

O nome do cabelo que eu boto é “marley”. Eu faço um nagô, passo o cabelo por baixo e tá pronto. É uma agulha específica que você passa por baixo da nagô e você mesmo faz. Só comprar o cabelo. Coloca e tira a hora que você quiser. É ótimo pra mim porque às vezes eu tenho que ser mais durinho. Há momentos que pedem postura. Mas é diferente com a [mulher trans, cantora de funk] Pepita, é pra mostrar que é pintosa e que tu quer dar mesmo (Entrevista, Lucas Gabriel, 07/2017).

Em julho de 2017, em um marcante almoço em minha casa, Lucas Gabriel foi o primeiro a chegar, quando eu ainda estava arrumando a casa para recebê-los e cuidando da mesa para comermos. Estava sem cabelos longos, o que me surpreendeu, pois em seu Instagram vinham sendo muito frequentes as postagens com cabelos grandes e bem volumosos. Também o havia visto de cabelo, recentemente, na quadra da escola de samba Salgueiro; daí minha surpresa. Eu supunha que as trocas fossem práticas, mas não tanto (Figura 2; Figura 3; Figura 4).

Figura 2



Exemplo do cabelo com implante tipo “marley”. Vestuário em destaque: blusa tipo cropped.
Fonte: Instagram de Lucas Gabriel.

Figura 3



Ilustração: tranças nagô (junto ao couro cabeludo) com implante de *dread* artificial (preso às tranças nagô).

Figura 4



Dread artificial, à venda em *sites* especializados. Trança kanekalon colorida.

Essas trocas rápidas de cabelos, comuns do mundo dos implantes, já haviam me chamado atenção, desde o dia em que foi grande minha surpresa quando me vi frente a frente com Jhury Nascimento, dançarino da cantora Valesca, para fotografá-lo. Quando ele retirou o boné, que parecia frouxo em sua cabeça, havia uma trança loura que, desenrolada, caiu-lhe até a cintura (Figura 5).

Figura 5



Portrait Jhury Nascimento. Por Desidentificação do Autor, 2016.
Autor = Viana de Paulo (2021).

Aproveitei então a surpresa e iniciamos uma conversa sobre cabelos. Os utilizados por Lucas à época eram os mais práticos possíveis, pois lhe criavam questões embaraçosas no trabalho como recepcionista de uma academia no bairro do Andaraí e precisavam ser tirados. Ele explicou que esses cabelos, mais “pintosas”, prejudicavam sua imagem, não sendo bem vistos em seu ambiente de trabalho:

No meu trabalho eu não posso ter. Tenho que trabalhar assim, sem boné, com essa feição [retira o boné e aponta para o cabelo curto]. Pra mim, eu só coloco cabelo pra fazer show. A maioria dos meus dias, eu fico sem cabelo. Antes de entrar pra esse trabalho, eu tive cabelo de tudo quanto é tipo. Eu botava o marley, o black, né, e eu andava por aí, pra vida. Botava e não tirava. Botava trança preta, preto-branco, dread, tudo. (Entrevista, Lucas Gabriel, 07/2017).

No momento em que Lucas Gabriel e eu conversávamos, Wallace Terra chegou. Ouvi o diálogo dos dois enquanto estava na cozinha. Cumprimentaram-se e já iniciaram uma breve conversa sobre os desafios enfrentados na ida até minha casa, na Tijuca.



Wallace contou que não estava acostumado a pegar o metrô. De forma bem humorada e eufórica, contou-nos sobre como as pessoas do metrô o olhavam, devido a seu *short* muito curto: “e o povo no metrô chocado com meu *short*, né. Cruzei a perna bem lá em cima”. Rimos e Lucas fez um som com a boca¹³: “vrau!”. Wallace prosseguiu: “não tenho tempo de ficar me escondendo pra ninguém, fiquei até chateado porque não estava de tranças, porque senão eu ia jogar mesmo”. E concluiu: “oi... ‘cê tá boa? Jogo a trança e falo ‘ui, desculpa!’” (Entrevista, Wallace Terra, 07/2017). Terminou a história com um gesto do que seria seu deboche, afeminando-se ao máximo e gesticulando com as mãos como se tivesse um cabelo enorme, que simulou jogar para o lado.

A descontração do relato que Wallace fez do episódio, como cartão de visitas de quem chegava num lugar e queria se enturmar, resume a compreensão de duas coisas. Primeiro, o que nós, LGBTQIA+s, classificamos como “dar pinta”. A narrativa de Wallace foi ocasião para todos “darmos pinta”, participando e reagindo à sua anedota – em especial quando ele mostrou o que faria se estivesse de cabelo. Seria “dando pinta” que ele produziria o “afronto”, no embate com o olhar de estranhamento do Outro.

Segundo a ironia da pergunta “cê tá boa?”, no contexto acima, equivaleria a dizer: “tá olhando o quê?”. É o ato de “fazer carão” – outra forma de “dar pinta”. “Fazer carão” é manter-se firme diante do olhar do Outro, sem se abalar diante de alguma ação indesejada. Outra aplicação da expressão, seguindo a mesma lógica, é quando um “boyzinho” – *gay*

¹³ Onomatopeia que lembra o som de um leque abrindo-se. Leques que comumente são usados em portas de casas noturnas por *drags queens* ou grupos de amigos reivindicando alguma imagem de *glamour*, chacotas e deboches.

que não quer “dar pinta” – se recusa a flertar. Diante disso, diz-se que ele “tá fazendo carão”.

As trocas de relatos continuaram, agora sobre os conflitos no local de trabalho e as estratégias de tirar e recolocar o cabelo. Perguntei a Wallace com o que ele trabalhava exatamente; ele explicou que, na Secretaria de Planejamento da prefeitura de Niterói, uma de suas funções era marcar reuniões e aferir as metas de outras 41 secretarias diferentes. Em geral, utilizava seu *Whatsapp* pessoal para isso. Como a foto em seu perfil no aplicativo era “super pintosa”, contou, “eles falam: ‘Wallace?!’ – eu digo: ‘Oi, sou eu mesmo! Pode falar comigo aqui’”. Wallace explicou que, nesse universo, os embates são constantes; por se tratar de um ambiente corporativo, ele precisava ir mais “durinha”, sem dar tanta “pinta” na vestimenta.

Repeti para ele uma pergunta que havia feito ao Lucas: “E você no palco e agora, é só um personagem? Qual a diferença entre você e o W/Queer?”. Ele retorquiu:

Sou exatamente a mesma coisa. Não tenho paciência pra ser diferente. O único lugar restrito é no trabalho. Eles se referem a mim no feminino, porque eu falo assim, brinco assim. Mas pra eles sinto que é difícil, muitos homens são militares. Eles vinham falar comigo, me davam a mão e eu não dava a mão pra eles, e ficavam me olhando [e perguntavam]: por que você não me cumprimenta? Eu dizia, eu não conheço esse cumprimento, conheço esse aqui, e dava um beijo no rosto – e aí, fez alguma diferença na sua vida? Dificuldade maior mesmo é entre as gays. Às vezes parece que é mais difícil que no mundo externo. (Entrevista, Wallace Terra, 07/2017.)



Wallace explicou um pouco como surgiu sua *persona*, o W/Queer, a partir do entendimento de que seria possível compor “funk favela” e cantar para as *gays* que estão em outro lugar. Repetidas vezes, afirmou cantar para quem tem outra realidade: alguém que não pode comprar a legitimidade, porque quem sofre preconceito em maior intensidade não são as *gays* de Copacabana e Ipanema. A pessoa LGBTQIA+ que morre não é a que pode pagar pela sua sobrevivência. Finalizou contando que a criação de sua *persona* artística passou por um entendimento de si mesmo: “então, eu não consigo ser diferente. Eu sou W/Queer o tempo todo, com um pouco menos de maquiagem no trabalho”.

Analogamente, perguntei a Lucas se, quando ele está no palco com Mulher Pepita, sua “pinta” é um papel a cumprir como dançarino. Ele respondeu que não se considera “pintosa”, mas também não se considera “boy” – mas, assegurou, “aquele do palco sou mesmo”; aquela roupa, se sentisse vontade, ele usaria no dia a dia.

Uma vez eu fui numa festa, a “Yolo Love Black Party”, no 4Linhas, em Bento Ribeiro, onde as pessoas vão super estilosas. Eu tava de trança cinza, até lá embaixo. Aí eu coloquei uma blusa de tela [Figura 7] mega transparente, até o joelho, botei uma meia sete oitavos preta [Figura 8] e um *hot pant* [Figura 6]. Botei duas fitas isolantes no peito fazendo um X, e fui. Estava me sentindo maravilhoso, saí na rua sem problema algum. Aí escutei também: “eu prefiro você de outro jeito”. Aí eu disse “mas hoje eu estou assim, tem que me engolir”. Tinha muita *bixa*, lá tem muita mona empoderada. Eu não era o único assim, a única aberração. (Entrevista, Lucas Gabriel, 07/2017.)



Figura 6



Exemplo de vestuário: *hot pant*.
Fonte: Instagram de Jhury Nascimento.

Figura 7



Exemplo de vestuário: blusa de tela. Fonte: Instagram de Pablo Vittar.

Figura 8



Exemplo de vestuário: meia 7/8º. Imagem Ilustrativa.

Figura 9



Blusa *cropped*.
Fonte: Instagram de Jhury Nascimento.

Quando Linn da Quebrada diz, em sua música “Enviadescer”, “eu gosto mesmo é das *bixa* / das que são afeminada / das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiada”, está se referindo a esse universo. Uma reinvidicação de um modo de ser que não só não se esconde mais como também é admirado, apesar de ciente da abjeção. Esta não já não é mais tão temida; ao contrário, é torcida.

O “dar pinta” implica também em construir uma vaidade da própria autoimagem – sobretudo com relação ao cabelo, objeto de tantos embates na história das diásporas negras. É no cabelo da pessoa negra que muitos dos estigmas do racismo foram e são acionados.

Dentro do patriarcado capitalista – o contexto social e político em que surge o costume entre os negros de alisarmos os nossos cabelos –, essa postura representa uma imitação da aparência do grupo branco dominante e, com frequência, indica um racismo interiorizado, um ódio a si mesmo que pode ser somado a uma baixa autoestima. Durante os anos 1960, os negros que trabalhavam ativamente para criticar, desafiar e alterar o racismo branco, assinalavam a obsessão dos

negros com o cabelo liso como um reflexo da mentalidade colonizada. Foi nesse momento em que os penteados afros, principalmente o *black*, entraram na moda como um símbolo de resistência cultural à opressão racista e foram considerados uma celebração da condição de negro(a). (HOOKS, 2005.)

Construir uma imagem própria a partir do cabelo ainda se configura com um ato de contestação. Embora o “dar pinta” – a performance de gênero “pintosa” – seja composto de uma série de expressões de gênero que se estende a qualquer LGBTQIA+, os marcadores de classe e raça das pessoas negras têm forte presença no vestuário e no cabelo, na construção de uma aparência detalhadamente vaidosa, refutando o que foi, historicamente, visto como abjeto. Assim, a possibilidade de ter qualquer cabelo – de qualquer formato, cor, tamanho, volume, tipo, ou mesmo o chamado “natural”, sem uso de próteses – é muito explorada pela “geração tombamento”.

Esses estigmas raciais ainda podem ser potencializados por colocações taxativas que circulam no senso comum, como “não basta ser preto, ainda é viado”, dito por pessoas heterossexuais; ou “a *bixa* já é preta, ainda é pintosa?”, dita por outros homossexuais.

Mais uma vez, as músicas de Linn expressam a construção da vaidade da pessoa negra e LGBTQIA+, pautando a realidade que precisa erigir uma vaidade como “afronto”:

A minha pele preta é meu manto de coragem / Impulsiona o movimento /
Envaidece a viadagem (...) / Sempre borrarheira, com um quê de Cinderela
Eu saio de salto alto / Maquiada na favela / (Linn da Quebrada,
“Bixa Preta”, 2016.)

Em agosto de 2017, já em função do planejamento que havíamos pensado, realizamos uma de nossas performances fotográficas nos jardins do MAM. Além de mim, estavam presentes Jeffin Picciane e Lucas Gabriel. Sentamos no chão enquanto juntávamos nossas coisas. Um fato curioso foi que Lucas trouxe uma pequena mala, com várias roupas; contou que, como não havia conseguido se decidir, tinha resolvido trazer suas peças preferidas. Pedi para ver e fiz alguns comentários. Em um primeiro momento, pensei que as roupas eram para atender à demanda fotográfica; porém, não era o caso. Ambos responderam veementemente que essas eram as roupas que eles, em geral, usavam para sair. Não se tratava de algo excepcional, levado para fotografar; era aquilo que fato eles costumavam vestir.

Era bastante notório que aquelas roupas não pertenciam exatamente a nenhuma loja, boutique ou marca específica. Eram peças únicas, com cortes bem feitos, mesclando itens femininos e masculinos. Já não fazia qualquer sentido a classificação comercial das lojas. Aos poucos foi ficando claro para mim como se dava a composição desse vestuário e, nesse dia, esse foi o tema de nossa conversa.

Lucas e Jeffin me explicaram como fazem suas compras, quais são suas influências, no que se pautam as customizações, onde conseguem pechinchas.

Lucas Gabriel (LG): A gente olha uma parada que a Anitta usou no balé dela: “aí, vamo (sic) usar”.

RVP: Vocês olham uma parada e pensam “vamos comprar esse tecido”?

LG: A gente sempre tem alguma coisa em casa. A gente nunca sai pra comprar. Sempre tem. Ou a gente via no brechó. Somos a rainha do brechó. A gente vai em um brechó em Riachuelo (perto do Méier), e em outro em Realengo. Lá é maravilhoso.

Jeffin Picciane (JP): A gente chega na balada: onde você comprou? No brechó, gata.



RVP: Quando vocês fazem isso é porque não encontram pra comprar? Mas se vocês encontrassem na loja continuariam fazendo isso?

LG: Sim, o valor da loja é um absurdo – e eu consigo fazer em casa igual. Eu, no brechó, gasto três reais. Chego em casa, lavo, corto, desfio e gastei três reais, mais a passagem. Na loja está a R\$ 120,00 ou R\$ 130,00, e ainda não é do jeito que a gente quer.

JP: Isso. Eu gosto de customizar roupas. Comprei uma calça e coleí um montão de pet, [broches]. Quando vejo que são coisas muito simples, eu tinjo. E tem tintas de tecido que você pode desenhar. Até porque eu sei estampar. (Entrevista, Lucas Gabriel e Jeffin Picciane, 08/2017.)

Jhury, Wall, Lucas, Jeffin e Lucca Machado contam uma mesma história: antes deles, parecia que ninguém usava *cropped* (Figura 9). Depois de verem um desfile de moda “lá de fora”, estrangeiro, em que um grupo de modelos estava usando esse tipo de peça, resolveram cortar algumas blusas em casa e fazer os *cropped*s para ir à quadra da escola de samba do Salgueiro, na Tijuca. Contam repetidas vezes, entre muitos risos, que “pararam” a quadra, uma vez que as *bixas* que frequentam o Salgueiro não costumam dar esse “close”. Nesse dia, do Salgueiro foram para o baile *charme*¹⁴ no viaduto Negrão de Lima, em Madureira. Jhury diz que “antes da gente, eu nunca vi ninguém de *cropped*. Ninguém usava. Agora todo mundo coloca”.¹⁵

“Dar pinta” está intimamente ligado à forma de vestir-se, gesticular, ao uso de acessórios, cabelos e trejeitos do corpo. Esse termo guarda relação com outros. É “dando pinta” que o embate é formulado, tanto nos espaços de socialização das *gays* quanto fora deles.

¹⁴ Charme trata-se gênero musical que partilha certa significação com o *hip-hop* e o funk, popularizando-se no começo da década de 90. Exemplo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=70tHV5cOo8o>> Acessado em: 18/02/2018.

¹⁵ Com exceção de Wallace Terra, todos os rapazes já eram amigos ou próximos.

Apesar das semelhanças e identificações compartilhadas pelas seis pessoas, sublinho a diferença na forma de se dar a ver ao mundo. Quando terminamos o almoço e estávamos em volta da mesa, as conversas fluíram naturalmente, e perguntas e debates foram naturais. Wallace falou um pouco sobre a composição de sua *persona* como MC W/Queer e da etapa final de sua monografia de graduação, também sobre gênero, e explicou: “eu mantenho o bigode e a barba [porque] eu quero confundir, eu não quero trazer explicação pra nada. Eu quero é distorcer essa realidade que tá posta” (Entrevista, Wallace Terra, 07/2017).

Em sequência, Jhury ofereceu uma perspectiva distinta da de Wallace, contrapondo, com longas pausas entre uma frase e outra:

Que diferente, né? A gente é bem diferente um do outro. É muito surreal. (...) Cada um sofre de um jeito, mas não deixa de sofrer. Cada um pensa de um jeito, mas não deixa de pensar. São coisas totalmente diferentes, a sua maneira de deixar a barba, o bigode, e falar “eu vim pra confundir”. É muito diferente de mim. Eu, não! Eu não quero isso. Eu não gosto de barba, eu não gosto de bigode. Eu gosto de ser o mais feminino possível. Eu já vi suas fotos, você também. Só que você tem uma parada meio andrógina, sabe? Pra pessoa olhar e falar “caralho, isso é homem ou isso é mulher?”. Eu, não. Eu gosto quando as pessoas têm certeza que eu sou um menino afeminado. Eu não quero confundir ninguém, eu quero que olhem e falem “caralho, esse garoto é afeminado”. (Entrevista, Jhury Nascimento, 07/2017.)

A pretensão não é produzir alegorias que privilegiem a homogeneidade, mas que se façam ver as contradições – desde o próprio modo de expressão das falas sobre si, até os referenciais ou menções aos seus próprios corpos, passando pela torção da abjeção para fabricar vaidades, e mesmo na presença das angústias causadas pela violência. Tampouco se trata de um recorte identitário coeso e unívoco, com um modo fixo de centrar a existência, como



já criticado por Butler (2017), mas de algo contraditório, onde a diferença possa pulsar e se nuançar, criando lugar para as dissidências.

O “LACRE” E O “COIÓ”: ENFRENTAMENTOS DA HOMOFOBIA

Se quiser eu desço do salto, senão te enfrento de cima.

- Linn da Quebrada

Vocês não têm noção do que meu pai fazia comigo e com a minha mãe. Só um exemplo, quando eu tinha 6 anos de idade ele dava uma surra na gente quase todo dia. (...) Ele me pegou do quarto, me colocou entre as pernas da minha mãe e disse que eu tinha que ter relação sexual com ela pra eu saber o que era mulher, pra eu não ser viado. E eu tinha 6 anos (Entrevista, Wallace Terra, 07/2017).

A violência é algo que atravessa o cotidiano muito além das formas simbólicas que nos propomos a combater. O relato de Wallace nos deixou estarecidos em volta da mesa. Tanto Jhury como Wallace falaram de seus ambientes familiares, onde foram taxados como “viados” já desde muito cedo – quando eles mesmos não sabiam ao certo o que isso significaria. Foi algo marcante em suas vidas. Parafraseando Linn da Quebrada, ser “viado” não é só “close”, batom, *glitter* e purpurina, é também conviver com uma alternância entre angústia e orgulho, como observou Butler (2017, p. 165) nos diários do/a intersexo Herculine.

O linchamento infantil nos espaços de socialização que acompanha a fase de crescimento, a passagem pela adolescência e a chegada à vida adulta impõem a criação de estratégias de resistência no corpo, na voz, no gesto, no cabelo etc. Wallace conta que descia sua comunidade ouvindo injúrias; com o passar do tempo, a tentativa de endurecer sua forma de caminhar – ou,



como dizem, “ficar durinha” – foi gradativamente dando lugar à construção do “afronto” a partir do “lacre”.

Em um seminário em que apresentei o andamento de minha pesquisa, fui abordado por um rapaz da plateia que estava de vestido e tinha cabelos longos. Conversamos um pouco sobre a pesquisa, e ele disse algo que me ajudou a compreender o que é a “lacrção”: algo como “quanto mais nos xingam, é assim que a gente responde: ficando cada vez mais bonita, mais gostosa”.

O rapaz aparentava ter aproximadamente a idade de Lucas, 21 anos. Este relata outro aspecto da violência que sofre, mesmo fora do ambiente familiar. Nas suas discussões com o pai, ele costuma perguntar, em tom irônico, quem paga pelos seus cabelos. Contudo, além de seus aspectos mais visíveis, o embate assume outras nuances:

Em qualquer lugar que eu vou, sempre consigo perceber quando eu sou bem-vindo. Ou as pessoas se cutucam, ou fazem uma cara estranha, porque fica estampado que estão odiando quando eu estou do lado delas, odiando que eu tô daquela forma, odiando o que eu tô usando. Acho que isso tem em todo lugar. Da última vez que eu fui na Pípper¹⁶, no Centro, eu estava com um “marley” enorme, cabelo que eu faço show, um cropped com um cardigã por cima e uma viseira vermelha. Da mesma forma que eu não conseguia andar com as pessoas falando “caralho, tá foda, tá arrasando”, dava um passo e percebia a expressão das pessoas, em um tom: “caralho, porque sai assim de casa?”. (Entrevista, Lucas Gabriel, 07/2017.)

Embora os relatos de Wallace e de Lucas versem sobre dois contextos distintos, ambos se alicerçam sobre formas de violência. A partir de certas experiências vividas, uma espécie de faro parece ter sido desenvolvido, a

¹⁶ Festa em uma casa noturna na Praça Tiradentes, Centro do Rio.



fim de detectar alguma violência iminente – o “coió”, termo que relaciono por oposição à ideia de “lacre”.

O termo “coió” – que, simplificada, pode ser entendido como sinônimo de homofobia – tem origem na linguagem conhecida como “pajubá”, uma fusão da língua portuguesa provenientes de diversos idiomas africanos. Trata-se de um linguajar informal, negro, ligado a religiões de matriz africana, como o candomblé – que, curiosamente, foi apropriado por parte da comunidade LGBTQIA+ como um linguajar próprio. Contudo, se o “coió” guarda alguma relação com a cultura oral negra, a violência que o termo sinaliza também mantém laços estreitos com a vivência negra.

Em geral, é usado leques nas portas das festas do subúrbio, como no bairro de Madureira. Agrupam-se nas vielas próximas às casas de *show*, específicas ou não para pessoas LGBTQIA+. Movimentam-se de um lugar a outro “dando pinta”, e percebem a iminência de um “coió” em certos locais. O desejo de não se restringir a dados espaços é visível. Não temem colocar-se em evidência, mas tomam cuidado para evitar violências físicas. Por onde passam, o choque que suas presenças provocam é uma forma de combate aos estigmas pejorativos cristalizados no tempo.

Diz-se “não vá por aí que você pode tomar coió”, alertando para casos de agressões físicas; ou “corre, viado, que é coió!”, um grito de alarme quando se avista uma agressão física já em curso. Ou apenas se faz algum tipo de observação pejorativa sobre uma vestimenta, como Lucas, por exemplo, contando que “todo mundo me olhava, tomei muito coió”.

A “lacrção” a que me refiro consiste na recusa das pessoas negras e LGBTQIA+ a se deixar acuar nos espaços de socialização, por meio de



uma produção de visualidades ou atitudes. Não se trata de um movimento político organizado, mas de uma postura pessoal, com o próprio corpo, que reflete numa coletividade.

No dia do almoço, eles falaram de seus primeiros entendimentos para o “lacre”, bem como do que ou quem poderia ser, ou não, referência para o estabelecimento de alianças ou modelos. Nas palavras de Wallace:

Pra ser uma referência pra mim, é preciso coragem. Coragem com a forma que você se relaciona com o mundo, com tudo. Com seu trabalho, com sua família, com amigos, porque a gente precisa de coragem pra sair de casa. (Entrevista, Wallace Terra, 07/2017.)

A fala de Wallace reverberou a mesa, levando a um consenso. Todos concordaram que esta ou aquela indumentária tem como objetivo “lacrar”, rechaçar um possível “coió”, mediante o modo de se apresentar em público.

Jhury Nascimento (JN): Eu me vejo no espelho, eu tenho que me ver afeminado. Mas afeminado pra mim não só o modo de me vestir, é o modo de me impor. É só uma roupa? Não. É o modo de me portar com as pessoas.

Wallace Terra (WT): Eu trabalho todo de social. Você olha pra minha cara e vai falar assim, “menina!” (Entrevista, JN e WT, 07/2017).

Relatam que em certos momentos, nesse processo de composição, havia um desconhecimento do próprio corpo. Trata-se de uma exploração constante. Por vezes, há equívocos, levando-os a uma autoapresentação quase caricatural. Jhury brinca que as sobrancelhas que todos veem ali são frutos de muitos erros. Houve situações em que ficou apenas uma linha, o que ele mesmo considerou ridículo.



Também há consenso em torno da queixa quanto à falta de referenciais – ainda que estes pouco a pouco se tornem mais comuns, favorecendo esse processo de autocriação.

JN: Eu frequento eventos que sempre têm muitos funkeiros. Que vai tá o TH, que canta putaria – um segundo Mr. Catra, que a gente fala. O Maneirinho, onde me vê, o garoto fala comigo, de abraçar, beijar no rosto: “e aí, boneca, como você tá!”. Eles me chamam de “boneca”. E é um “boneca” que não é pejorativo, é carinho. Isso é muito interessante, porque além de tudo respeitam meu trabalho. Independente de eu ser afeminado. (...) Eles falam: “que showzão tu fez no Barra Music, hein?!”. (Entrevista, Jhury Nascimento, 07/2017.)

É sempre delicado o uso de pronomes ou referências ao gênero feminino para se referir às *gays*. Wallace protesta: “eu não me incomodo com o ‘ela’. Mas, às vezes, o ‘ela’ vem pra me diminuir. Vem num tom pejorativo. Não é ‘elazinha’, é ‘elazona’. Aceita” (Entrevista, Wallace Terra, 11/2017).

A ocorrência de algum coió fica evidente pela forma como o outro se coloca. Ao entrevistar Wallace, no dia de nossa foto-performance em um centro cultural, ele comentou que se sentia desconfortável por cobrir o corpo para ir embora, por razões de segurança. De fato, ali mesmo onde estávamos, na rua, ele vestiu por cima do short curto justo ao corpo uma calça comprida bastante prática, com botões do lado, para poder retornar a Niterói sentindo-se seguro.

Ocultar a sua vestimenta, apagando sua expressão de gênero, é uma estratégia de segurança, não motivada por vergonha da indumentária. Em uma roda de conversa de que participamos juntos, Wallace, com roupas indisfarçavelmente femininas, disse ao público que se sentia ótimo –



“lacrando” –, mas que convive com o medo e o receio da violência que pode ocorrer na rua.

Desse modo, a ideia do laque ganha densidade nas fotografias que produzimos. É onde podemos catapultar a narrativa dessa característica embelezadora, em uma estética do que é visível, seja por frivolidades ou superficialidades, em visualidades que se aproximam das imagens de consumo.

Nessa torção, vemos concretude das particularidades expressivas de corpos que agenciam afetos e pertencimentos. É a nossa cultura, ou a cultura *pop* (SOARES, 2016, p.1), que permeia o universo abordado pelas fotografias – e que visa se pensar engajando-se no que retém afetos e, mais uma vez, abandonando dicotomias inúteis.

Quando proponho opor o “laque” ao “coió” é porque a vaidade, convertida em uma maneira de se sentir bem, permite desfrutar da ideia de beleza. É a reivindicação para si de uma beleza que foi sempre mantida às escondidas, às escuras, e agora se põe à mostra com a “geração tombamento” e a criatividade do funk. Se antes as Lacraias pertenciam ao subterrâneo, a espaços abjetos, agora elas querem existir na luz, na visibilidade, trazendo o que antes era recalcado ou escondido no mundo para fora, sem deixar de vista o “afronto” que evocam.

EROTISMOS E AFETOS DA BIXA-PRETA

Aceita que eu sou gostosa.
- Mulher Pepita

Muitos homens considerados femininos, ao procurar uma relação homoafetiva, encontram dificuldade para vencer a barreira do machismo de



seus potenciais parceiros. Muitas vezes, quem reconhece seus comportamentos como um conjunto integral de masculinidades recrimina qualquer resquício de feminilidade nos outros. Quando esse feminino se torna perceptível publicamente, a intolerância e a discriminação se manifestam tomando como alvo essa visibilidade. Os olhares que procuram castrar a feminilidade se fazem presentes num caminho de mão dupla, para o vigilante e para a vítima. Muitos homens, a partir dessa observação incessante, estabelecem algum grau de autocontrole sobre os próprios gestos, escolhas e condutas.

Em contrapartida, há a negação desse autocontrole e do excesso de regulação das escolhas, ainda que algumas negociações no campo do afeto imponham ressalvas. Lucas, por exemplo, relatou o seguinte episódio:

Um dos meninos que eu fiquei falou: “esse estilo de vida seu não encaixa no meu”. “Que estilo?”, perguntei. “Sair de cropped, de dread etc.” Ainda disse: “eu caso com você do jeito que você tá, sem trança, com nada de diferente”.

As pessoas nascem supondo que homem tem que usar calça, tênis, bermuda e um boné, talvez. Pessoas mais velhas chegam com 30 anos frequentando lugares em que só convém se apresentar ‘boyzinhos’. Eu não aceito, porém entendo. Eu vou ficar do jeito que tô me sentido bem. Do mesmo jeito que tem pessoas que não gostam, tem gente que ama meu cabelo (Entrevista, Lucas Gabriel, 07/2017).

A aspiração à perfeição dos corpos é diretamente proporcional aos esforços empreendidos para definir músculos, conseguir simetria e harmonia dos traços físicos. Além disso, toda mudança morfológica e corporal que aciona repertórios de masculinidades também tem um grau de aceitação, podendo tornar-se uma valiosa ferramenta de negociação na busca por encontros entre homens. No entanto, Lucas Gabriel, apesar do físico atlético, costuma ironizar que já é preto, macumbeiro e *bixa*;



não lhe falta mais nada. Diz desinteressar-se de homens que buscam enquadramentos sempre rígidos, e conferir valor a um masculino muito específico para vincular seu desejo.

Wallace, assim como Lucas, também impõe ressalvas e resiste em retribuir flertes de ordem normativa. Conta-me uma infinidade de histórias que passaram a se repetir em seus espaços de socialização e lazer, mais ou menos com o mesmo roteiro. Homens que buscam sexo com outros homens¹⁷ o paqueram e flertam com ele, mas não desejam contato público.

WT: Às vezes sinto que preciso me masculinizar, porque senão eu não me relaciono. Em contrapartida, me atraem homens que estão como eu. Essa proximidade me instiga nas festas. Eu gosto de meninos afeminados. Ser afeminado me trouxe muitos limites e muitas possibilidades.

RVP: A sua feminilização convoca um lugar que às vezes te convém?

WT: Sim e não. Eu tô numa balada, montada, e sempre escuto essas palavras: “você me confunde”, “você me deixa nervoso”. “Por quê?” “Ah, sei lá. Você de costas é mulher, de frente é homem”. Até chegar no papo “posso ficar com você escondido?”

(...) E isso acontece em todo lugar. Na rua, na balada, na barca, com o vizinho, com o entregador de pizza, qualquer lugar. Antes eu achava legal, eu pegava todos eles, agora já não me interessa mais.

RVP: É o que o Linn da Quebrada fala, “eu não vou te chupar escondida no banheiro, eu não quero só pica quero o corpo inteiro”?

WT: Exato. Teve uma vez que fui cantar samba montada. Cantei Clara Nunes, dei de cara com um garoto maravilhoso tocando surdo que me olhava muito. No intervalo do show eu saí e fiquei no camarote, ele veio falar comigo. Falou de minha voz, que eu cantava bem, que já tinha visto um show de funk meu. Aí ele me convidou pra beber uma cerveja com ele e disse, “quando acabar me espera na esquina tal pra eu te pegar lá de carro”. “E o que te impede de ficar comigo

¹⁷ Chamados pelas organizações de saúde com a sigla HSH (Homens que fazem Sexo com Homens), estão fora da categoria identitária *gay*.

aqui?” “É que eu sou hétero.” “Então, vá procurar uma mulher cis, porque eu beijo homens.” Saí andando.

Eu perdi o boy, mas eu me ganhei (Entrevista, Wallace Terra, 10/2017).

Em suas vivências pessoais, identificam-se com o teor forte das letras da cantora Linn da Quebrada, que se intitula “*bixa-travesti*”. Há aí um contragolpe que confere à “*bixa pintosa*” um lugar público e demarcado na expressão de seus afetos. O que eles reivindicam para si é uma potência sexual mostrando outras possibilidades de masculinos, deixando evidente a relação indissociável entre os falsos contrários “masculino” e “feminino”.

Se outrora a “*bixa pintosa*” tinha um capital sexual comprometido, a ideia da construção de uma beleza, assumindo a aparência, faz encontrar no zelo pela vaidade uma existência para produzir um corpo mais viril. Pernas e coxas à mostra, depilação, sobrancelhas feitas, lentes de contato, unhas pintadas, maquiagem – associadas a rostos com ou sem barba – ativam repertórios eróticos e sensuais.

No contexto brasileiro, o corpo do homem negro, para expressar seus desejos, precisa enfrentar uma série de obstáculos para avançar em meio às forças normatizantes. Esses homens sofrem com muitos estigmas, entre eles a expectativa por uma excessiva virilidade, somada à hipersexualização – um imperativo difícil de ser contornado. As possibilidades de transgressão das normas variam para cada corpo negro – afinal, “ser negro” não é tudo que se “é”; entretanto, a raça pode ser considerada uma “categoria discursiva” (HALL, 2005, p. 63) que reflete muitos comportamentos em comum.

Wallace fala de sua relação com o seu nome, inscrevendo sua vivência diante de um entendimento do que é ser negro:

WT: Eu não gostava do meu nome. Só fui gostar muito depois, quando entendi a apropriação dos nomes americanos pelo povo negro [brasileiro], na periferia. Lá em casa, com meus irmãos, é assim: William, Wallace, Wellington, Washington e Wanderson. Foi um pedido de minha avó o nosso nome assim. Isso tinha uma conexão com a galera da periferia, com a galera negra; percebi quando comecei a ocupar os espaços e ver que a grande mídia faz muita piada com esse tipo de nome, pra referenciar o pobre, o favelado.

Meu nome não é um nome americanizado. É um nome de periferia. Até o sotaque que meu nome é falado aqui. Meu sobrenome é Terra, do meu pai que é negro, e eu odiava ser negro. A universidade conciliou essa possibilidade com a minha identidade.

RVP: E onde você entendeu que era negro?

WT: Eu entendi que eu era negro no grupo de jongo que eu faço parte há sete anos. Grupo Jongo Folha de Amendoeira, lá de Niterói. Nessa época eu dançava jongo, mas eu não queria ser aquilo, meio afro. Também não sambava.¹⁸ Aí tive essa consciência por meio do jongo, comecei a assumir meu nome, meu cabelo, meu nariz. Eu não tenho a pele negra, mas tenho traços que foram marcantes na minha vida. Coisas que eu escondia sempre. Meu cabelo, meu nariz, que é mais largo... eu sou muito parecido com o meu pai, só que com a pele clara.¹⁹ Eu também não gostava de ser comparado a ele. (Entrevista, Wallace Terra, 10/2017.)

Existe um compartilhamento de experiências ricas no entendimento tanto da possibilidade de ser negro quanto na de ser *bixa*, ou seja, a categoria pessoa negra e LGBTQIA+ que trouxemos à tona. O relato de Wallace cria a *alegoria* (CLIFFORD, 2016) que faz ver esse binômio identitário, levando em conta não só os aspectos indiciais de negritude, mas seu “close”, seu “lacre”. Nas palavras de Wallace: “quando eu saí do armário pra ser negro, eu saí

¹⁸ Hoje, Wallace é passista de escola de samba e, desde 2013, rainha de bateria do bloco Enxota.

¹⁹ O relato de Wallace é atravessado por uma questão racial ligada ao conceito de *colorismo*. Trata-se de um debate que pauta as nuances nos fenótipos entre pessoas negras de pele clara e pessoas negras de pele escura, ou retintas.



pra assumir meu cabelo, pra assumir meu nariz e as roupas que eu queria usar e a religião que eu queria seguir” (Entrevista, Wallace Terra, 10/2017).

Enegrecer-se, para ele, significou uma relação forte com questões ligadas à sua vaidade, em especial, no tocante ao cabelo – vaidade que bebe tanto no negro quanto na da *bixa*, de um modo salutar; que faz ver outro aspecto da virilidade como “pintosa”, sem restringir-se aos alívios cômicos ou guetos.

ENTRE O NEGRO E O LGBTQIA+ – A DANÇA

Em novembro de 2016, encontrei-me individualmente com Jhury para dar sequência ao nosso processo de ensaios e encontros. Até aquele momento, a partir da colagem dos relatos já feitos e do impacto das leituras e estudos, sabíamos que a dança funcionaria como algum tipo de mola propulsora em nossos ensaios fotográficos, e assim a buscamos.

Imaginei um processo simples: escolheríamos juntos as músicas para dar sequência ao ensaio fotográfico.²⁰ Propus de início a canção “O Poder da Preta”, da cantora de funk Ludmilla, na qual um trecho diz: “tu vai ter que lutar / tu vai ter que suar pra me tirar daqui / sua melhor opção é ter que me engolir / não adianta falar / não adianta cochichar / se contenta, esse é o poder da preta”.

Uma série de movimentos improvisados levou Jhury à criação de gestos, posturas, expressões faciais, movimentação de braços, pernas e cabelo. Naquele momento, pouco conversamos sobre suas composições corporais – exceto por minha leviandade quando, diante da cadência de seus movimentos, perguntei-lhe se já tinha aqueles passos preconcebidos

²⁰ Como já dito, não entrarei em detalhes sobre a construção crítica desse processo aqui, só o apresentarei brevemente para dar lógica e sentido à *alegoria* aqui almejada.



para aquela música; ao que ele, estranhando minha surpresa, retorquiu: “não, fui criando agora”.

Passamos, então, a ter caminhos de linguagens artísticas que me interessavam trabalhar com a fotografia. Algumas constatações conferiam clareza às relações que eu queria estabelecer, tais como: a dança e sua relevância para o corpo negro; a possibilidade de inscrição das *gays* na trajetória do funk carioca; a imagem enquanto catalizadora desse processo, a partir da arte. Com o passar do tempo, estabeleceu-se, para mim, uma inseparável relação entre o corpo dançante e o modo de magnetizar questões aparentemente dispersas, como a cultura negra e a cultura LGBTQIA+.

É importante fazer ver o lugar central que a dança ocupa nas culturas das diásporas (HALL, 2005). Pela dança, a história do negro no Brasil se grafou de outro modo. Para Leda Martins (2006) é preciso observar aquilo que se inscreve, se postula e se grafa, sendo o corpo o local privilegiado para essa alteridade, enquanto local de inscrição para além dos saberes presentes em livros, arquivos, bibliotecas e plataformas tecnológicas mais sofisticadas, ou seja, fora dos letramentos formais.

Como apontado, o próprio vocabulário popular do pajubá, com seus vínculos linguísticos africanos, foi incorporado à terminologia nativa LGBTQIA+ atual, grafando e fundindo-se ao corpo, fazendo circular os resíduos vazios dispersos na relação entre raça e gênero. Nas palavras de Lucas Gabriel:

Eu sempre gostei de dançar. Dançava de maluquice, de “close”. Nunca passou pela minha cabeça dançar profissionalmente, porque eu me assumi muito tarde (...). Na sociedade, as pessoas sempre ligam a dança para o homem ao homossexual, ainda mais por eu ter trejeitos,



isso sempre é associado, e eu tinha essa restrição na época em que comecei. (Entrevista, Lucas Gabriel, 7/2017)

Lucas temia que seu desejo pela dança deixasse visível ou aparente sua homossexualidade, levando-o a, num primeiro momento, esquivar-se desse conflito com sua família. No entanto, ao buscar a dança, não a encontrou em qualquer contexto, mas sim nas socializações comunitárias dos espaços que frequenta, no subúrbio da cidade.

Ele conta que, jogando-se nos meandros da dança, depois de uma série de apresentações de seu musical de dança afro na quadra da Escola de Samba Mocidade Independente, no bairro de Padre Miguel, foi convidado a se apresentar no Teatro João Caetano. “Eu nunca nem tinha entrado num teatro na minha vida, aí a primeira vez que eu entro já é num palco”, comenta. “Mas nunca passou pela minha cabeça trabalhar com uma artista. Eu nunca fiz aula, eu nunca fiz nada. Fui e me joguei.”

Lucas é componente da ala de maculelês da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, além de dançar profissionalmente com a cantora de funk Mulher Pepita. Pergunto-lhe em que consiste a performance da ala de maculelês, a que já havia assistido em diversas ocasiões. Divertido, ele responde: “é isso que você viu, dança afro, mas é só ‘close’”. Há, portanto, uma preferência pelos dançarinos que “dão pinta” – mesmo critério de escolha para integrar o corpo de balé das cantoras de funk em evidência. Logo, vem fazendo parte da cultura pop a indústria fonográfica escolher o mesmo número de dançarinos, “pintosas” e “boyzinhos”, para compor as performances de dança dos shows.

Já na fala de Wallace, ao atribuir sentido discursivo ao “coió” sofrido ao longo de sua história como pessoa negra e LGBTQIA+. Dançando jongo, seu



corpo inicia um processo de contato consigo, de vínculo cultural e identitário a partir da noção de suas performances corporais. Em suas palavras:

Eu não sabia de fato o que era ser *gay*, e eu apanhava muito por isso. Eu apanhava do meu pai, eu apanhava na escola, na rua, nas festas, e eu nem sabia o que eu estava fazendo de errado. Na dança, eu descobri que eu podia ser qualquer coisa. (...) Eu não podia nem mexer ou cruzar os braços porque meu pai atribuía isso a ser *gay*. Eu era travado, meu corpo não tinha movimento. Dançando, meu corpo se expandia, eu podia ver minhas mãos, eu podia ver meus pés. Eu conseguia me ver (Entrevista, Wallace Terra, 10/2017).

Assumindo contestações em espaços masculinizantes, o corpo potencialmente vai formulando sua existência. Wallace conta que, aos dez anos de idade, começou a dançar escondido do pai. Por volta dessa época, foi matriculado em uma escolinha de futebol perto de sua casa, e recusava-se a jogar. O instrutor de futebol, de maneira compreensiva e carinhosa, perguntou-lhe porque estava sempre tão triste e choroso, e Wallace lhe disse que não gostava de estar ali. “Do que você gosta?”, perguntou o instrutor. “Gosto de dançar.” A partir daquela breve conversa, o instrutor de futebol clandestinamente o levava para as aulas de balé conduzidas por sua esposa. A estratégia criada para burlar o desejo do pai proporcionou a Wallace seu primeiro contato formal com a dança – possibilidade que, no contexto de uma família conservadora, jamais estaria ao seu alcance, justamente pela associação com a homossexualidade, também relatada por Lucas Gabriel.



A partir da exploração dessas experiências, faço algumas inferências²¹. Vejo que, nos dias atuais, as *gays* margeiam os palcos na condição de fãs, em espaços que nem sempre são exclusivamente LGBTQIA+. Além dos visíveis cantores representativos da indústria fonográfica, as *gays* também ocupam lugar na cena musical como dançarinas, produzem visibilização a partir de seus corpos em espaços majoritariamente destinados ao lazer, disputando-os, por embates – “afrontos” – de toda ordem, para assim estabelecer permanências.

Volto a sublinhar, a lógica do embate, da não-harmonia, que escorre para uma arena de disputa onde é na dança que se dará a reorganização de conflitos. O que instala a relação do corpo negro e LGBTQIA+ que se põe a dançar funk é a possibilidade de torções, de inversões que “operacionalizam as redes de comunicação e as relações de poder entre os próprios negros, e entre negros e brancos” (MARTINS, 2006, p. 73). É quando proponho, nessas *alegorias*, deixar ver as extensões que elas provocam no corpo, lançando-o, com suas possibilidades inventivas, no terreno da arte – onde a produção desse saber negro evoca um conceito denominado por Martins (2006) de *oralitura*:

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei **oralitura**, matizando na noção desde termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*), cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração

²¹ Esse *zoom* da vida dessas seis pessoas, seus conflitos e enfrentamentos, é representativo do universo que vivenciei enquanto fotógrafo mais intensamente entre os anos de 2013 e 2016, realizei coberturas de *shows* e manifestações culturais de muitos estilos pelo subúrbio do Rio, bem como em outras cidades e estados.



significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (MARTINS, 2006, p. 77; grifo meu).

A *oralitura*, assim, circulando tanto na palavra quanto nos molejos dos corpos, leva Martins (2006, p. 77) a grifar um verbo das línguas bantu, do Congo, *tanga*, que designa os atos de escrever e de dançar, sem criar hierarquias de sentidos. Este, por sua vez, leva ao substantivo *ntangu*, que permite entender a ideia de inscrição tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance – constituindo, portanto, a criação dessa *alegoria* do relato etnográfico parte, e jamais o todo, dessas escritas plurais. Preenchendo, assim, hiatos nebulosos, iluminando vínculos dos quais são viscerais para a “bixa-preta”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa incursão pertinente a pesquisa, proporcionou-me um intercâmbio de vivências que fez da etnografia uma via para a criação artística, resultando no trabalho autoral *Poses Imundas*, onde essas seis pessoas foram retratados ao longo de dois anos. Esta relação com a arte buscou assumir um comprometimento com a tradição reflexiva e crítica da antropologia junto a temática em questão.

No âmbito da pesquisa de mestrado, a exploração dessa vivência etnográfica foi capaz de explicitar o modo pelo qual as interseções de gênero e raça podem se constituir. Sendo assim, foi possível demonstrar:

- 1) Um diálogo com as pesquisas onde as questões centrais com o funk foram construídas igualmente, a partir de vivências etnográficas (LOPES, 2010; MIZRAHI, 2014). E, desta forma, foram retomados



a abordagem sobre performance de gênero e criatividade no funk, tomando emprestado a compreensão das competências artísticas que estas seis pessoas encampam em suas vivências.

- 2) A construção de alegorias narrativas (CLIFFORD, 2016) permitiu-nos sistematizar e analisar os dados de campo, onde os termos – “dar pinta”, “lacre”, “coió”, “close”, “afronto” –, foram organizadas e estruturadas dando a ver a interseccionalidade entre a pessoa negra e LGBTQIA+.
- 3) Esta sistematização e análise emulam vozes tanto do autor, quando dos “informantes”, para construir relatos nuançados, que atualmente fazem parte do interesse das pesquisas no campo da comunicação que vão ao encontro das compreensões da “cultura pop” (SOARES, 2016). Em específico, das pesquisas que buscam maiores aprofundamentos das particularidades expressivas do corpo, sem dicotomizações, tais como: imagens, performances e visualidades (construção de vaidades como cabelos, maquiagens e vestimentas); afetos (erotismos, sexo e violências); arte (músicas, dança e fotografia); Todas estas questões com o esforço de demonstrar a interseccionalidade da pessoa negra e LGBTQIA+, evidenciando os conflitos presentes entre a homofonia e o racismo.
- 4) Por fim, recorreremos a Leda Martins (2006), que nos conduz ao lugar central que a dança terá na história epistemológica negra, nos permitindo demonstrar a forma pela qual o corpo negro irá operar numa lógica de construção de saberes e expressões que serão estendidos a pessoas LGBTQIA+, que partilham esta ethos.



REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. O ponto de vista do autor: algumas propriedades gerais dos campos de produção cultural. In: _____. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CLIFFORD, J. MARCUS, G. **A escrita da cultura**: poética e política da etnografia. Trad. Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro: UERJ. 2016.

GABRIEL *et al.* **Entrevista concedida AO AUTOR**. 2016-2017.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOOKS, B. **Alisando o nosso cabelo**. **Revista Gazeta de Cuba**. Unión de escritores y Artista de Cuba, jan./fev. 2005. Trad. Lia Maria dos Santos. In: <https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>. Acesso em: 21 dez. 2017.

JACOB, E. M.; VIANA DE PAULO, R. R. Poses Imundas: o funk, a fotografia, performatividade de gênero e a dança na construção do portrait fotográfico contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 10, n. 24, jan. 2020.

LOPES, A. C. **“Funk-se quem quiser” no batidão negro da cidade carioca**. 2010. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MARTINS, L. **Performances da Oralitura**: corpo, lugar da memória. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Santa Maria**, n. 23, p. 63-81, jun. 2006.



MIZRAHI, M. **A estética funk carioca**. Criação e Conectividade em Mr. Catra. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

SOARES, T. **Editorial**: Dossiê cultura pop. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, set/dez. 2016.

VIANA DE PAULO, R. R. Trabalho autoral Poses Imundas. **Rodolfo Viana**, [S. l.], 2016. Disponível em: www.rodolfoviana.com/autoral. Acesso em: 30 abr. 2021.

VIANNA, H. O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1987.





DERIVA DE SENTIDOS E EFEITOS METAFÓRICOS NO
DISCURSO DE INTERNAUTAS SOBRE UM SENADOR QUE
GUARDOU DINHEIRO NA CUECA

DERIVED FROM SENSES AND METAPHORICAL
EFFECTS IN THE DISCOURSE OF INTERNET
USERS ABOUT A SENATOR WHO KEPT MONEY
IN HIS UNDERWEAR

Maria do Carmo Gomes Pereira CAVALCANTI¹

Nadia Pereira Gonçalves de AZEVEDO²

¹ Doutora do Curso de Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco, Recife, Brasil e professora da Rede Municipal. Email: carmimgpc@yahoo.com.br

² Professora/pesquisadora do PPG em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco. Doutora em Letras e Linguística. E-mail: nadiaazevedo@gmail.com.





RESUMO

O presente trabalho analisa dois enunciados publicados na UOL, no dia 15 de Outubro de 2020, produzido por dois internautas ironizando o senador Chico Rodrigues, que foi alvo da operação da Polícia Federal (PF) no dia 14 de Outubro do corrente ano, flagrado com dinheiro em roupa íntima. Assim, à luz da perspectiva teórica e dos procedimentos analíticos da Análise do Discurso de orientação francesa (AD), baseado nos estudos de Pêcheux na Europa e reterritorializado por Orlandi e outros estudiosos no Brasil, este artigo mobiliza conceitos como sujeito, paráfrase, polissemia, efeitos metafóricos para analisar esses enunciados, que re(atualizam) o já dito e se inscrevem na historicidade numa relação direta com a exterioridade constitutiva promovendo novas discussões.

PALAVRAS-CHAVE

sujeito; formações imaginárias; memória discursiva. efeitos metafóricos.

ABSTRACT

This paper analyzes two statements published on UOL, on October 15, 2020, produced by two internet users who mocked Senator Chico Rodrigues, who was the target of the Federal Police (PF) operation on October 14 of this year, caught with money in underwear. Thus, from the theoretical perspective and analytical procedures of the French Orientation Discourse Analysis (AD), based on the studies of Pêcheux in Europe and reterritorialized by Orlandi and other academics in Brazil, this paper mobilizes concepts such as subject, paraphrase, polysemy, metaphorical effects to analyze these statements, which

re (update) the aforementioned and are inscribed in historicity in a direct relationship with the constitutive exteriority promoting new discourses.

KEYWORDS

Subject. Imaginary formations. Discursive memory. Metaphorical effects.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No dia 14 de outubro de 2020, o senador Chico Rodrigues (DEM-RR) virou motivo de memes e piadas na internet após ser flagrado pela PF com uma grande quantia em dinheiro em sua roupa íntima. Segundo site da *BBC News*, Chico Rodrigues é um dos políticos que mais conseguiram liberação de verbas para emendas parlamentares em 2020. No dia 13 de outubro, o presidente empenhou R\$ 15.637.645,00 para emendas do senador. O parlamentar, no dia seguinte, foi alvo da Polícia Federal (PF) e da Controladoria Geral da União, para apurar desvios de verbas (advindos de emendas parlamentares, de acordo com a PF) à pandemia. O suposto esquema teria desviado mais de 20 milhões de reais em verbas públicas destinadas a licitações fraudulentas. A CGU e a PF mantêm sob sigilo o papel do senador no suposto esquema. No dia 14 de outubro de 2020, a operação deflagrada foi denominada Desvid-19 e cumpria sete mandatos de busca e apreensão, entre eles na casa do senador. No dia 15 de outubro, o Ministro do Supremo Tribunal Federal, Luís Roberto Barroso, determinou o afastamento de Chico Rodrigues do cargo. Antes da decisão do Ministro, o presidente Bolsonaro já havia determinado o afastamento do senador. Aliado do presidente, construíram uma amizade de décadas, desde a câmara dos deputados.



O senador, filiado ao DEM- RR, ao longo de sua carreira política, envolveu-se em escândalos. Desde a década passada, manteve-se em irregularidades com gastos parlamentares na compra de combustível. No escândalo chamado “farra dos combustíveis”. O senador também teve seu mandato cassado, ao assumir o governo de Roraima (RR), em 2014, por gastos irregulares na campanha eleitoral, corroborado pelo Tribunal Superior Eleitoral (TSE). Ainda no Site da *BBC News*, no dia 15 de outubro, intitulado: Dinheiro entre nádegas: jornais estrangeiros dizem que foi um ‘golpe’ na imagem de Bolsonaro. O dinheiro entre as nádegas repercutiu em todo o mundo nos dias 15 e 16 de outubro e colaborou para mais uma desconstrução no *axioma* no discurso do presidente que em seu governo não existe corrupção.

No site de *O Estadão*, do dia 16 de outubro de 2020, em matéria intitulada: *PF mira suposto vínculo de Chico com operador de fraudes*, o texto aponta para a suspeita da Procuradoria-geral da República de uma organização criminosa instalada na Secretaria de Saúde de Roraima, destinada à prática de crimes licitatórios, peculato. A PF identificou, no curso das investigações, que Chico Rodrigues integraria um dos núcleos do grupo criminoso, constituído por parlamentares, servidores públicos e empresários que desviavam verbas destinadas ao combate à Covid-19, através de contratações superfaturadas.

De acordo com a revista *Crusoé*, em matéria do dia 15 de outubro de 2020, intitulada *Assustado e, depois, com raiva: PF detalha como Chico Rodrigues reagiu ao ser flagrado com dinheiro*, A PF encontrou 33,1 mil reais *guardados* na casa do parlamentar. Ao esquadrinhar o quarto do filho, o senador pediu para ir ao banheiro. O delegado autorizou, desde que

acompanhado por um agente. Este notou um grande volume de formato retangular na parte traseira da veste do senador. O delegado perguntou o que havia na roupa e resolveu revistá-lo, encontrando no interior da cueca 15 mil reais. O delegado prosseguiu questionando se existia mais alguma quantia, e aborrecido o senador retirou próximo às nádegas mais 17.900. Em seguida, os agentes em revista encontraram mais 250 reais. No cofre de sua casa foi encontrado 10 mil reais e 6 mil dólares. No site do jornal *Correio Braziliense*, no dia 20 de outubro de 2020, em matéria intitulada: *Senador afirmou que escondeu dinheiro na cueca por impulso*, o parlamentar justifica aos outros senadores que frente a pessoas estranhas em sua casa, no caso, a polícia, *por impulso*, escondeu o dinheiro destinado ao pagamento de funcionários de uma empresa da família.

No site da *UOL*, no dia 15 de Outubro de 2020, cuja matéria intitulada: *Senador pego com dinheiro na cueca vira meme nas redes*. Chico Rodrigues foi pego pela PF com dinheiro na cueca e entre as nádegas após uma semana da declaração do Presidente Jair Messias Bolsonaro, que afirmou ter acabado com a Lava Jato por não existir corrupção em seu governo. Neste site aparece, entre alguns enunciados de internautas retuitando o dizer de Bolsonaro, os seguintes: “no meu governo acabou a corrupção...” agora só tem CUrrupção”; “dinheiro na carteira é pros fracos”...

Diante dos memes e enunciados que circularam nas redes sociais, este artigo objetiva responder às seguintes questões de pesquisa: como funcionam as formações imaginárias dos internautas, a partir da posição-sujeito senador e vice-líder do governo? Como a memória discursiva se apresenta nesses enunciados? Que efeitos metafóricos são produzidos pelos internautas nos enunciados?



Para responder a tais questões, este trabalho se ancora na teoria e no procedimento analítico da Análise do Discurso de linha francesa, fundada por Michel Pêcheux na França e desenvolvida no Brasil por Orlandi e outros estudiosos (AD).


O artigo apresenta-se ao leitor distribuído em quatro partes. Na primeira, estão as considerações iniciais em que se apresenta objetivos, reportagens, problematizações acerca do acontecimento com o senador Chico Rodrigues. Na segunda parte, trabalha-se com algumas noções basilares em AD. Em seguida, serão analisados corpus discursivos de dois internautas ironizando sobre o flagrante que acometeu o parlamentar. Por último, o trabalho terá o efeito de fim com as considerações finais.

2. SUJEITO, FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS, PARÁFRASE, POLISSEMIA, MEMÓRIA DISCURSIVA, E EFEITOS METAFÓRICOS

De acordo com Orlandi (1998, 2013), o sujeito é um sítio de significação historicamente constituído, ou seja, uma posição. Essas posições não equivalem à presença física e aos lugares empíricos da estrutura social. Esses lugares são representações no discurso. Há, em toda sociedade, regras de projeção que, para Pêcheux (1969), implica na habilidade de se imaginar no lugar do ouvinte, a partir do próprio lugar. Em relação às formações imaginárias, Orlandi afirma (2013, p.39):

[...] segundo o mecanismo de antecipação, todo sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que seu interlocutor “ouve” suas palavras. O sujeito dirá de um modo ou de outro de acordo com os efeitos que pensa produzir no ouvinte [...].





Ele antecipa-se, assim, ao seu interlocutor, quanto ao sentido que suas palavras produzem. Há também uma relação de forças constitutivas de uma sociedade hierarquizada, onde o poder das palavras depende dos lugares ocupados pelos sujeitos que as profere. Esses mecanismos de funcionamento do discurso são chamados *formações imaginárias*, que se constituem na imagem que se tem de si, do outro, do objeto do discurso, do outro em relação a si.

O sujeito, quando enuncia, movimenta um funcionamento discursivo, que se relaciona às formações imaginárias. O que o sujeito espera que faça sentido para o interlocutor faz parte de uma representação de um discurso anterior, que constitui a formação imaginária do sujeito falante, como afirma Silva (2019).

É importante marcar que Pêcheux ressignifica a noção de sujeito a partir de estudos althusserianos e lacanianos e que, para a teoria da Análise do discurso de linha francesa, o sujeito não é psicológico, uno, coincidente consigo mesmo, mas clivado, cindido, interpelado pela ideologia e atravessado pelo inconsciente. Pela ideologia, acredita ser livre, dono de suas vontades e, tocado pelo inconsciente, crê estar sempre consciente, como atesta Silva (2020). O trabalho da ideologia é produzir evidências, é a relação imaginária do homem com suas condições materiais de existência (ORLANDI, 2013). Conforme Pêcheux (2009, 1969); Pêcheux e Fuchs (1975); Orlandi (2012a, 2013), para se constituir como sujeito e produzir sentido ele é afetado pela ideologia, pela língua e pela história.

Na perspectiva da AD, sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo na relação constitutiva entre os processos de funcionamento da linguagem, ou seja, entre a paráfrase e a polissemia. De acordo com Orlandi (2012b, 2013), os processos parafrásticos são aqueles e pelos quais em todo dizer



algo se mantém, ou seja, a memória. Há na paráfrase uma estabilização, produção do mesmo sentido sob muitas formas. Nos processos polissêmicos, há o deslocamento, ruptura, ele é o responsável por múltiplos sentidos, trabalha com o equívoco. A AD relaciona a produção de sentidos com a sua historicidade, por meio da exterioridade constitutiva de todo dizer. Do exposto, de acordo com a autora, “o que chamamos historicidade é o acontecimento do texto como discurso, o trabalho dos sentidos nele” (ORLANDI, 2013, p. 68). A exterioridade constitutiva corresponde ao interdiscurso, à memória do dizer (ORLANDI, 2012c). Através da historicidade inscrita na exterioridade constitutiva se produzem processos de significação. Ainda de acordo com a autora:

[...] A paráfrase é a matriz do sentido, pois não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo, e a polissemia é a fonte da linguagem uma vez que ela é própria condição de existência dos discursos pois se os sentidos – e os sujeitos – não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer. A polissemia é justamente a simultaneidade de movimentos distintos de sentido no mesmo objeto simbólico (ORLANDI, p.38).

A paráfrase é compreendida como o retorno aos mesmos espaços do dizer (o mesmo) e a polissemia (o diferente) é onde sujeitos e sentidos se movimentam, significam-se de diferentes formas. É nesta tensão entre o mesmo e o diferente que alguns sentidos são mobilizados e outros silenciados.

Outra noção teórica relevante presente neste artigo é a memória discursiva:

[...] a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como um acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível [...] (PÊCHEUX, 1999, p. 52).





A memória corresponde a algo já dito que atravessa nossos discursos. A memória, o interdiscurso são responsáveis pela constituição dos sentidos e dos sujeitos.

Destarte, na memória discursiva, há uma força que visa manter a regulação, mas também um jogo de força de uma desregulação, ou seja, um embate entre sentidos. Neste estudo, a memória discursiva é tratada como interdiscurso, concepção adotada por Orlandi (2013), ou seja, conjunto de formulações feitas e esquecidas que fazem sentido em nossas palavras, porque já tinham sentido, sido ditas por outro sujeito, em outro momento.

O regime de repetibilidade, por ter sido repetido ao longo dos tempos, ganha uma regularização. Vale ressaltar, é responsável tanto pela cristalização de sentidos como também por sua transformação, movimentação. O regime de repetibilidade poderá receber novas formulações e, ao mesmo tempo em que vão se agrupando as já existentes, vão atualizando as redes de memória (INDURSKY, 2011). Para Pêcheux (2009, 1969), o discurso é o encontro entre uma atualidade e uma memória. Outra noção basilar neste artigo é a concepção de efeitos metafóricos. De acordo com Pêcheux (1969, p.96)

chamaremos efeito metafórico o fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual, para lembrar que esse “deslizamento de sentido” entre x e y é constitutivo do “sentido” designado por x e y; esse efeito é característico dos sistemas linguísticos “naturais” por oposição aos códigos e às “línguas artificiais” [...].

O efeito metafórico é um efeito semântico que pode ser substituído contextualmente por outro, sem que dele se desligue totalmente. É instaurado pela posição sujeito social, histórico, cultural e sua relação com a Formação Discursiva (FD), com a ideologia, a memória discursiva. Conforme Orlandi,





retomar não é o mesmo que repetir, pois o sentido pode ser sempre outro. Efeito metafórico, deriva, deslizamento estão funcionando com a memória. Segundo Orlandi (2013), a metáfora é constitutiva da produção do sujeito e do sentido. Não é percebida como desvio, mas transferência. O trabalho produzido pelo efeito metafórico, pelo deslize, mostra a produção de sentidos constituído por um ‘outro’ possível.

Pêcheux (2008, 2009) afirma que todo enunciado possui pontos de deriva possíveis, é suscetível de tornar-se outro, é o efeito metafórico deslocando seu sentido para outros diferentes de si mesmo. Para o autor, não há sentido sem metáfora.

[...] o sentido é sempre uma palavra, uma expressão ou uma proposição por uma outra palavra, uma outra expressão ou proposição; e esse relacionamento, essa superposição, essa transferência (meta-phora), pela qual elementos significantes passam a se confrontar, de modo que “se revestem de um sentido” não poderia ser determinada por propriedades da língua:[...] de fato, o sentido, existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizadas em efeitos de substituição, paráfrases, formações de sinônimos), das quais certa formação discursiva vem a ser historicamente o lugar mais ou menos provisório: as palavras, expressões e proposições recebem seus sentidos da formação discursiva à qual pertencem [...] (PÊCHEUX, 2009, p. 239-240).

Desta forma, o *efeito metafórico*, percebido como uma substituição contextual, promove um *deslizamento de sentido* entre termos linguísticos, dependendo do processo discursivo e das condições de produção desse discurso. De acordo com Pêcheux (2009, p. 148), “[...] as mesmas palavras, expressões, proposições mudam de sentido ao passar de uma formação discursiva a uma outra” [...]. Ademais, segundo o autor: “[...] as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as

empregam (PÊCHEUX, 2009, p.146-147). A depender da posição ideológica ocupada pelo sujeito, a mesma palavra pode significar diferentemente.

Nesta diretriz, Pêcheux (2009); Pêcheux e Fuchs (1975), a partir de uma releitura de Foucault (2014), elabora a noção de formação discursiva, que consiste na proposição de que numa formação ideológica dada, de uma posição dada, numa certa conjuntura, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito. Dessa forma, não se pode dizer e nem fazer o que se quer dependendo da posição ocupada pelo sujeito na formação social.

3. UM GESTO ANALÍTICO SOBRE UM CORPUS DISCURSIVO

Aqui serão analisados dois enunciados publicados, no site da *UOL*, no *Twitter*, no dia 15 de outubro de 2020. O primeiro enunciado foi feito pela internauta que se marca na publicação como “mari souza”. O segundo enunciado foi mobilizado por outro internauta que se marca como “corrente do bem”.

Tais enunciados serão analisados através da teoria e procedimento analítico da AD. As noções mobilizadas serão o sujeito, a paráfrase, a polissemia, a memória discursiva e os efeitos metafóricos presentes na figuras 1 e na figura 2.

Este artigo procura observar a deriva, os embates ideológicos, a ideologia materializada no discurso. Conforme Pêcheux (2009, p.146) a ideologia produz evidências pelas quais sabe-se o que é um “soldado”, “patrão”, “operário”:

[...] e que mascaram sob a ‘transparência da linguagem’, o *caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados. Abaixo apresentamos dois recortes discursivos que convergem entre si, e que promovem deslocamento de sentidos a partir da posição social ocupada pelos sujeitos (PÊCHEUX, 2009, p. 146).

É relevante analisar as posições sujeito nesses dois enunciados, pois como bem atesta Silva (2020), o linguístico inscrito na historicidade em sua relação com a exterioridade constitutiva traz uma demarcação de territórios, embates que sinalizam para uma contradição constitutiva. O senador, interpelado pela ideologia de político de extrema direita, aliado político e amigo do presidente Jair Messias Bolsonaro, identificado ao conservadorismo e suposta idoneidade, envolveu-se num escândalo de desvio de verbas no combate à pandemia. Saberes e sentidos circulam a partir de sua posição-sujeito político, através de reportagens que repercutiram nacional e internacionalmente.




Mari Souza
“No meu governo
acabou a corrupção...”
Agora só tem CÚrrupção.



Corrente do Bem
“Dinheiro na carteira
é pros fracos...”

O primeiro sujeito internauta posiciona-se por meio da denominação “mari souza” e retuitando o escândalo que envolveu o senador aciona a memória discursiva de algo tão defendido pelo atual Presidente e aliados políticos, que é o combate à corrupção. Como afirma Pêcheux (1999,




2009, 1969); Pêcheux e Fuchs (1975) algo fala antes, em outro lugar e independentemente. Nossos discursos são atravessados por outros que nos constituem enquanto sujeitos. A corrupção foi deslocada para CUrrupção, que foi debochada pela internauta, produzindo polissemicamente muitos sentidos, ente eles os que apontam para outra forma de *guardar* o dinheiro público. Acionando a família parafrástica, ela poderia ter lançado mão de outro termo linguístico, mas afetada pelo segundo esquecimento pontuado pela teoria da AD, chamado “esquecimento enunciativo” que produz no sujeito, como afirma Pêcheux (2009), Pêcheux e Fuchs (1975); Orlandi (2013), a ilusão que o que o sujeito diz só pode ser dito daquela forma, a internauta escolheu trocar as sílabas CO pela CU, o que produziu um efeito metafórico de algo escuso, sujo, nojento. É nessa compreensão que Pêcheux (2009, 1969) traz a metáfora como uma substituição que provoca um efeito de sentido por meio de uma posição do sujeito social, histórico e culturalmente constituído, como corrobora Silva (2020). Ao enunciar desse modo, a internauta se subjetiva, na medida em que passa de seu lugar empírico para uma posição sujeito no discurso político.

Ao trocar a sílaba CO pela CU (re)atualiza dizeres acerca do universo político atravessado pela corrupção. O efeito metafórico ancora-se na FD de Chico Rodrigues (senador, vice-líder do governo, político de “confiança” do presidente) que, num contraponto, é desvelado como sujeito perigoso, gatuno. Conforme Orlandi (2012c, 2013), a AD não trabalha com o que o texto quer dizer, mas como os textos funcionam, como um objeto simbólico produz sentidos (2012c, 2013). O discurso da internauta, tocada pela equivocidade, produz um apagamento da sílaba grafada corretamente por outra, que marcam elementos identitários do



senador para a internauta. Nas formações imaginárias da internauta, a corrupção passa a ser ocultada em determinado lugar do corpo.

Na figura 2, retuitando o escândalo que envolveu o senador Chico Rodrigues, a internauta que se marca como “corrente do bem” se posiciona numa relação de forças em que mostra na superfície linguística que “guardar dinheiro nas nádegas não é pros fracos não”. Afetada pelo “esquecimento enunciativo,” em que o sujeito acredita que uma palavra só pode ser dita de uma forma e não de outra, a internauta elegeu o termo linguístico *fracos*, o que produz muitos sentidos e o efeito metafórico de debilidade, pobreza, humildade, entre outros. Na formação imaginária da internauta, existe na política uma relação de forças, onde os parlamentares gozam de prerrogativas, poder e “guardar dinheiro nas nádegas não é para qualquer um, para pobres e, sim, para determinadas posições-sujeito. Desse modo, a memória discursiva é acionada e, conforme Pêcheux (1999, 2009), algo fala antes, em outro lugar, mas permanece atravessando nossos discursos. Na movência de efeitos de sentidos “afirmativos,” a internauta marca o lugar de deslealdade e corrupção do senador Chico Rodrigues. Como sujeito interpelado pela ideologia bolsonarista, o senador tentou “conter os sentidos” apresentando uma “justificativa” ao fato, mas sabemos que os sentidos derivam, são errantes, escapam. A memória discursiva, o interdiscurso (re) atualizam o já-dito sobre os políticos e a corrupção, agregando novos elementos, sem, com isso, promover um efeito de apagamento do discurso anterior. a memória não é psicologista, individual, mas ideológica. A internauta retuita o escândalo envolvendo o parlamentar, a partir de novos sentidos associados ao imagético e ao linguístico. Partindo de Indursky (2011), percebemos que os sentidos do enunciado soam, apesar de ausentes para que seu deslocamento



seja compreendido. O sentido cristalizado de corrupção, que é da ordem do memorável, ou seja, da ordem de que todos sabem, todos lembram, reverberam nas palavras e imagens, assim como a retuitagem da primeira internauta. Nesse sentido, a imagem da primeira internauta (assim como a da segunda) convergem em relação à paráfrase, retomando um já-dito sobre corrupção e, polissemicamente, materializam um outro discurso, colocando os sentidos à deriva, rumo a outras redes de memória.

Conforme afirma Pêcheux (1999, p.51):

[...] a imagem seria um operador de memória social, comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar: tocamos aqui o efeito de repetição e de reconhecimento que faz da imagem como que a recitação de um mito [...] (PÊCHEUX, 1999, p. 51).

Tanto a primeira internauta como a segunda, lançaram mão de enunciados irônicos associados à imagem para produção de um efeito de humor, retomando as representações dos eleitores sobre políticos no Congresso Nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo mostrou que existe uma tensão constitutiva entre paráfrase e polissemia no processo de funcionamento da linguagem. Houve uma convergência entre o que foi enunciado no *Twitter* pelas duas internautas, no dia 15 de outubro de 2020, acerca do senador Chico Rodrigues. Na perspectiva da AD, existe o efeito de incompletude na linguagem, a falta, o furo, o equívoco, abrindo espaço para o possível, lugar de funcionamento do efeito metafórico. O discurso irônico endereçado ao senador produziu o efeito do humor, do



ridículo, mesmo que na perspectiva da AD os sujeitos internautas não possam controlar totalmente os efeitos de sentido produzidos que chegam ao leitor. Para a AD, o sujeito se constitui pelo esquecimento daquilo que o determina. Na memória discursiva, o esquecimento é estruturante no funcionamento da linguagem. Como representante do povo, o senador “esquece” que não se pode obter vantagem pessoal, enriquecimento ilícito em detrimento do bem coletivo, pois isto constitui crime contra a administração pública. Por acreditar que não seria surpreendido e descoberto por suposto crime de fraude, peculato, o flagrante da PF fez com que internautas (re) atualizassem o já-dito sobre a corrupção na política agregando novos elementos como foi o lugar inusitado de se “guardar dinheiro”, fazendo circular sentidos indesejáveis do ser político. Na tensão entre a paráfrase e a polissemia, foram produzidos efeitos metafóricos assentados na formação imaginária sobre a conduta do parlamentar no momento de busca e apreensão da PF em sua residência. No processo parafrástico, é retomado o sentido já existente em que se agrega o novo, ou seja, o acesso de verbas federais para emendas parlamentares e a aplicação desses recursos em benefício da sociedade. No processo polissêmico, apresentaram -se outros efeitos de sentido pelos enunciados das duas internautas. Todo discurso produz sentidos a partir de outros sentidos já cristalizados na sociedade, como atesta Indursky (2011).

A representatividade social que o senador significa à sociedade foi maculada pelo parlamentar Chico Rodrigues. Pela via do acionamento da memória discursiva ressoaram ecos de algo que já havia sido falado antes, noutro lugar, pois a referência ao termo COrrupção e a determinado lugar do corpo para guardar dinheiro como sendo privilégio para poucos acessou uma rede de memórias sobre escândalos de lavagem de dinheiro no atual governo.

REFERÊNCIAS

INDURSKY, F. **A memória na cena do discurso**. In: _____. *et al.* (org.). *Memória e história na/da Análise do Discurso*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

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

_____. **Discurso e argumentação: um observatório do político**. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v. 1, n.1, p. 73-81, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/download/6915/6378/20890>. Acesso em: 1 nov. 2020.

_____. **Discurso e texto**. *Formulação e circulação dos sentidos*. 4. ed. São Paulo: Pontes, 2012c.

_____. **Discurso em análise**. *Sujeito, sentido, ideologia*. 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2012a.

_____. **Discurso e leitura**. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2012b.

PÊCHEUX, M. **Análise automática do discurso (AAD-69)**. In: GADET, F.; HAK, T. (org.). **Por uma análise automática do discurso**. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, M. **Discurso: estrutura ou acontecimento**. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

PÊCHEUX, M. **Papel da memória**. ACHARD, P. *et al.* (org.) **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**. 4 ed. Campinas: Unicamp, 2009.



PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (org). **Por uma análise automática do discurso**. Uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2014.

REVISTA CRUSOÉ. **Assustado, e, depois, com raiva: PF detalha como Chico Rodrigues reagiu ao ser flagrado com dinheiro**. Disponível em: <https://crusoe.com.br/diario/assustado-e-depois-com-raiva-pf-detalha-como-chico-rodrigues-reagiu-ao-ser-flagrado-com-dinheiro/# secao>. Acesso em: 19 out. 2020.

REVISTA O ESTADÃO. **PF mira vínculo de Chico com operador de fraudes em Distritos Sanitários Indígenas e ex-servidor que direcionou licitação com sobrepreço de 956 mil**. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/pf-mira-vinculo-de-chico-rodrigues-com-operador-de-fraudes-em-distritos-sanitarios-indigenas-e-servidor-que-direcionou-licitacao-com-sobrepreco-de-r-956-mil/>. Acesso em: 19 out. 2020.

Silva, D. S. **LGBT (Q de Queiroz): deslizamentos de sentidos em efeitos metafóricos no discurso do deputado Eduardo Bolsonaro no Twitter**. Diálogo de Letras, pau de ferros. v. 9. p. 1-16, 2020. Disponível em: <http://natal.uern.br/periodicos/index.php/DDL/article/view/2491>. Acesso em: 19 out. 2020.

SILVA, D. S. **Neymar e Tite: formações discursivas e posições-sujeito numa análise discursiva**. *Entretextos*, Londrina, v.19, p.141-64, 2019. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/entretextos/article/view/33925>. Acesso em: 19 out. 2020.

SITE BBC news. **Dinheiro entre nádegas: jornais estrangeiros dizem que foi um ‘golpe’ na imagem de Bolsonaro**. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54573780>. Acesso em: 19 out. 2020.

SITE BBC news. **pego com dinheiro nas nádegas, Chico Rodrigues está no ‘top 10’ de senadores com mais emendas liberadas em**





2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-54561361>. Acesso em: 19 out. 2020.

SITE DA UOL. **Senador pego com dinheiro na cueca vira meme nas redes.** Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/10/15/dinheiro-encontrado-nas-nadegas-de-senador-vira-meme-nas-redes.htm>. Acesso em: 19 out. 2020.





ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS DE BOLSONARO NA ASSEMBLEIA GERAL DA ONU EM 2020

BOLSONARO'S SPEECH STRATEGIES AT THE UN GENERAL ASSEMBLY IN 2020

Maria Paula Heck de JESUS¹

Antonio Teixeira de BARROS²

¹ Bacharel em Relações Internacionais e Ciência Política pelo Centro Universitário do Distrito Federal (UDF). Participante da equipe organizadora da Simulação de Processo Legislativo – Politikos UDF e do grupo de pesquisa em Teoria Política, Teoria do Direito e Políticas Públicas Sociais do UDF. Aluna especial no Mestrado Profissional em Poder Legislativo do Centro de Formação, Treinamento e Aperfeiçoamento da Câmara dos Deputados (Cefor). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1245-5566>; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3595655399541760>; E-mail: paula.mariahj@hotmail.com

² Doutor em Sociologia pela UnB. Docente e pesquisador do Mestrado Profissional em Poder Legislativo do Centro de Formação, Treinamento e Aperfeiçoamento da Câmara dos Deputados (Cefor). Coordenador do Grupo de Pesquisa “Parlamento e Sociedade”. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-3061-8202>. <http://lattes.cnpq.br/9954464327884265>; E-mail: antonibarrosgmail.com





RESUMO

O artigo analisa as estratégias discursivas do Presidente Jair Bolsonaro em seu pronunciamento na abertura da Assembleia Geral das Nações Unidas (ONU), em 2020 sobre a crise causada pela pandemia da Covid-19. Utilizando-se principalmente do referencial teórico-metodológico da análise de discurso formulada por Patrick Charaudeau, conclui-se que houve predomínio da forma discursiva denominada pelo autor do “mentir verdadeiro”. Tal procedimento, considerado recorrente nas diversas modalidades do discurso político, assume vários modos de expressão: (a) imprecisão; (b) silêncio; (c) razão suprema e (d) denegação. A análise mostra que os recursos retóricos mais utilizados pelo Presidente foram o silêncio e a imprecisão.

PALAVRAS-CHAVE

discurso político; estratégias discursivas; discurso presidencial na ONU; formas do mentir verdadeiro no discurso político.

ABSTRACT

The article analyzes President Jair Bolsonaro’s discursive strategies in his speech at the opening of the United Nations (UN) General Assembly in 2020 on the crisis caused by the Covid-19 pandemic. Mainly using the theoretical-methodological framework of discourse analysis formulated by Patrick Charaudeau. It is concluded that there was a predominance of the discursive form called by the author of “true lying”. Such a procedure, considered recurrent in the various modalities of political discourse, assumes several modes of expression: (a) imprecision; (b) silence; (c) supreme reason



and (d) denial. The analysis shows that the rhetorical resources most used by the President were silence and imprecision.

KEYWORDS

political discourse; discursive strategies; presidential speech at the UN; forms of true lying in political discourse.

1. INTRODUÇÃO

Este tem como objetivo analisar as estratégias discursivas empregadas no discurso do presidente da República, Jair Bolsonaro, na Assembleia Geral das Nações Unidas (ONU), em 2020, a partir do marco conceitual desenvolvido por Patrick Charaudeau (2017). Trata-se da 75^a Assembleia Geral da ONU), na qual o Presidente abordou tópicos relacionados ao gerenciamento da crise decorrente da Covid-19, investimentos externos, o agronegócio brasileiro; e as políticas ambientais. Aqui nos concentraremos na parte do pronunciamento sobre a crise causada pela Covid-19, devido à falta de espaço para abordar os demais temas.

O discurso do presidente da República, Jair Bolsonaro, na abertura dos debates da 75^a Assembleia Geral das Nações Unidas, realizada no dia 22 de setembro de 2020, foi obtido na sua versão integral (Anexo 1) no site da Agência Brasil (2020). Considerando a exposição de Charaudeau (2017) de que o contexto é fundamental para a compreensão e a análise de qualquer discurso político, optou-se por abordar primeiramente o contexto no qual o discurso político se encontra inserido, ou seja, a cena que se demonstra similar para todos os agentes, para então prosseguir com a observação das



estratégias (jogo pessoal) empregadas pelo enunciador no seu discurso (CHARAUDEAU, 2017, p. 51).

Tendo em vista que este trabalho buscou analisar as estratégias retóricas empregadas no discurso do presidente Jair Bolsonaro na Assembleia Geral da ONU, buscou-se a apresentação das restrições estruturais da situação de comunicação, na Assembleia Geral da ONU, para depois analisar, a partir do marco conceitual desenvolvido por Patrick Charaudeau (2017), o panorama no qual o discurso enunciado pelo presidente da República se encontra inserido e das estratégias utilizadas. Considerando a predominância das formas denominadas pelo de “mentir verdadeiro”, convém salientar os seguintes aspectos implicados em tal estratégia discursiva.

Convém primeiramente explicar o que Charaudeau (2017) denomina de “mentir verdadeiro”, ou seja, uma fala em que o próprio enunciador sabe que diz o contrário do pensa ou conhece, pela conveniência da situação ou para assegurar seu *status*. Trata-se de uma forma de dizer o contrário do que as coisas realmente são, pois todo político sabe que é impossível falar o que realmente é, o que leva a discursos artificiais, porém pronunciados como se efetivamente fossem verdadeiros. A aparência de verdade efetiva é inerente ao “mentir verdadeiro”. São as seguintes as formas do “mentir verdadeiro”

- a) estratégia da imprecisão – consiste em usar de artifícios de fuga do tema, de méis-verdades, declarações genéricas, ambíguas, parciais e com informações imprecisas com a intenção de fugir do assunto ou evitar acusações ou denúncias dos adversários
- b) estratégia do silêncio estratégia e omissão – tem como objetivo fugir do “fogo cruzado” das críticas e acusações, sob a célebre




- tática do “nada a declarar” ou “ainda vou me inteirar do assunto”, “estamos avaliando a questão”, etc.;
- c) estratégia da razão suprema – consiste nas desculpas atribuídas às razões de “força maior”;
 - d) estratégia da denegação – o objetivo aqui é negar acusações a fim de evitar eventuais judiciais, sob a alegação de que “nunca soube disso”, “nunca tive conhecimento desses fatos”, etc.

Como argumenta Hannah Arendt (2016 [1958]), os discursos políticos são essencialmente instituidores de regimes de verdade, cuja base é a opinião (*doxa*). Tais regimes operam com a verdade hermenêutica, ou seja, baseada na interpretação dos fatos a partir do ponto de vista e da perspectiva pessoal ou institucional dos atores políticos. O objetivo desse tipo de juízo político é estabelecer, manter ou reforçar os vínculos eleitorais ou o contrato ideológico com seus interlocutores diretos, como eleitores, apoiadores, partidários e simpatizantes.

Diante dos cenários de pluralidade ideológica no campo político, multiplicam-se as verdades hermenêuticas, levando representantes e representados a contínuas disputas em torno desses regimes de verdade. Em tese, segundo a autora, a pluralidade é inerente à condição humana e, portanto, também é inerente à política. O exercício de compreensão das várias perspectivas ideológicas e suas respectivas formas de argumentar e suas interpretações sobre os fatos políticos seria um exercício muito salutar para a democracia. A questão crucial apontada pela autora é que a simplificação dos discursos ou a escolha de uma única trilha de interpretação conduz ao pensamento único, ao autoritarismo. As disputas políticas intensificam o





reducionismo e a simplificação, prejudicando os fundamentos do pluralismo republicano e os valores democráticos, que são ancorados essencialmente no pluralismo e na diversidade de opiniões, argumentos, propostas e projetos políticos.

Isso posto, a análise iniciou com a caracterização do enunciador do discurso, pela exposição do *ethos* presidencial pré-construído, para então adentrar na contextualização e na identificação das estratégias do “mentir verdadeiro” adotadas pelo presidente, por meio da exposição das intertextualidades contidas no discurso.

2. SOBRE O DISCURSO POLÍTICO

Conforme Charaudeau (2017) o discurso político é multifacetado, complexo e compreende diferentes formas de expressão, sendo as mais comuns as formas conservadoras, progressistas, liberais, democráticas e totalitárias. Além de apontar a pluralidade de manifestações de enunciação na política, o autor entende que existem algumas condições gerais que podem favorecer os silenciamentos, emergências, convergências e oposições entre as diferentes modalidades dos discursos políticos. São as chamadas condições sociais de produção dos discursos políticos, um tema largamente estudado por diversos autores, além de Charaudeau (FOUCAULT, 2010 [1970]; 2012 [1969]; 2015 [1977]; PECHEUX, 2008; FANTINATI, 1990; MAINGENEAU, 2008; ORLANDI, 2007) .

De modo geral, esses autores compreendem as condições sociais de produção como as situações que permitem a emergência e a circulação de determinadas ideias e argumentos, com ampla aceitação e adesão social. Às mencionadas condições associam-se estratégias gerais e específicas,



que dependem do perfil do enunciador, da situação de comunicação, dos interlocutores e dos públicos que se almeja atingir. Além disso, uma mesma estratégia pode ser acionada de forma diferenciada, a depender da posição social do sujeito, do cargo político exercido e do propósito de ação discursiva. Logo, entende-se que os jogos discursivos operam com lógicas que são flexíveis, em razão das relações dinâmicas implicadas nos usos da linguagem, e nos regimes de verdade, de ação política e de poder (FOUCAULT, 2015 [1977]).

A teoria de Charaudeau (2017) sobre o discurso político aponta as principais instâncias de manifestação das enunciações: a instância política em si e o lugar da governança; a instância adversária; a instância midiática; e a instância cidadã ou da opinião pública. A primeira é representada pelos atores políticos eleitos, que exercem a governança e representação majoritária, mediante a conquista do voto ou a nomeação para cargos públicos. A segunda também está associada à governança e à representação popular, mas é exercida pela oposição à primeira, com o apoio de movimentos sociais opositores e demais formas de contestação das práticas e discursos produzidos no lugar da governança. A terceira é formada pelos meios de comunicação e pelas expressões de apoio ou oposição nas mídias sociais.

Essas diferentes instâncias atuam segundo lógicas de reciprocidades positivas e negativas, ou seja, (re)produzindo e reforçando posições dos aliados e desconstruindo, combatendo e desqualificando os adversários. Trata-se de um fenômeno denominado interplay discursivo, que consiste em permanentes jogos retóricos pautados por polarizações e lutas e disputas discursivas de um lado ou de cooperação simbólica, solidariedade política e reforço de argumentos, de outro lado (BARROS; LEMOS, 2018; BARROS; BARBOSA, 2020). O principal palco no qual são encenados



esses jogos retóricos está na instância midiática. Para esses autores, o *interplay discursivo* no espaço midiático

consiste em jogos discursivos entre os atores políticos, jornalistas, fontes de informação e especialistas. O pressuposto básico inerente a esse conceito é o de que as mídias não atuam isoladamente, mas de forma dinâmica em relação aos demais atores, ora em cooperação, ora em competição, de acordo com os enquadramentos priorizados e o contexto (...) Os políticos e demais atores também usam as mídias estrategicamente para dar visibilidade a suas posições no debate público, da mesma forma que os meios de comunicação usam a agenda política para se afirmarem perante seus públicos. Em suma, a noção de *interplay* acentua a dimensão relacional, ou seja, de inter-relações e reciprocidades, em um jogo dinâmico em que todos participam, com maior ou menor intensidade, seja em regime de cooperação ou de antagonismo (BARROS; LEMOS, 2018, p.293).

Sob o prisma das múltiplas relações de poder implicadas nesses jogos discursivos e no *interplay* retórico entre as diferentes instâncias acima mencionadas, destaca-se o uso recorrente de táticas ancoradas em maniqueísmos, que são empregadas repetidamente tanto para construir oposições e polarizações de narrativas, quanto para tentar impulsionar nas várias esferas da instância midiática a imposição de julgamentos morais de cunho moralista e dualista, numa espécie de cruzada simbólica entre o “bem” e o “mal” (BEVERNAGE, 2015; CELIKATES, 2015). Nessas lutas simbólicas, representadas pelas guerras de narrativas é crucial o apelo à dimensão emocional, com destaque para afetos como o medo e o pânico social (COSSARINI, 2016; VOIGT; MONSMA, 2020).

Patrik Charaudeau (2017, p.79) compreende a política como um “domínio de prática social em que se enfrentam relações de força simbólicas para a conquista e gestão de um poder”. Esse poder é fundado em uma legitimidade,




adquirida e atribuída que, todavia, exige a sua complementação por uma atividade discursiva de persuasão. Assim, evidencia o “duplo papel de representante e fiador do bem-estar social”, que a instância política possui por meio do estabelecimento de um consenso prescrito por valores partilhados (CHARAUDEAU, 2015, p. 79).

Nesse sentido, o discurso político ao se originar de um lugar de governança, na instância política, possui como finalidade a busca contínua pela sustentação da legitimidade e credibilidade dos atores políticos, para que esse possa garantir a manutenção do seu “poder de fazer” e seu “poder de pensar”³. Os atores políticos, no exercício do poder, recorrem para tanto a algumas táticas que se complementam e se reforçam mutuamente, tais como: a justificativa de suas ações ou decisões para a manutenção de sua credibilidade; a crítica aos seus adversários para o reforço de suas posições; a conclamação de um consenso social em prol da obtenção de apoio dos cidadãos; e a proposição de programas políticos durante os pleitos eleitorais (CHARAUDEAU, 2017, p. 56).

O político, inserido no lugar de governança, encontra-se em uma dupla posição, devendo convencer a todos do mérito de seu projeto político, inscrevendo esse em uma ordem social fundada historicamente, enquanto necessita persuadir o maior número possível de cidadãos a aderirem aos seus valores, participando da dimensão estratégica da prática política (CHARAUDEAU, 2017, p. 79). Nessas condições, o político, que ocupa uma disposição intermediária entre um mito lírico de uma entidade social

³ Segundo Charaudeau (2017, pág. 68), a legitimidade coloca o sujeito em uma posição na qual lhe é permitido obter dos outros um comportamento, fazer (poder de fazer), ou concepções, fazer pensar e fazer dizer (poder de pensar).





suprema (voz de um deus social) e o povo, terá que aderir “à imagem ideal do chefe que se encontra no imaginário coletivo dos sentimentos e das emoções”, mediante a mobilização do *ethos* (imagem do orador), do *logos* (lógica argumentativa) e do *pathos* (julgamentos afetivos), conforme explica Charaudeau (2017, p. 80).

Não existindo uma clara separação entre a lógica argumentativa, dominada pela razão, e os julgamentos afetivos, orientados pelas paixões, as estratégias discursivas efetivamente empregadas pelos atores políticos dependem dos objetivos que esses desejam alcançar. Tais objetivos são pautados pela defesa dos aliados e o ataque e desqualificação dos adversários (CHARAUDEAU, 2017). Tudo isso depende de como o *ethos*, o *pathos* e o *logos* são aplicados em suas manifestações discursivas.

Adaptando-se, portanto, aos diversos contextos de comunicação, o discurso político deverá ser ajustado de acordo com o dispositivo de interação, fiador do contrato de comunicação. Isso porque tal contrato “garante uma parte da significação do discurso político ao fazer com que todo enunciado produzido em seu interior seja interpretado e a ele relacionado”. Tal interpretação tende a se ajustar ao receptor da enunciação e ao tipo de público ao qual o discurso político se destina (CHARAUDEAU, 2017, p. 54).

Os destinatários do discurso são difusos e podem se localizar nas várias instâncias do discurso político: a instância política em si, a instância midiática, a cidadã ou a adversária.

As estratégias utilizadas buscam alcançar objetivos múltiplos, tais como: a construção de um *ethos* para fins de credibilidade dos agentes políticos; a sedução do público, por meio da dramatização do ato da palavra (*pathos*); e a




persuasão, por meio do *logos*, ou seja, a apresentação de argumentos lógicos para fins de fundamentação do projeto político” (CHARAUDEAU, 2017, p. 84).

As condições argumentativas em sua modalidade persuasiva, contidas no discurso político (*logos*), almejam a exposição ou elucidação da “verdade”, por meio do desenvolvimento de um raciocínio lógico demonstrativo ou explicativo. Tal “verdade” é reforçada pela disposição de argumentos e raciocínios causais, destinados a atribuírem um caráter de veracidade àquilo que se crê como sendo o verdadeiro e àquilo que se deseja ser aceito como tal pelos demais. Desse modo, a persuasão política transita permanentemente entre a demarcação tênue do “mentir verdadeiro” e da dissimulação (CHARAUDEAU, 2017).

O “mentir verdadeiro” se inscreve em meio a uma relação entre locutor e interlocutor. Trata-se de um ato de linguagem o qual não possui existência em si própria, mas senão em função da aposta sobre o universo de pensamento do interlocutor. Encontra-se essencialmente presente na estratégia discursiva do jogo político que marcado pela subjetividade e pela ausência de uma essência constante e imutável, faz uso constante das máscaras, no que é dito e no que não é dito, para persuasão do interlocutor com base nos imaginários de verdade coletivos (CHARAUDEAU, 2017).

Justificando tal visão, Schumpeter (1961) explica que essa ordem discursiva tende a se ancorar na concepção de “bem comum” ou “vontade comum”. Entretanto, o autor argumenta que nem sempre essa ordem discursiva encontra correspondência empírica devido à impossibilidade da soma das vontades individuais em um agregado de “vontades coletivas”. Dessa foram, essa suposta vontade geral nem sempre é verdadeiramente representativa. Além disso, questiona-se a própria qualidade racional da opinião pública, que de acordo com o autor, deve se aproximar mais de um conjunto indeterminado





de impulsos vagos do que uma reflexão crítica elaborada independentemente da pressão de lideranças políticas (SCHUMPETER, 1961)

Conseqüentemente, o “mentir verdadeiro” pode ser constatado na cena pública por intermédio de diversas estratégias discursivas. Entre elas destacam-se: a estratégia da imprecisão, com declarações ambíguas ou sutis; a estratégia do silêncio, com a ausência de declarações; a estratégia da razão suprema, pela justificativa da mentira por meio da “razão de Estado”; e a estratégia da denegação, com a negação da responsabilidade, que pode complementar a tergiversação, que joga com a impossibilidade de que sejam obtidas provas da transgressão (CHARAUDEAU, 2017).

3. SITUAÇÃO DE COMUNICAÇÃO: ASSEMBLEIA GERAL DAS NAÇÕES UNIDAS

A Assembleia Geral das Nações Unidas (AGNU) é um dos principais órgãos da Organização das Nações Unidas (ONU), criada em 1945, que possui como função a aprovação do orçamento da Organização; a eleição dos membros rotativos do Conselho de Segurança; a nomeação do Secretário-Geral (por recomendação do Conselho de Segurança); o debate de questões relacionadas à paz ou a segurança internacional; a emissão de recomendações sobre princípios gerais de cooperação; a análise dos relatórios do Conselho de Segurança e de outros órgãos da ONU e a solicitação de estudos para promover a cooperação política internacional (UNITED NATIONS, 2020).

O Brasil, como um dos membros fundadores, é historicamente o primeiro país a discursar na abertura dos debates da Assembleia Geral, a qual se reúne todos os anos de setembro a dezembro e, posteriormente, de janeiro a setembro, caso necessário, para analisar relatórios ou considerar



questões atuais de importância crítica para a comunidade internacional (UNITED NATIONS, 2020).

Por conseguinte, a AGNU ocupa uma posição central na negociação e codificação do direito internacional, além de ser um fórum indispensável de discussões multilaterais de um amplo espectro de questões, uma vez que é o único órgão do sistema da ONU no qual todos os países se encontram igualmente representados (UNITED NATIONS, 2020).


A abertura da 75^a sessão da Assembleia Geral das Nações Unidas foi realizada na terça-feira, 15 de setembro, imediatamente após o encerramento da 64^a. sessão na sede da entidade em Nova Iorque. Devido à pandemia do Coronavírus (Covid-19) a sessão foi realizada majoritariamente no ambiente virtual, contando com a presença física de um número de delegações significativamente menor que na abertura das sessões anteriores (NAÇÕES UNIDAS, 2020; AGÊNCIA BRASIL, 2020).

Nessa conjuntura, o debate geral foi iniciado na terça-feira, dia 22 de setembro, com o discurso de abertura, *online*, do presidente Jair Bolsonaro, que possuindo uma duração de quase 15 minutos teve que ser reiniciado após alguns segundos em razão de uma falha técnica. Os discursos no ano de 2020 foram realizados por meio do envio de vídeos pré-gravados exibidos no salão da AGNU, apesar da disponibilização, caso assim desejado, da opção pela realização presencial do discurso (NAÇÕES UNIDAS, 2020; AGÊNCIA BRASIL, 2020).

4. ENUNCIADOR DO DISCURSO: PRESIDENTE JAIR BOLSONARO

Eleito por meio de uma campanha a qual prometia uma via alternativa à “Velha Política do Troca-Troca”, o presidente Jair Bolsonaro tem caracterizado





a sua gestão pela defesa de um projeto político alinhado à direita e à extrema-direita, de cunho neoliberal; neoconservador e fundado no desenvolvimento do agronegócio. Além disso, aderiu a um discurso religioso de defesa dos valores tradicionais, da família heteronormativa da e propriedade privada. Ademais, demonstra um antagonismo ferrenho às pautas progressistas considerados por ele como sendo “de esquerda”, (LIMA; LIMA, 2020).

A construção do *ethos* político de Bolsonaro tem sido recebido pelos seus partidários, apoiadores e simpatizantes como um suposto *ethos* de seriedade e virtude (ligados ao *ethos* de credibilidade). Segundo Solano (2018), as parcelas da sociedade que se enquadram nesses segmentos tendem a considerar o presidente como sendo autêntico; antissistema e íntegro. Assim, sua imagem pessoal permanece aparentemente inabalada apesar dos escândalos dos “Laranjas do PSL” e das “rachadinhas” no gabinete do senador Flavio Bolsonaro. Tal cenário evidencia a capacidade de penetração e capilaridade de sua retórica e estratégias discursivas. Ressalta-se, ainda, que a conservação destes *ethos*, no imaginário dos “bolsonaristas” mais convictos, se alinha as considerações de Charaudeau (2017, p. 119) de que a credibilidade não se encontra ligada à identidade social do sujeito, mas sim resulta da “construção discursiva pelo sujeito falante, realizada de tal modo que os outros sejam conduzidos a julgá-lo digno de crédito”.

Desse modo, o “bolsonarismo”, oriundo de um contexto de crescente desconfiança das instituições e do sistema político, apresenta-se como um fenômeno dependente da defesa de um sistema específico de valores orientado por um maniqueísmo que divide por meio de uma lógica binária e simplista o “cidadão de bem”, abandonado pelo Estado, e o criminoso, “superprotegido” pelo Estado (SOLANO, 2018). É retórica dos “Direitos humanos para humanos



direitos” - que enfatiza uma suposta criminalização dos policiais e um forte apego aos valores familiares conservadores e de combate ao rótulo pejorativo construído pela direita, denominado “ideologia de gênero” (SOLANO, 2018). Os posicionamentos ideológicos defendidos pelo presidente da República derivam de um sistema de valores ancorado em raízes sociais e imaginários de verdade já consolidados nas parcelas mais conservadoras da sociedade brasileira. Assim, ao serem empregados na atividade discursiva de persuasão do Presidente, necessitam ser constantemente recorridos para sustentação e manutenção do “poder de fazer” e do “poder de pensar” do ator político em questão (SOLANO, 2018; CHARAUDEAU, 2017).


5. ANÁLISE DO DISCURSO

O Presidente iniciou seu pronunciamento destacando o gerenciamento da crise decorrente do Coronavírus no Brasil. Os fragmentos foram analisados segundo as estratégias do “mentir verdadeiro” descritas por Charaudeau (2015), conjuntamente com uma breve exposição do cenário no qual os enunciados estão inseridos.

Desde o princípio, alertei, em meu país, que tínhamos dois problemas para resolver: o vírus e o desemprego, e que ambos deveriam ser tratados simultaneamente e com a mesma responsabilidade. (BRASIL, 2020)

Se utilizando da estratégia da imprecisão e do silêncio, parte do enunciado dito pelo presidente encontra correspondência na “realidade”, uma vez que Bolsonaro emitiu declarações “desde o começo”, averiguáveis a partir do dia 15 de março, de que a pandemia traria ao Brasil dois problemas, um de saúde pública e outro de ordem econômica (RIBEIRO,





ET AL, 2020). Entretanto, o presidente, apesar de reconhecer a dupla dimensão da pandemia, não tratou as duas questões com o mesmo peso, conferindo um nível de importância tangivelmente maior às repercussões econômicas do que as possíveis perdas humanas decorrentes da crise de saúde pública ocasionada pela Covid-19.

Em diversas declarações públicas, Bolsonaro minimizou a doença e o elevado número de mortes, chamando a Covid-19 de “gripezinha”; classificando algumas medidas implementadas pelos governadores e prefeitos de “histeria” e respondendo quando questionado sobre o número de mortes: “E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê? Sou Messias, mas não faço milagre” e “não sou coveiro”, além comparecer a manifestações e eventos, com aglomerações, sem o uso de equipamentos de proteção (RIBEIRO, ET AL, 2020). Ao mencionar o assunto, isentou-se de quaisquer responsabilidades:

Por decisão judicial, todas as medidas de isolamento e restrições de liberdade foram delegadas a cada um dos 27 governadores das unidades da Federação. Ao presidente, coube o envio de recursos e meios a todo o país. (BRASIL, 2020)

Fazendo uso intencional da estratégia da imprecisão, ao omitir que a decisão do Supremo Tribunal Federal (STF) não exime a responsabilidade ou limitou a capacidade da implementação de medidas de enfrentamento a crise da Covid-19 pelo Governo Federal. Ao contrário do que afirmou Bolsonaro, a decisão do STF reforçou o compartilhamento do dever de combate à pandemia entre os entes federados e a União ((RIBEIRO, ET AL, 2020). Apesar disso, o pronunciamento do Presidente assume outra perspectiva, uma típica manifestação do “mentir verdadeiro”:



Como aconteceu em grande parte do mundo, parcela da imprensa brasileira também politizou o vírus, disseminando pânico entre a população. Sob o lema “fique em casa” e “a economia a gente vê depois”, quase trouxeram o caos social ao país.

Nosso governo, de forma arrojada, implementou várias medidas econômicas que evitaram o mal maior: concedeu auxílio emergencial em parcelas que somam aproximadamente US\$ 1 mil para 65 milhões de pessoas, o maior programa de assistência aos mais pobres no Brasil e talvez um dos maiores do mundo;

- Destinou mais de US\$ 100 bilhões para ações de saúde, socorro a pequenas e microempresas, assim como compensou a perda de arrecadação dos estados e municípios;” (BRASIL, 2020).

Recorrendo novamente à estratégia da imprecisão e do silêncio, Bolsonaro superestimou o número de pessoas beneficiadas pelo auxílio emergencial. Todavia, Bolsonaro omite a participação decisiva do Congresso Nacional na criação e aprovação do auxílio emergencial, exagera o valor do benefício pago e exagera também quanto aos valores destinados a ações de saúde e ao socorro de pequenas e microempresas.

Apesar de a iniciativa do programa ter partido do Governo Federal, o valor inicialmente proposto era de 200 reais, o qual foi triplicado somente após a insistência dos parlamentares e da votação na Câmara dos Deputados (AFP BRASIL, 2020; LUPION, 2020). A ênfase na retórica presidencial foi excessivamente otimista, com a supervalorização dos efeitos sociais:

- Assistiu a mais de 200 mil famílias indígenas com produtos alimentícios e prevenção à Covid;

- Estimulou, ouvindo profissionais de saúde, o tratamento precoce da doença; Destinou US\$ 400 milhões para pesquisa, desenvolvimento e produção da vacina de Oxford no Brasil;

- Não faltaram, nos hospitais, os meios para atender aos pacientes de Covid.

- A pandemia deixa a grande lição de que não podemos depender apenas de umas poucas nações para produção de insumos e meios

essenciais para nossa sobrevivência. Somente o insumo da produção de hidroxiclороquina sofreu um reajuste de 500% no início da pandemia. (BRASIL, 2020)

Valendo-se da estratégia de imprecisão; do silêncio e da denegação, o chefe do Poder Executivo superestimou a destinação de US\$ 400 milhões para pesquisa, desenvolvimento e produção da vacina de Oxford no Brasil e o aumento de 500% no valor do insumo do difosfato de cloroquina, usado na fabricação da cloroquina, embora não houvesse comprovação científica sobre a eficácia de tal medicamento no tratamento contra a o coronavírus (AFP BRASIL, 2020; lupion, 2020).

Além disso, Bolsonaro omite que apesar de liberar 250 mil cestas básicas, de acordo com uma publicação do dia 3 de julho, e o total 68 mil de “kits” de higiene e limpeza, o presidente vetou medidas de proteção a povos indígenas, que instituíam a obrigação do Estado em garantir acesso à água potável; distribuição de alimentos e materiais de higiene, na lei nº 14.021 (RIBEIRO ET AL., 2020; AFP BRSIL, 2020). Ao afirmar que “não faltaram, nos hospitais, os meios para atender aos pacientes de Covid”, o governo também nega os relatos de falta de medicamentos, respiradores, leitos de UTI e equipamentos de proteção no país durante a pandemia. (AFP BRASIL, 2020).

Nesse segmento, a alegação do reajuste de 500% no insumo da produção de hidroxiclороquina no início da pandemia se demonstra infundada, dado que a despeito do aumento de 500% no valor do insumo difosfato de cloroquina, usado na fabricação da cloroquina, não se encontra informação similar disponível sobre um aumento análogo no valor do sulfato de hidroxiclороquina, insumo usado na produção da hidroxiclороquina (AFP BRASIL, 2020; lupion, 2020).



6. CONSIDERAÇÕES FINAIS


Buscando analisar as estratégias discursivas do caso em tela, observamos o predomínio do “mentir verdadeiro”, conforme caracterizada por Charaudeau (2017). Todas as modalidades de tal estratégia foram identificadas: (i) imprecisão; (ii) silêncio; (iii) razão suprema e (iv) denegação, especialmente no que tange ao gerenciamento do cenário de crise decorrente da Covid-19 no Brasil.

Bolsonaro se utilizou da estratégia da imprecisão e do silêncio no primeiro fragmento, quando apesar de reconhecer a dupla dimensão da pandemia omitiu a diferença de peso que atribuiu às repercussões econômicas e às perdas humanas ocasionadas pela crise de saúde pública. Além disso, silenciou sobre as diversas declarações públicas que fez minimizando a doença e as mortes.

No segundo fragmento, o presidente usou a estratégia da imprecisão ao emitir uma declaração ambígua sobre a responsabilidade a ele conferida a partir da decisão proferida pelo Supremo Tribunal Federal (STF). O Tribunal determinou o respeito e a autonomia dos estados e municípios no estabelecimento de medidas de combate e prevenção à pandemia, mas não eximiu ou limitou a responsabilidade e a capacidade da implementação de medidas de enfrentamento a crise da Covid-19 por parte do Governo Federal. A decisão do STF foi baseada no chamado princípio da concorrência de competência entre a União e os entes estaduais e municipais.

No terceiro fragmento, novamente se constatou o emprego da imprecisão e do silêncio, quando Bolsonaro omite a participação decisiva do Congresso Nacional na criação e aprovação do auxílio emergencial. Ademais, exagera o valor do benefício pago e superestima os valores destinados a ações de Saúde e ao socorro de pequenas e microempresas.





É oportuno mencionar que os silenciamentos também são operadores de sentidos, na forma de significados passivos e negativos, ou seja, significados censurados. Portanto, o ato de silenciar não pode ser entendido apenas como lapsos ou acidentes de linguagem. Assim, os silêncios também são produtores de significados e fundantes de sentidos que se deseja omitir, apagar ou esquecer. Trata-se de algo que se intenta impor como não-sentido ou como negação de sentidos em circulação na sociedade (ORLANDI, 2007).

Assim, o enunciador, ao optar pelas táticas de silenciamentos reconhece que se trata de “palavras cheias de sentidos a não-dizer”, uma forma eficaz de suspensão de sentidos que se deseja interditar ou omitir (ORLANDI, 2007, p.14). Além disso, os silenciamentos são apontados como uma estratégia para cobrir com o “véu da ilusão” os sentidos indesejados. Sob tal véu, os sentidos ficam escondidos na forma de falácias, “elementos linguísticos que indicam uma reconstrução ou uma correção de um passado ‘errado’ e que deve ser apagado da história” (COUTO, 2019, p.133)

No último fragmento o chefe do Poder Executivo valeu-se da estratégia de imprecisão; do silêncio e da denegação. Isso fica evidenciado quando omitiu o veto presidencial à Lei nº 14.021, que estabelece medidas de proteção a povos indígenas, nega os relatos de falta de medicamentos; respiradores; leitos de UTI e equipamentos de proteção no país durante a pandemia. Afirma ainda, infundadamente, que houve reajuste de 500% no insumo da produção de hidroxicloroquina no início da pandemia.

As formas de imprecisão são entendidas com táticas intencionais de “falseamento da realidade” (LUIZ, 2020). Trata-se de um arranjo retórico comumente usado nos discursos políticos, com a finalidade de construir uma narrativa enviesada, porém positiva ao enquadramento que se pretende



privilegiar. Constitui ainda uma forma de parcialidade, usada com propósitos ideológicos para imprimir uma visão favorável à atuação de governantes, com o nítido intuito de produzir efeitos simbólicos favoráveis à sua autoridade, reforçando sua imagem positiva e seu ethos de credibilidade.

Por fim, convém mencionar que o tom do pronunciamento de Bolsonaro na AGNU foi meticulosamente planejado como uma fala estratégica para tentar causar boa impressão perante a comunidade internacional. Alguns estudos sobre pronunciamentos presidenciais na abertura da AGNU, ao longo do tempo, se diferenciam de forma muito expressiva dos discursos voltados para a população brasileira (BARROS, 2001; 2007; 2017).

O imperativo da linguagem diplomática leva a uma modalização discursiva menos inflamada quando se trata da retórica dirigida à comunidade internacional. Isso se explica basicamente porque as manifestações voltadas para o público brasileiro geralmente são contaminadas pelos interesses e disputadas eleitorais, enquanto um pronunciamento na AGNU tem como foco a construção de um *ethos* de chefe de Estado perante os demais mandatários internacionais (AMOSSY, 2005). Em razão do ambiente diplomático, o Presidente privilegiou a instância política e o lugar da governança, além de evitar as controvérsias típicas com a instância adversária e a instância midiática (CHARAUDEAU, 2017).

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. **Veja a íntegra do discurso de Bolsonaro na 75^a. Assembleia Geral da ONU.** Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2020-09/veja-integra-do-discurso-de-bolsonaro-na-75a-assembleia-geral-da-onu> Acesso em: 3 fev. 2021.



AMOSSY, R. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005.

ARENDT, H. **A condição humana**. 13. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

BARROS, A. T. Visões do paraíso: o discurso oficial brasileiro sobre meio ambiente. **Latinoamerica**: Revista de Estudios Latinoamericanos, v. 44, p. 129-156, 2007.

BARROS, A. T.. A produção do consenso no discurso oficial sobre ecologia no Brasil. **Revista UNIFIEO**, Osasco, v. 2, n.4, p. 24-39, 2001.

BARROS, A. T. Brazil's Discourse on the Environment in the International Arena, 1972-1992. **Contexto internacional**, v. 39, p. 421-442, 2017.

BARROS, A. T.; LEMOS, C. R. F. Política, pânico moral e mídia: controvérsias sobre os embargos infringentes do escândalo do Mensalão. **Opinião Pública**, v. 24, n. 2, p. 291-27, 2018.

_____; BARBOSA, Stone Bruno C. **Respostas dos representantes políticos aos protestos de 2013: análise do discurso dos presidentes da República, do Senado e da Câmara dos Deputados**. Sociedade e Cultura, v. 23, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/sec.v23i.51092>>. Acesso em: 19/11/2020

BEVERNAGE, B. The past is evil/evil is past: on retrospective politics, philosophy of history, and temporal manichaeism. **History and Theory**, v. 54, n. 3, p. 333-52, 2015.

BISPO, K. S. *et al.* **Marcas político-ideológicas na fala da presidente Dilma Rousseff na Assembléia Geral da ONU/2011**: o funcionamento do discurso sobre a mulher. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras). – Universidade Federal de Sergipe, Aracaju.



BRASIL. Presidente (2019-2022: Jair Messias Bolsonaro). **Discurso na abertura dos debates na Assembleia Geral das Nações Unidas**. Brasília, 22, setembro. 2020. 22 f. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2020-09/veja-integra-do-discurso-de-bolsonaro-na-75a-assembleia-geral-da-onu>. Acesso em: 19 nov. 2020.

CANABARRO, D. R. Onde foi parar a Internet nos discursos do Brasil na Assembleia Geral da ONU em 2015 e 2016? **Conjuntura Austral**, v. 8, n. 42, p. 4-11, 2017.

CELIKATES, R. Against Manichaeism: the politics of forms of life and the possibilities of critique. **Raisons politiques**, v.1, n.57, p.81-96, 2015.

CHARAUDEAU, P. **Discurso político**. São Paulo: Contexto, 2017.

COSSARINI, P. **Emotions, protests, and populism: discursive struggle and democratic implications of recent anti-austerity movements**. 2016. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

FANTINATI, C. E. **Sobre o discurso político**. **Alfa**, n.34, p.1-10, 1990.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012 [1969].

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Editora Loyola, 2010 [1970].

_____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz e Terra, 2015 [1977].

INCÊNDIOS e pandemia: checamos discurso de Bolsonaro na Assembleia Geral da ONU de 2020. **AFP Brasil**, 2020. Disponível em: <https://checamos.afp.com/incendios-e-pandemia-checamos-discurso-de-bolsonaro-na-assembleia-geral-da-onu-de-2020>. Acesso em: 19 nov. 2020.

MAINGUENEAU, D. A análise do discurso e suas fronteiras. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 20, p. 13-37, 2007.



LIMA, L. C. de A.; LIMA, I. C. C. O neoconservadorismo religioso e heteronormatividade: a “bolsonarização” como produção de sentido e mobilização de afetos. **Cadernos de Campo**: Revista de Ciências Sociais, n. 28, p. 325–50, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.47284/2359-2419.2020.28.325350> . Acesso em: 19 nov. 2020.

LUPION, B. Como o auxílio emergencial pode impactar a popularidade de Bolsonaro. **Deutsche Welle**, 2020. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3cowZ>. Acesso em: 19 nov. 2020.

LUIZ, T. C. Desinformação viralizada: o falseamento da realidade durante a pandemia de coronavírus. Disponível em: https://abraji-bucket-001.s3.sa-east-1.amazonaws.com/uploads/publication_info/details_file/3c92db2a-d74b-4771-a2bf-505c8b7e5e59/artigo_completo.pdf. Acesso em: 5 fev. 2021.

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

PÊCHEUX, M. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Campinas: Pontes, 2008.

SCHUMPETER, Joseph. **Capitalismo, socialismo e democracia**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961. Disponível em: <<https://www.institutomillennium.org.br/wp-content/uploads/2013/01/Capitalismo-socialismo-e-democracia-Joseph-A.-Schumpeter.pdf>>. Acesso em: 19/11/2020

SILVA, A. L.; ANGRISANO, R. M. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. **Entre palavras**, v. 7, n. 1, p. 571, 2017.

SOLANO, E. **Crise da Democracia e extremismos de direita**. Disponível em: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/brasilien/14508.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2020.

RIBEIRO, A. *et al.* O que é e o que não é fato no discurso de Bolsonaro na abertura da Assembleia Geral da ONU. **Aos Fatos**, 2020. Disponível em: <https://www.aosfatos.org/noticias/o-que-e-e-o-que-nao-e-fato-no->

discurso-de-bolsonaro-na-abertura-da-assembleia-geral-da-onu/. Acesso em: 19 nov. 2020.

VOIGT, L.; MONSMA, K. O papel do medo na História: a heterofobia e a paranoia coletiva na produção da violência racista. **Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas**, v.14, n.1, p. 100-22, 2020.

ANEXO I

“Senhor secretário-geral da ONU, António Guterres, a quem tenho a satisfação de cumprimentar em nossa língua-mãe;

Chefes de Estado, de governo e de delegação;

Senhoras e senhores,


É uma honra abrir esta assembleia com os representantes de nações soberanas, num momento em que o mundo necessita da verdade para superar seus desafios.

A Covid-19 ganhou o centro de todas as atenções ao longo deste ano e, em primeiro lugar, quero lamentar cada morte ocorrida.

Desde o princípio, alertei, em meu país, que tínhamos dois problemas para resolver: o vírus e o desemprego, e que ambos deveriam ser tratados simultaneamente e com a mesma responsabilidade.

Por decisão judicial, todas as medidas de isolamento e restrições de liberdade foram delegadas a cada um dos 27 governadores das unidades da Federação. Ao presidente, coube o envio de recursos e meios a todo o país.

Como aconteceu em grande parte do mundo, parcela da imprensa brasileira também politizou o vírus, disseminando o pânico entre a população.



Sob o lema “fique em casa” e “a economia a gente vê depois”, quase trouxeram o caos social ao país.

Nosso governo, de forma arrojada, implementou várias medidas econômicas que evitaram o mal maior:

- Concedeu auxílio emergencial em parcelas que somam aproximadamente US\$ 1 mil para 65 milhões de pessoas, o maior programa de assistência aos mais pobres no Brasil e talvez um dos maiores do mundo;

- Destinou mais de US\$ 100 bilhões para ações de saúde, socorro a pequenas e microempresas, assim como compensou a perda de arrecadação dos estados e municípios;

- Assistiu a mais de 200 mil famílias indígenas com produtos alimentícios e prevenção à covid;

- Estimulou, ouvindo profissionais de saúde, o tratamento precoce da doença;

- Destinou US\$ 400 milhões para pesquisa, desenvolvimento e produção da vacina de Oxford no Brasil;

Não faltaram, nos hospitais, os meios para atender aos pacientes de covid.

A pandemia deixa a grande lição de que não podemos depender apenas de umas poucas nações para produção de insumos e meios essenciais para nossa sobrevivência. Somente o insumo da produção de hidroxiclороquina sofreu um reajuste de 500% no início da pandemia. Nesta linha, o Brasil está aberto para o desenvolvimento de tecnologia de ponta e inovação, a exemplo da indústria 4.0, da inteligência artificial, nanotecnologia e da tecnologia 5G, com quaisquer parceiros que respeitem nossa soberania, prezem pela liberdade e pela proteção de dados.



No Brasil, apesar da crise mundial, a produção rural não parou. O homem do campo trabalhou como nunca, produziu, como sempre, alimentos para mais de 1 bilhão de pessoas.

O Brasil contribuiu para que o mundo continuasse alimentado.

Nossos caminhoneiros, marítimos, portuários e aeroviários mantiveram ativo todo o fluxo logístico para distribuição interna e exportação.

Nosso agronegócio continua pujante e, acima de tudo, possuindo e respeitando a melhor legislação ambiental do planeta.

Mesmo assim, somos vítimas de uma das mais brutais campanhas de desinformação sobre a Amazônia e o Pantanal.

A Amazônia brasileira é sabidamente riquíssima. Isso explica o apoio de instituições internacionais a essa campanha escorada em interesses escusos que se unem a associações brasileiras, aproveitadoras e impatrióticas, com o objetivo de prejudicar o governo e o próprio Brasil.

Somos líderes em conservação de florestas tropicais. Temos a matriz energética mais limpa e diversificada do mundo.

Mesmo sendo uma das 10 maiores economias do mundo, somos responsáveis por apenas 3% da emissão de carbono.

Garantimos a segurança alimentar a um sexto da população mundial, mesmo preservando 66% de nossa vegetação nativa e usando apenas 27% do nosso território para a pecuária e agricultura. Números que nenhum outro país possui.

O Brasil desponta como o maior produtor mundial de alimentos.

E, por isso, há tanto interesse em propagar desinformações sobre o nosso meio ambiente.





Estamos abertos para o mundo naquilo que melhor temos para oferecer, nossos produtos do campo. Nunca exportamos tanto. O mundo cada vez mais depende do Brasil para se alimentar.

Nossa floresta é úmida e não permite a propagação do fogo em seu interior. Os incêndios acontecem praticamente, nos mesmos lugares, no entorno leste da Floresta, onde o caboclo e o índio queimam seus roçados em busca de sua sobrevivência, em áreas já desmatadas.

Os focos criminosos são combatidos com rigor e determinação. Mantenho minha política de tolerância zero com o crime ambiental. Juntamente com o Congresso Nacional, buscamos a regularização fundiária, visando identificar os autores desses crimes.

Lembro que a região amazônica é maior que toda a Europa Ocidental. Daí a dificuldade em combater, não só os focos de incêndio, mas também a extração ilegal de madeira e a biopirataria. Por isso, estamos ampliando e aperfeiçoando o emprego de tecnologias e aprimorando as operações interagências, contando, inclusive, com a participação das Forças Armadas.

O nosso Pantanal, com área maior que muitos países europeus, assim como a Califórnia, sofre dos mesmos problemas. As grandes queimadas são consequências inevitáveis da alta temperatura local, somada ao acúmulo de massa orgânica em decomposição.

A nossa preocupação com o meio ambiente vai além das nossas florestas. Nosso Programa Nacional de Combate ao Lixo no Mar, um dos primeiros a serem lançados no mundo, cria uma estratégia para os nossos 8,5 mil quilômetros de costa.

Nessa linha, o Brasil se esforçou na COP25 em Madri para regulamentar os artigos do Acordo de Paris que permitiriam o estabelecimento efetivo





do mercado de carbono internacional. Infelizmente, fomos vencidos pelo protecionismo.

Em 2019, o Brasil foi vítima de um criminoso derramamento de óleo venezuelano, vendido sem controle, acarretando severos danos ao meio ambiente e sérios prejuízos nas atividades de pesca e turismo.

O Brasil considera importante respeitar a liberdade de navegação estabelecida na Convenção das Nações Unidas sobre o Direito do Mar.

Entretanto, as regras de proteção ambiental devem ser respeitadas e os crimes devem ser apurados com agilidade, para que agressões como a ocorrida contra o Brasil não venham a atingir outros países.


Não é só na preservação ambiental que o país se destaca. No campo humanitário e dos direitos humanos, o Brasil vem sendo referência internacional pelo compromisso e pela dedicação no apoio prestado aos refugiados venezuelanos, que chegam ao Brasil a partir da fronteira no estado de Roraima.

A Operação Acolhida, encabeçada pelo Ministério da Defesa, recebeu quase 400 mil venezuelanos deslocados devido à grave crise político-econômica gerada pela ditadura bolivariana.

Com a participação de mais de 4 mil militares, a Força Tarefa Logística-Humanitária busca acolher, abrigar e interiorizar as famílias que chegam à fronteira.

Como um membro fundador da ONU, o Brasil está comprometido com os princípios basilares da Carta das Nações Unidas: paz e segurança internacional, cooperação entre as nações, respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais de todos. Neste momento em que a organização





completa 75 anos, temos a oportunidade de renovar nosso compromisso e fidelidade a esses ideais. A paz não pode estar dissociada da segurança.

A cooperação entre os povos não pode estar dissociada da liberdade. O Brasil tem os princípios da paz, cooperação e prevalência dos direitos humanos inscritos em sua própria Constituição, e tradicionalmente contribui, na prática, para a consecução desses objetivos.

O Brasil já participou de mais de 50 operações de paz e missões similares, tendo contribuído com mais de 55 mil militares, policiais e civis, com participação marcante em Suez, Angola, Timor Leste, Haiti, Líbano e Congo.

O Brasil teve duas militares premiadas pela ONU na Missão da República Centro-Africana pelo trabalho contra a violência sexual.

Seguimos comprometidos com a conclusão dos acordos comerciais firmados entre o Mercosul e a União Europeia e com a Associação Europeia de Livre Comércio. Esses acordos possuem importantes cláusulas que reforçam nossos compromissos com a proteção ambiental.

Em meu governo, o Brasil, finalmente, abandona uma tradição protecionista e passa a ter na abertura comercial a ferramenta indispensável de crescimento e transformação.

Reafirmo nosso apoio à reforma da Organização Mundial do Comércio que deve prover disciplinas adaptadas às novas realidades internacionais.

Estamos igualmente próximos do início do processo oficial de acesso do Brasil à OCDE. Por isso, já adotamos as práticas mundiais mais elevadas em todas as áreas, desde a regulação financeira até os domínios da segurança digital e da proteção ambiental.



No meu primeiro ano de governo, concluímos a reforma da Previdência e, recentemente, apresentamos ao Congresso Nacional duas novas reformas: a do sistema tributário e a administrativa.

Novos marcos regulatórios em setores-chave, como o saneamento e o gás natural, também estão sendo implementados. Eles atrairão novos investimentos, estimularão a economia e gerarão renda e emprego.

O Brasil foi, em 2019, o quarto maior destino de investimentos diretos em todo o mundo. E, no primeiro semestre de 2020, apesar da pandemia, verificamos um aumento do ingresso de investimentos, em comparação com o mesmo período do ano passado. Isso comprova a confiança do mundo em nosso governo.

O Brasil tem trabalhado para, em coordenação com seus parceiros sul-atlânticos, revitalizar a Zona de Paz e Cooperação do Atlântico Sul.

O Brasil está preocupado e repudia o terrorismo em todo o mundo.

Na América Latina, continuamos trabalhando pela preservação e promoção da ordem democrática como base de sustentação indispensável para o progresso econômico que desejamos.

A liberdade é o bem maior da humanidade.

Faço um apelo a toda a comunidade internacional pela liberdade religiosa e pelo combate à cristofobia.

Também quero reafirmar minha solidariedade e apoio ao povo do Líbano pelas recentes adversidades sofridas.

Creemos que o momento é propício para trabalharmos pela abertura de novos horizontes, muito mais otimistas para o futuro do Oriente Médio.





Os acordos de paz entre Israel e os Emirados Árabes Unidos, e entre Israel e o Bahrein, três países amigos do Brasil, com os quais ampliamos imensamente nossas relações durante o meu governo, constitui excelente notícia.

O Brasil saúda também o Plano de Paz e Prosperidade lançado pelo Presidente Donald Trump, com uma visão promissora para, após mais de sete décadas de esforços, retomar o caminho da tão desejada solução do conflito israelense-palestino.

A nova política do Brasil de aproximação simultânea a Israel e aos países árabes converge com essas iniciativas, que finalmente acendem uma luz de esperança para aquela região.

O Brasil é um país cristão e conservador e tem na família sua base.

Deus abençoe a todos!

E o meu muito obrigado!”





LEITURA DE IMAGEM E PERCURSO DO OLHAR¹

IMAGE READING AND ROUTE OF THE LOOK

Lucas NASCIMENTO²

¹ Agradecemos à FAPERJ (Bolsa Nota 10/processo E-26/200.564/2018).

² Doutor em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisador do Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som/LABEDIS, do Museu Nacional/UFRJ. E-mail: drlucasdonascimento@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4627-8991>.



RESUMO

Por meio de um experimento inédito sobre “Leitura de imagem por rastreamento ocular (*eyetracking*)”, destacamos a leitura de multimodalidade sincrética como **objeto de estudo**, especificamente a polissemia como fenômeno semântico de percepção visual como **objetivo geral**. Em situação de leitura de fotografia digital de revista publicitária brasileira (*G Magazine*), movimentos oculares realizados construíram percursos de leitura, com efeitos de (des) ordem da imagem e sentidos do olhar (*gestos de leitura*). Esses percursos são resultados (*gaze plot, heat map e pairwise comparisons*) de leitores universitários brasileiros. A **justificativa de escolha** de dados de grupo específico (homens heterossexuais) se baseia pela média de resposta “sim”, em relação à pergunta “Há nudez na imagem?” (que se encontrava no último slide do experimento). As respostas “não” foram dos demais cinco grupos participantes (homens homossexuais, homens bissexuais, mulheres homossexuais, mulheres bissexuais, mulheres heterossexuais). A justificativa também se dá pelo *heat map* e valor de ‘p’ desse grupo homens heterossexuais indicar *pairwise comparisons*, em relação às áreas de interesse: cueca do modelo direito, rosto-peruca-busto da *drag queen*, rosto do Dicesar, sandália da *drag queen*, rosto do modelo direito.

PALAVRAS-CHAVE

Leitura. Imagem. Sentidos do olhar.

ABSTRACT

Through an unpublished experiment on “eyetracking”, we highlight the syncretic multimodality reading as the object of study, specifically the polysemy



as a semantic phenomenon of visual perception as a general objective. In a situation of reading digital photography from Brazilian magazine magazines (*G Magazine*), eye movements were constructed reading paths, with effects of (dis) order of the image and senses of the look (*reading gestures*). These pathways are results (gaze plot, heat map and pairwise comparisons) of Brazilian university readers. The rationale for choosing specific group data (heterosexual men) is based on the average “yes” response to the question “Is there nudity in the image?” (Found on the last slide of the experiment). The “no” responses were from the other five participating groups (homosexual men, bisexual men, homosexual women, bisexual women, heterosexual women). The justification is also given by the heat map and ‘p’ value of this group heterosexual men indicate pairwise comparisons, in relation to the areas of interest: right model underwear, drag queen’s face-wig-bust, Dicesar’s face, drag sandal queen, right model face.

KEYWORDS

Reading. Image. Sense of the look.

1. INTRODUÇÃO

A seguir, tratamos **a relação teórica** da Linguística Cognitiva e da Análise do Discurso de linha francesa com a Linguística Experimental por meio de um experimento inédito sobre “Leitura de imagem por rastreamento

ocular (*eyetracking*³). Com isso, destacamos a leitura de multimodalidade sincrética como **objeto de estudo**, especificamente a polissemia como fenômeno semântico de percepção visual em situação de leitura de fotografia digital de revista publicitária brasileira, cujos movimentos oculares realizados construíram percursos de leitura, com efeitos de (des)ordem da imagem e sentidos do olhar. Esses sentidos do olhar serão analisados como *gestos de leitura*.

O que veremos são **dados de pesquisa** da média de um experimento resultante da participação de 24 jovens universitários, de uma instituição pública de ensino superior, e resultados individuais (*gaze plot*, *heat map* e *pairwise comparisons*) de participante, de 20 anos, estudante do 3º período de Letras, no ano letivo de 2017. A colaboração dos participantes foi para a tarefa de visualizar uma imagem e responder uma pergunta, na tela de um computador, enquanto o rastreador ocular registrava seus tempos e padrões de fixação.

Com o **objetivo geral** de contribuir para a compreensão do processo semântico polissemia envolvido na visualização de imagens, os **objetivos específicos** são: (a) distinguir a leitura das áreas de interesse em termos de suas propriedades conceptuais específicas, (b) investigar a distinção de leitura entre áreas comuns (“cueca”, “rosto”, “pernas” etc.) e áreas particulares (“cueca do modelo direito”, “cueca do modelo esquerdo”, “rosto da *drag queen*” etc.), (c) analisar a leitura dos movimentos oculares de um participante, por meio dos resultados de *gaze plot* e *heat map* (TFD: ***total fixation duration*** – duração total de fixação em cada área de interesse) do experimento de

³ Para mais informações, ver França, Ferrari, Maia (2016), especialmente o capítulo sobre “Métodos de investigação linguística”, a parte de rastreamento ocular (*eyetracking*), na página 76. Ver também Maia (2008).



rastreamento ocular, e, por fim, (d) identificar valores de ‘p’ confiáveis do grupo homens heterossexuais por meio de *pairwise comparisons*.

A **justificativa de escolha** de tais dados de grupo específico se baseia pela media de resposta “sim”, em relação à pergunta “Há nudez na imagem?” (que se encontrava no último *slide* do experimento), se apresentar diferente das respostas “não” dos demais cinco grupos participantes (homens homossexuais, homens bissexuais, mulheres homossexuais, mulheres bissexuais, mulheres heterossexuais). Também pelo *heat map* e valor de ‘p’ desse grupo homens heterossexuais indicar *pairwise comparisons*, em relação às áreas de interesse: cueca do modelo direito, rosto-peruca-busto da *drag queen*, rosto do Dicesar, sandália da *drag queen*, rosto do modelo direito.

A **proposta de análise** compartilha conhecimentos da Linguística Cognitiva e da Análise do Discurso de linha francesa, ao adotar para análise as dimensões das várias facetas do *construal* (construção do significado) e a relação semântico-discursiva em percepção visual de leitura de fotografia digital de capa publicitária, em edição de maio de 2010 de uma revista de erotismo. Adotaremos o **suporte teórico** de Langacker (1987; 1991); Sweetser (2013); Ferrari (2011; 2016); Ferrari et al. (2017); Dancygier (2017), Dancygier; Vandelanotte (2017), Souza (2000; 2001; 2011; 2013; 2018) e Pêcheux (1982; 1983; 1984).

Com algumas *tradições científicas*, compartilharemos discussões teóricas prováveis hoje no campo discursivo. Escolhemos para embasamento científico compartilhamentos como interfaces mencionadas por Michel Pêcheux (em seu texto de 1984, publicação póstuma), ainda carentes de desenvolvimentos teórico-metodológicos. O desafio é trabalhar investigativamente com duas teorias (ou mais) em modo de interfaces, por meio de diálogos, revisitações,



duelos, até mesmo com pontos de recusas, a fim de obter resultados para a leitura e a interpretação da materialidade sincrética de textos modais.

Esclarecemos que esses “compartilhamentos” mencionados pelo autor são pensados em relação aos funcionamentos sintáticos no “real da língua” (Pêcheux, 1983), que não estão estritamente limitados na frase, mas que estão em relação aos fenômenos interfrásticos (e por essa via às marcas linguísticas da enunciação e do registro dito pragmático), entendidos como pertencentes ao intradiscorso (conceito que compreende *uma linguística das sequências discursivas*) e ao interdiscorso (conceito que compreende *uma semântica das sequências discursivas, ou uma intersecção de atravessamentos dessas sequências discursivas*).

No mesmo texto referido sobre a escolha do termo “compartilhamento”, Michel Pêcheux (1984) pontua o **comprometimento** e a **contradição** sobre os compartilhamentos⁴:

- (1) *o comprometimento com posições de trabalho frente à discursividade*: caso da História (por exemplo: história social das mentalidades ou a arqueologia foucauldiana), da Sociologia (por exemplo: o simbólico nas relações sociais), da Filosofia (por exemplo: a filosofia da linguagem);
- (2) *a contradição em abordagem sob o estatuto do sujeito no discurso*, caso da Psicologia Cognitiva e da Psicologia Intelectiva, de encontro a Psicanálise (Lacaniana, por exemplo).

Com o **procedimento investigativo** de interfacear (1) e (2), aqui, nesse texto, é desenvolvido inauguralmente o compartilhamento com a Linguística

⁴ Ver Nascimento (2015).



Cognitiva e a Análise do Discurso de linha francesa por meio de uma pesquisa experimental inédita sobre “Leitura de imagem” por rastreamento ocular.

Esclarecemos ainda que a presente pesquisa potencialmente possa estar filiada às visões mais contemporâneas sobre interdisciplinaridade científica e sobre a questão da linguagem e do simbólico em psicologia (Pêcheux; Henry; Haroche; Gadet, 1982⁵), evitando, com isso, a irreducibilidade de enfoques a um substrato lógico, ou cognitivo neurológico inato, ou adquirido, seja a um substrato lógico e cognitivo. O enfoque que considera a função do simbólico (Nascimento, 2017) – sem jamais ser redutora dos fatos de linguagem – é a que nos interessa, por corroborarmos com a posição freudiana concernente à “associação livre” como técnica analítica e com a posição lacaniana referente ao efeito do escrito, ao *sinthoma*, à pulsão⁶, ao desejo e sua interpretação⁷, mesmo quando métodos de experimentação sobre a sensação e a percepção sejam escolhidos para a pesquisa.

Em se tratando de rastreamento ocular, os movimentos oculares registrados são nada menos que a identificação de percepções visuais, cuja extensão do percurso do olhar registra a polissemia dos sentidos, a pulsão e o desejo, as leituras singulares (e *sinthomáticas*⁸ – Lacan (1975-76)). Pode ser dito, portanto, que o rastreamento ocular identifica a “trituração de leitura” (Pêcheux, 1981), uma vez considerados os movimentos oculares

⁵ Os autores Pêcheux; Henry; Haroche; Gadet (1982) abordam em seção 1: A psicolinguística como resposta à questão da linguagem em psicologia. Vale conferir o texto, que nos instiga reflexões sobre a Análise de discurso frente à psicologia cognitiva, à psicologia, à psicologia experimental, à psicolinguística, à psicanálise, à neurobiologia molecular.

⁶ Ver Lacan, J. [1964]. *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*.

⁷ Ver Lacan, J. [1958-59]. *Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*.

⁸ *Sinthoma* – de Jacques Lacan (1975-76): aquilo inverso ao sintoma, a patologia; o singular; a criação.



como sequências discursivas de trituração visual: seleção, deslocamento, rupturas, deslizamento, derrisão.

2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Para a Gramática Cognitiva (desenvolvida por Ronald Langacker, 1987; 1991), o que se entende por *gramática* é que nela há padrões esquemáticos de estrutura conceptual e simbolização. Nessa GC, o termo *predicação* é usado conceitualmente para nomear o significado de uma expressão, independentemente da limitação de seu campo semântico, por exemplo. Esse campo teórico da GC trata o significado não apenas ao conteúdo conceptual, mas inclusive ao modo particular e singularmente como esse conteúdo é elaborado, construído. Especificamente, essa teoria tem como ferramenta a noção de *construal*. Em seu entendimento, *construal* compreende o fenômeno do significado, naquilo que se refere à competência do falante no que diz respeito ao tratamento de uma mesma situação, ou situação similar, de outras formas, alternativas ou substitutivas semanticamente – a citar como exemplo.

Na esteira de que o significado é a interação entre conteúdo conceptual e *construal*, e o *domínio* é o conteúdo, optamos por considerar que o **movimento ocular** (dado como resultado de *gaze plot* e *heat map* no experimento de rastreamento ocular), que realizamos, incide na ativação de um conjunto de domínios cognitivos, responsáveis pela percepção visual, pelo percurso do olhar e correspondentemente pelos sentidos desse olhar, resultando em dado trajeto semântico, que corresponde à construção de base para o significado.

Por exemplo, específico ângulo, cor e forma da imagem da fotografia digital de “cueca do modelo fotográfico” podem evocar os seguintes domínios



de experiência: espaço, o conceito de cueca, o conceito mais esquemático de cueca masculina (portabilidade para pênis e saco escrotal), a concepção de um *designer* de cueca, noções de conteúdo, volume etc. Por um lado, a lista de domínios evocados por uma imagem não é extensa, nem exaustiva, e depende sempre do propósito perceptual do leitor, por exemplo; por outro, pode-se estabelecer uma distinção entre *domínio básico* e *domínio não-básico*. Sabemos que os domínios não-básicos “tendem a se organizar em hierarquias, de modo que uma concepção relativa a um determinado nível pressupõe e incorpora uma ou mais concepções de nível mais básico” (Ferrari et al., 2017, p. 1468).

Por *domínio básico* se entende que é analisável com base em outras concepções (exemplo da cueca: espaço, produto, tecido, espectro cromático, *designer*, espectro de costura, ou sem costura, etc.) e *domínio não-básico*, compreende-se por aquilo que pode ser reduzido a outras noções (exemplo: experiência imediata de uso do produto “cueca”, emoção de uso íntimo, eventualmente para a cena de ato sexual, como a sensação de prazer sexual; produto de portabilidade que, de certa forma, garante segurança e proteção para movimentos e visualização, respectivamente, etc.).

Sobre o significado, escolhemos adotar para análise as dimensões das várias facetas do *construal*. “Embora reconheça que nem todos os significados são baseados em percepção visual, a GC recorre à metáfora visual para classificar as várias facetas do *construal*. Essas facetas incluem as dimensões de *especificidade, focalização e proeminência*” (...). (Ferrari et al., 2017, p. 1468).

A *especificidade* está para o nível de precisão de uma situação. Por exemplo, um determinado vestuário pode ser descrito como “cueca”, mas



também como “sungá”, o que implica maior grau de especificidade. Nesse caso, o termo “cueca” é mais *esquemático* que “sungá”. A caracterização recebida de “cueca” pode ser instanciada por caracterizações mais específicas, cada uma delas servindo para *elaborar* especificações mais detalhadas (cueca → sungá → sungá roxa → sungá roxa pequena).

A focalização é considerada como um aspecto do *construal* por incluir

a seleção de conteúdo conceitual para apresentação linguística, como é o caso da organização em termos de *figura e fundo* (*foreground vs. background*). Em termos mais gerais, todas as expressões evocam conhecimento pressuposto (*background knowledge*) como base para a interpretação. (Ferrari et al., 2017, p. 1469).

Daremos exemplo. Para interpretar uma das 10 (dez) áreas de interesse selecionadas para monitoramento e controle dos resultados de leitura da fotografia digital, no caso “a área de interesse cueca do modelo fotográfico”, é preciso acessar o conhecimento cultural referente a esse tipo de modelo, sem o qual o leitor pensaria que a cueca poderia ser qualquer uma. Por isso que, além da organização figura vs. fundo, a focalização “inclui a extensão que uma expressão recobre no domínio acessado. Para cada domínio de uma matriz, uma expressão tem um *escopo* que consiste na sua cobertura daquele domínio, a qual será sempre limitada (*bounded*) em sua extensão” (Ferrari et al., 2017, p. 1469). Assim, o termo *cueca* evoca certa extensão espacial para a especificação de sua forma característica, o verbo *modelar* requer o acesso mental a características específicas (de tempo e espaço, por exemplo) para a identificação de um corpo modelado, e assim por diante.

Em termos de organização de figura/fundo se pode ter o escopo. O escopo é “uma questão de seleção” (Ferrari et al., 2017, p. 1469). Com




base no escopo máximo, “vestuário” seleciona um determinado conteúdo conceptual para colocar em *proeminência* (isto é, escopo imediato). Esse conteúdo selecionado “cueca roxa” e “cueca lilás” – em exemplos no caso de leitura de imagem do experimento apresentado, aqui – constitui uma estrutura particular que será denominada *perfil*.

Diante do exposto, o conceito de **polissemia** se faz necessário. Ferrari (2011) parte da obra *Metaphors we live by*, que marcou o nascimento da Teoria da Metáfora Conceptual (Lakoff; Johnson, 1980), para explicar como o fenômeno metafórico está relacionado a noções de perspectiva, tempo, espaço e movimento. Além dos conceitos de metáfora do conduto (Reddy, 1979) e sistemas metafóricos (Lakoff, 1993), a autora ainda apresenta o conceito de personificação, que Lakoff e Turner (1989) estudaram a partir de textos literários, assim como a relação que esquemas imagéticos e polissemia mantêm com a metáfora.

Na presente pesquisa, o objeto de estudo a imagem de fotografia digital publicitária como linguagem não-verbal estabelece a polissemia na ordem da imagem no momento de movimento ocular, de modo a indicar **construção de movimento causado** pelo resultado de *gaze plot* e confirmação pelo *heat map*, em seu TFD (total fixation duration) – duração total de fixação em cada área de interesse. Essa indicação de *construção de movimento causado* pelo resultado de *gaze plot* demonstra o percurso realizado pelo olhar à imagem, de modo que o movimento ocular seguinte ao anterior indicia o novo estímulo resultante em percepção visual. Assim se obtém os sentidos do olhar, cuja rede polissêmica se tece, por exemplo. Essa é uma **hipótese** desta pesquisa.





Já Ferrari (2016) estudou a polissemia em construções de comunicação verbal em português, retomando propostas de que a comunicação tende a ser codificada linguisticamente em termos da Metáfora do Conduto (Reddy, 1979). A importância desse estudo está para as extensões associadas à Metáfora do Conduto, a partir de Laços de Polissemia: a Extensão Metafórica de Movimento Causado e a Extensão Metafórica Dativa. Com a conjugação da Teoria da Metáfora Conceptual (Lakoff e Johnson, 1980) com o paradigma da Gramática de Construções (Goldberg 1995, 2006), a autora defendeu que a Construção de Movimento Causado (CMC) e a Construção Dativa (CD) podem motivar as referidas extensões.

Nesse estudo, a pesquisadora afirma que “o laço de polissemia capta a natureza das relações semânticas entre um sentido particular de uma construção e extensões desse sentido” (Ferrari, 2016, p. 106). Conforme a autora, o tipo de laços de herança “não é a única possibilidade de relação metafórica observada na gramática. Os laços de polissemia também podem se estabelecer por extensão metafórica” (Ferrari, 2016, p. 107). A noção de extensão metafórica está para as construções envolvidas que não são qualificadas como construções sintáticas distintas (Ferrari, 2016). Lembrando dos moldes propostos por Lakoff (1987), Ferrari (2016, p. 107) aciona o ensinamento do autor de que “a extensão metafórica corresponde a ligações que se estabelecem por polissemia”. Na esteira dessa distinção, a presente pesquisa pode focar extensões metafóricas relacionadas à linguagem não-verbal, caso do objeto de estudo a imagem de fotografia digital publicitária. Essas extensões metafóricas estabelecem laços de polissemia de modos diferentes dos laços de a Construção de Movimento Causado e a Construção Dativa, pesquisados pela autora do estudo mencionado. No caso do não-



verbal, a **hipótese** é a construção de movimento causado ser identificada em movimentos oculares, por exemplo.

Nesse contexto de multimodalidade sincrética, caso da fotografia digital, recorreremos ao que Sweetser (2013) aborda como representação do ponto de vista em sua relação com a criatividade envolvida em diferentes recursos multimodais. Em seu texto “*Creativity across modalities in viewpoint construction*”, a autora afirma:

Dada a complexidade que a representação do ponto de vista “único” pode ter, é fascinante dar um passo além e ver a criatividade envolvida na representação de múltiplos pontos de vista em linguagem e gestos, e até em arte visual. Como artistas e críticos de arte sempre souberam, a criatividade consiste em encontrar maneiras novas e elegantes de usar os recursos de seu meio escolhido. E cada uma das mídias mencionadas acima possui recursos diferentes (Sweetser, 2013, p. 250 – tradução minha)⁹.

O funcionamento da linguagem, face a face, “tem todos os recursos de um corpo inerentemente perspectivado no espaço, para representar os fenômenos do ponto de vista” (Sweetser, 2013, p. 250 – tradução livre). Ter o ponto de vista dos recursos da linguagem pode combinar formas linguísticas de modo a marcar a incorporação ou combinação de pontos de vista, afirma Sweetser (2013). A autora exemplifica com um irônico *Sim, sou tão irritante*, em situação de *Standards*, de modo que o locutor atribui

⁹ Given how complex the representation of ‘single’ viewpoint can get, it is fascinating to go one step further and see the creativity involved in representation of multiple viewpoints in language and gesture, and even visual art. As artists and art critics have always known, creativity consists in finding new and elegant ways to use the resources of your chosen medium. And each of the media mentioned above has different resources (Sweetser, 2013, p. 250).



a opinião tão irritante ao falado orador imaginado, cujos gestos e fala verbal se integram em linguagem verbal e gestual, portanto não-verbal.

Como “poderíamos inicialmente pensar que o corpo único é uma limitação em representar múltiplos corpos – ou pelo menos, poderíamos pensar que seria confuso para os destinatários descompactar as misturas e perceber que um punho representa parte de um atacante, enquanto o resto do corpo representa a pessoa sendo atacada” (Sweetser, 2013, p. 250 – tradução livre). A autora ainda aborda esse aspecto com a seguinte pergunta: *But clearly this is no problem for humans interpreting interaction – and why should it be, for people who can understand Free Indirect Style?* Diante disso, leitores e ouvintes “desempacotam” essas misturas de forma suave e confortável, construindo os múltiplos pontos de vista em relação uns aos outros (Sweetser, 2013).

Ao ser apresentada essa questão para mostrar a variedade e a natureza das questões levantadas pelos fenômenos de ponto de vista na linguagem multimodal, uma vez que as múltiplas modalidades envolvidas estão envolvidas em pesquisas e em pauta de estudiosos da linguagem, as questões geralmente são de emergência de significado, cujo próprio uso da linguagem pode ser melhor compreendido ao ser investigadas apropriadamente outras modalidades ao lado da linguagem, como a inovação de contextos e formas de linguagem.

De acordo com o terreno da Análise do Discurso, diferentemente de um esvaziamento epistemológico da língua, trabalhamos naquela noção de língua em sua relação com o *discurso* e com a *imagem*. Essa aproximação é com os níveis do discurso (*formulação, constituição e circulação*). Daí a imagem como condição da produção e da interpretação do olhar do sujeito leitor. Daí o estudo da imagem com “o estudo dos fenômenos discursivos (...)



defrontam-se com um espaço mais vasto, o da leitura e da interpretação.” (Pêcheux, [1984]2011, p. 227).

Ao estudar imagem, estamos na defesa de que a **ordem da imagem** se digladia frontalmente com a **desordem do olhar** – isto é: com os múltiplos e assimétricos *rastros* do olhar. A simetria está para a imagem, oferecendo a ordem, como a assimetria está para o olhar, oferecendo as pistas, os sinais, os emblemas. Digo de outro modo: os movimentos no trajeto de sentidos resultam de ordem e de desordem. Esses movimentos oculares se defrontam com o espaço da leitura e da interpretação. Os movimentos – muitas vezes – produzem **descontinuidades** meio à *dispersão* e à *regularidade* do discurso. Essas descontinuidades apresentam **lacuna de estudo** e acenam para a necessidade de investigação.

Para mais investimentos em relação a essa lacuna, o estudo sobre a **sintaxe imagética** vista pelo “mapa de calor (*heat map*)” pode se mostrar produtiva ao passo que permite a identificação de sequência dissimétrica e desigual dos olhos, que, por assim mesmo, permite também a identificação da produção de *sentidos do olhar*. Os sentidos do olhar podem não corresponder necessária e obrigatoriamente aos sentidos da imagem, impostos pela própria ordem da imagem, porque *não se vê só o visível*. Há discursividades no que se vê, assim como há no que *está e é visível*. No entanto, a visibilidade não está só no visível, está também no irremível, no irrisório, nos restos que podem estar nos becos e nas curvas dos caminhos do olhar, por sequências tomadas pelos olhos. “Quando se afirma que uma imagem não é visível, mas torna-se visível através dos gestos de interpretação, se pressupõe o alcance político-ideológico inscrito no uso que se faz das imagens” (Souza, 2018, p. 23).

É claro que há o funcionamento ordinário das discursividades do olhar, pelo registro das sequências tracejadas pelos olhos. No entanto, não é menos verdade também que há outros funcionamentos que não sejam univocamente ordinários. Há a ordem inversa da ordem canônica da sintaxe! Isso é bem verdade. Há verdades da palidez (*La vérité de la palice*, como intitulou Pêcheux a sua obra de 1975)! Essas condições da produção e da interpretação do olhar podem “contribuir com o estudo dos efeitos de mudança que afetam a circulação dissimétrica e desigual” dos sentidos da ordem da imagem. Há trabalho da heterogeneidade discursiva no jogo contraditório socio-histórico da imagem e do olhar. Nem sempre o olhar tem correspondência simétrica e igual à imagem. Eis a **desordem do olhar**.

Essa desordem pode apontar suscetíveis eventos históricos, isto é: outros e novos eventos históricos. Daí o *acontecimento discursivo* da imagem como fundação de outro e novo evento histórico, como fundação de outra e nova formulação/constituição discursiva. A **imagem** está para a estrutura e o acontecimento como o **discurso** está para a estrutura e o acontecimento (Pêcheux, 1983). O que há de verdades na palidez de um rosto? ou de um semblante? ...o *discurso se não fosse semblante* [para lembrar Lacan]? Há língua no rosto, no semblante... e na imagem!

3. METODOLOGIA

Com base no instrumental teórico de Langacker (1991), desenvolvido para tratar do significado das expressões linguísticas, cujo enfoque foi sobre as estruturas nominais, corroboramos para a leitura de imagem com a sua defesa que “a função semântica (e não o caráter estrutural) é o fator crítico



para entender sua organização interna”. Na esteira de que uma área de interesse da imagem perfila uma *coisa*, definida como uma região imagética (conjunto de entidades interconectadas) em um determinado domínio, envidamos esforços analíticos para a distinção das áreas de interesse em termos de suas propriedades conceptuais específicas.

Especificamente, investigamos a distinção entre áreas comuns (“cueca”, “rosto”, “pernas”) e áreas particulares (“cueca do modelo direito”, “cueca do modelo esquerdo”, “rosto da *drag queen*”), propondo que os primeiros exercem a função de *tipo*, enquanto os segundos caracterizam *instâncias* de um tipo. O rosto, por exemplo, é um tipo que tem função de elemento cognitivo universal humano, independentemente da orientação sexual. Já as áreas particulares são dependentemente da orientação sexual, conforme ponto de vista e polissemia do olhar do grupo selecionado, no caso o grupo dos homens heterossexuais. Por isso, as áreas particulares caracterizam *instâncias* de um tipo – a variabilidade ponto de vista e polissemia do olhar. Já a “cueca do modelo direito” ou a “cueca do modelo esquerdo” são instâncias de um tipo (“cueca”, “vestimenta”), como elemento cognitivo particular e não universal. Isso nos leva a **previsão de pesquisa** de que a orientação sexual influencia na área de interesse.

Com o objetivo de contribuir para a compreensão dos processos envolvidos na visualização de imagens, solicitou-se a colaboração dos participantes para a tarefa de visualizar uma imagem e responder uma pergunta, na tela de um computador, enquanto o rastreador ocular registrou seus tempos e padrões de fixação.

Vejam um experimento resultado de participação de um participante, 20 anos, estudante do 3º período de Letras, ano letivo de 2017. Na legenda das



figuras, encontram-se os indicativos de instruções, as etapas do experimento e o número do slide, sequência que era visualizada na tela pelo participante.

FIGURA 1: *Heat Map* das instruções (*slide 1* do experimento)

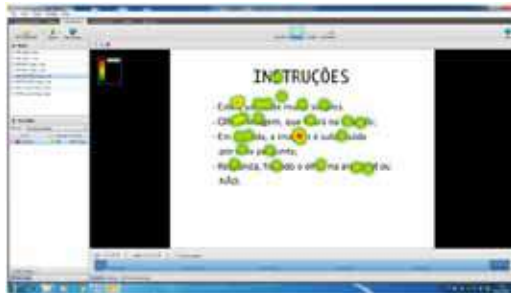


FIGURA 2: *Gaze Plot* das instruções (*slide 1* do experimento)



FIGURA 3: *Heat Map* da imagem (*slide 2* do experimento)



FIGURA 4: *Gaze Plot* da imagem (*slide 2* do experimento)

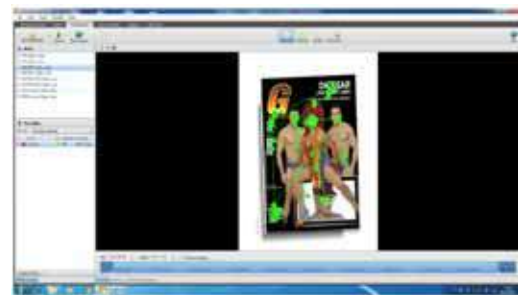


FIGURA 5: *Áreas de interesse* da imagem (procedimento para análise do experimento)



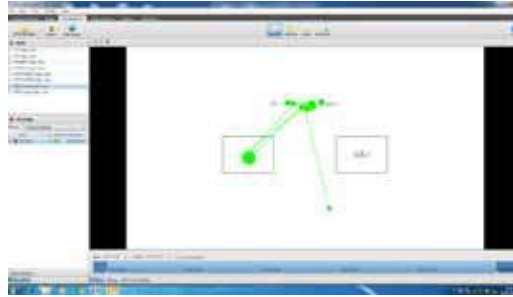
FIGURA 6: *Áreas de interesse* da resposta (procedimento para análise do experimento)



FIGURA 7: *Heat Map* da pergunta (*slide 3* do experimento)



FIGURA 8: *Gaze Plot* da pergunta (*slide 3* do experimento)



A figura 1 trata-se de *Heat Map* das instruções (*slide 1* do experimento); a figura 3, de *Heat Map* da imagem (*slide 2* do experimento) e a figura 7, de *Heat Map* da pergunta (*slide 3* do experimento). Já a figura 2 trata-se de *Gaze Plot* das instruções (*slide 1* do experimento) e a figura 4, de *Gaze Plot* da imagem (*slide 2* do experimento). A figura 5 trata-se de *Áreas de interesse* da imagem (procedimento para análise do experimento) e a figura 6, de *Áreas de interesse* da resposta (procedimento para análise do experimento).

A imagem oferecida pelo *software* acoplado ao *eyetracker* utilizada pode ser visualizada em mapas de calor (*heat map*) que retratam, em uma escala de cor, dos tons esverdeados, passando pelo amarelo e pelos tons alaranjados, até chegar ao vermelho, a duração da fixação (primeira fixação e fixação total) e o número de movimentos sacádicos sobre as *Áreas de Interesse* assinaladas nos estímulos, dos menores aos maiores valores atribuídos a essa imagem pelas operações de quantificação geradas pelo sistema. Com esse recurso, pode-se ver ilustrada, no Mapa de Calor (*heat map*) 1, 3 e 7, acima, a convergência entre os índices de “calor” na primeira passagem do olhar (*first-pass*). No mesmo Mapa de Calor (*heat map*) 1, 3 e 7, nota-se a mancha avermelhada sobre a região, que reflete a média da

Duração da Primeira Fixação (FFD), em nítido contraste com a mancha esverdeada, que recebeu FFD média significativamente inferior.

Rastream-se as fixações oculares dos sujeitos, cuja tarefa consistia na leitura automonitorada de imagem que aparecia em um único *slide*, na segunda tela, apresentando-se, na tela subsequente, uma questão interpretativa com duas opções de resposta, devendo-se responder fixando-se o olhar em uma delas. As variáveis dependentes foram estabelecidas como: (i) os tempos totais de fixação nas regiões de interesse, (ii) a fixação ocular em uma região, e (iii) os tempos totais de fixação nas alternativas de resposta à questão interpretativa final.

O experimento foi aplicado usando equipamento TOBII TX300, binocular, integrado a monitor de 23, em uma sala de laboratório experimental. Inicialmente, explicava-se a tarefa ao participante, solicitando-se que lesse uma imagem rapidamente, automonitorando a sua passagem através da barra de espaço, no teclado do computador. Ao pressionar a barra de espaço, uma pergunta interpretativa, com duas opções de resposta, era chamada à tela, devendo o participante respondê-la, fixando o olhar por alguns segundos na opção que achasse correta. Como o sistema TOBII TX300 realiza correções de pequenos movimentos de cabeça, não se utilizou qualquer aparato de fixação da cabeça (*nasal clip e/ou chin rest*), o que permite maior naturalidade na leitura.

Procedia-se, em seguida, à calibração de cada sujeito, que era sentado à distância de 60 a 65 cm da tela, devendo fixar o olhar e acompanhar o aparecimento e a movimentação de 12 pontos representados por círculos verdes. A calibração era repetida, caso não se obtivessem parâmetros aceitáveis, conforme indicado pelo programa. Após a fase da calibração, o sujeito era



exposto a três slides (instruções, imagem e pergunta), sendo apenas em um slide a presença da imagem, que se tratou de uma fotografia digital, capa de revista publicitária, sendo observado pelo experimentador, que não podia lhe indicar ajustes em relação à tarefa. Em seguida, o experimentador se retirava da sala, deixando cada sujeito completar o experimento, que tinha duração média de 5 minutos.

4. ANÁLISE

Para Ronald Langacker (1987, 1991), *gramática* é aquela em que há padrões esquemáticos de estrutura conceptual e simbolização. Nessa concepção, podemos ver a multimodalidade como objeto linguístico que tem sua própria gramática – talvez uma gramática visual – cuja *predicação* é composta por elementos que ancoram o significado desses elementos, dependentemente de seus campos morfológicos, sintáticos e semânticos visuais, por exemplo. Corroborando com a GC, o significado depende do modo particular e singular da construção desse conteúdo.







Ao se tratar como ferramenta a noção de *construal*, compreendemos, aqui, o fenômeno do significado naquilo que se refere à competência do leitor no que diz respeito ao tratamento do conteúdo e organização do material carregado de significado. Na esteira de que o significado é o resultado de conteúdo conceptual e de *construal*, o *domínio* é o conteúdo da multimodalidade, cujo *movimento ocular* dado como resultado de *gaze plot* e *heat map* no experimento de rastreamento ocular, realizado pela pesquisa que ora apresentamos, incide na ativação de um conjunto de domínios cognitivos para a concentração em uma determinada área de interesse. Essa



concentração é o maior tempo de duração de fixação que revela a atenção de percepção visual, pelo percurso do olhar.

Observemos o quadro a seguir para a compreensão do que acabamos de afirmar.

Quadro A: Média dos resultados do *heat map* de participantes homens e mulheres

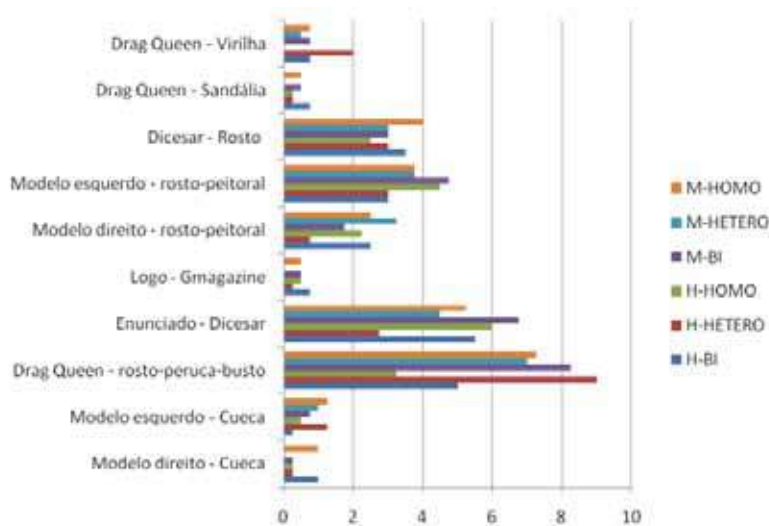
Resultados	Participantes		
Homens	Homens Homossexuais	Homens Heterossexuais	Homens Bissexuais
<i>Heat Map</i>			
Mulheres	Mulheres Homossexuais	Mulheres Heterossexuais	Mulheres Bissexuais
<i>Heat Map</i>			



Dada essa concentração sintática do olhar, singular e particular, a correspondência em sentidos do olhar demonstra resultados em dado trajeto semântico visivelmente marcado pela *gaze plot* – a ser vista mais a diante. Podemos dizer que a relação *gaze plot* e *heat map* corresponde à construção de base para o significado, vista como *matriz*. Essa matriz se refere à escolha ocular dada pelo movimento em relação ao específico ângulo, cor e forma da imagem. Por exemplo, o “rosto do modelo fotográfico da direita”, o “rosto do modelo fotográfico da esquerda” ou o “rosto da *drag queen*” que podem evocar os seguintes domínios de experiência: espaço, o conceito de rosto, o conceito mais esquemático de rosto de modelo fotográfico ou de rosto de *drag queen*, a concepção de um rosto, noções de conteúdo, fenótipo, etc. A lista de domínios evocados por uma imagem de rosto depende sempre do propósito perceptual do leitor.

A seguir, vemos o gráfico em barras que apresenta a duração total de fixação (escala horizontal de 0 a 10) em cada das 10 áreas de interesse (escala vertical de 1 a 10).

Gráfico 1: TFD (*total fixation duration*) – duração total de fixação em cada área de interesse



Sobre o significado, tratamos as dimensões das várias facetas do *construal* de *especificidade*, *focalização* e *proeminência* (Ferrari et al., 2017, p. 1468): A *especificidade* está para o nível de precisão de uma situação, uma determinada parte do corpo humano que pode ser descrito como “rosto”, mas também como “olhos”, “boca”, ou “nariz”, que implica maior grau de especificidade. Nesse caso, o termo “rosto” é mais *esquemático* que “nariz”. A caracterização recebida de “rosto” pode ser instanciada por caracterizações mais específicas, cada uma delas servindo para *elaborar* especificações mais detalhadas (rosto → boca → boca do modelo fotográfico → boca do modelo fotográfico da direita).

Já a *focalização* é considerada como um aspecto do *construal* por incluir a seleção de conteúdo conceptual para apresentação linguística, como *figura* e *fundo* (Ferrari et al., 2017, p. 1469), como são os casos da figura e fundo dos quatro rostos presentes na fotografia digital. Quatro rostos com diferentes figuras e formas. Daremos exemplo. Para interpretar uma das 10 (dez) áreas de interesse selecionadas para monitoramento e controle dos resultados de leitura da fotografia digital, no caso “a área de interesse rosto do modelo fotográfico”, acessamos o conhecimento cultural referente a esse tipo de modelo de uma revista publicitária de erotismo para o público LGBT+, sem o qual o leitor poderia pensar que o rosto do modelo seja qualquer um.

Além da organização figura vs. fundo, a focalização recobre o domínio de uma matriz, cujo *escopo* consiste na sua cobertura daquele domínio: o termo *rosto* evoca certa extensão espacial para a especificação de sua forma característica, o fenótipo que requer o acesso mental a características específicas (de traços fenotípicos que perfilam graus de



beleza e que podem acentuar expressões de simpatia e felicidade, por exemplo) para a identificação de um corpo modelado, ou artístico, no caso de se tratar de *drag queen*.





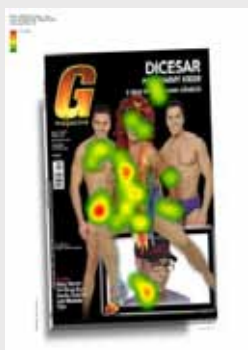


Nesse caso, a organização de figura/fundo pode indicar o escopo, que se trata de “uma questão de seleção” (Ferrari et al., 2017, p. 1469). Com base no escopo máximo, “parte do corpo humano” seleciona um determinado conteúdo conceptual para colocar em *proeminência* (isto é, escopo imediato). Esse conteúdo selecionado “rosto do modelo fotográfico da direita”, “rosto do modelo fotográfico da esquerda” ou ainda “rosto da *drag queen*” constitui uma estrutura particular denominada *perfil*.

Diante disso, o conceito de polissemia se faz necessário para compreendermos o perfil, a área de interesse (indicada pelo *heat map*) e a *gaze plot*. O perfil escolhido e indicado pelo *heat map* em específica área de interesse realizado pelo rastreamento ocular de cada participante-leitor de nossa pesquisa explica como o fenômeno metafórico está relacionado a noções de perspectiva, tempo, espaço e movimento. Esse fenômeno envolve uma projeção entre apenas um domínio, diferentemente da metonímia, que envolve dois (Ferrari, 2011).

Vejam os a confirmação de nossa hipótese – a polissemia está na ordem da imagem no momento de movimento ocular, de modo a indicar *construção de movimento causado* pelo resultado de *gaze plot* e confirmação pelo *heat map* –, ao analisarmos o quadro a seguir, com resultados individuais. Como já mencionado anteriormente, lembramos que a indicação de *construção de movimento causado* pelo resultado de *gaze plot* demonstra o percurso realizado pelo olhar à imagem, de modo que o movimento ocular seguinte indicia o novo estímulo resultante em percepção visual.



Quadro B: Resultados individuais de *gaze plot* e *heat map* de participantes homens heterossexuais

Resultados	Participantes: Homens Heterossexuais			
	E. S.	M. A.	M.	R. N.
<i>Gaze Plot</i>				
<i>Heat Map</i>				

Em estudo de Ferrari (2016), a autora afirma que “o laço de polissemia capta a natureza das relações semânticas entre um sentido particular de uma construção e extensões desse sentido” (p. 106). Lembrando dos moldes propostos por Lakoff (1987), Ferrari (2016, p. 107) aciona o ensinamento do autor de que “a extensão metafórica corresponde a ligações que se estabelecem por polissemia”. Na esteira dessa distinção, deslocando de construções linguísticas do português brasileiro para a natureza de multimodalidade da fotografia digital, procedemos ao tratamento de extensões metafóricas relacionadas à linguagem não-verbal de modo a identificar as diferenças



de leitura dos participantes do experimento. Vejamos que as extensões metafóricas realizadas pelo percurso do leitor E. S. se diferenciam das extensões dos leitores M. A, M. e R. N. Todos esses quatro sujeitos homens heterossexuais realizaram a extensão metafórica de modo particular, assim sendo construída individualmente a **polissemia do olhar**.

A **polissemia do olhar** nada mais é do que os sentidos que o olhar foi traçando de maneira a construir **gestos de leitura**¹⁰. Cada leitura foi finalizada no momento em que o *heat map* do experimento de rastreamento ocular demonstra o TFD (**total fixation duration**) – duração total de fixação na maior área de interesse. Identificamos individualmente o *heat map* de cada leitor-participante do grupo homens heterossexuais: o leitor E. S. teve duração total de fixação nas seguintes áreas de interesse: *enunciado Dicesar, peruca da drag queen, rosto do modelo esquerdo e rosto de Dicesar na televisão*. Já o leitor M. A. teve duração total de fixação nas áreas *busto da drag queen e cueca do modelo esquerdo*. M. teve duração total de fixação nas áreas de interesse *busto da drag queen*, enquanto o leitor R. N. teve no *enunciado Dicesar, logo da G Magazine, rosto da drag queen e rosto do modelo esquerdo*.



Ao analisarmos o **Quadro B**, vemos que há extensões distintas, em escala de maior a menor grau, ou vice-versa, de cada leitor-participante em relação a cada área de interesse. Essas extensões metafóricas distintas estabelecem laços de polissemia também distintos daqueles de Construção de Movimento Causado e Construção Dativa, pesquisados pela autora do estudo mencionado (Ferrari, 2016). No entanto, em casos de materialidade do não-verbal, a **hipótese** de que a construção de

¹⁰ Ver mais em Orlandi, Eni. (Org). *Gestos de leitura. Da História no Discurso*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

movimento causado possa ser identificada em movimentos oculares é verdadeira, pela justificativa de que possamos (conforme o objetivo específico *d*, desta pesquisa) identificar valores de ‘*p*’ confiáveis do grupo homens heterossexuais por meio de *pairwise comparisons*¹¹, resultado do experimento de rastreamento ocular (*eyetracking*).

Para isso, veremos o **Quadro C**.

Quadro C: Resultados individuais de *gaze plot*, *heat map* e *pairwise comparisons* de participante homem heterossexual, identificado como leitor M. A.

Homem-Heterossexual		
Resultados	<i>Gaze plot</i>	<i>Heat map</i>
M. A.		

¹¹ Para mais informações, ver França, Ferrari, Maia (2016) e Maia (2008).



Pairwise comparisons

[Cueca-MD_H-Het] vs. [Rosto-Peitoral-Busto_Drag_H-Het]
t(6)=2,47 p< 0,0482

[Cueca-MD_H-Het] vs. [Rosto-Dicesar_H-Het]
t(6)=2,82 p< 0,0305

[Rosto-Peitoral-Busto_Drag_H-Het] vs. [Sandália-Drag_H-Het]
t(6)=2,79 p< 0,0318

[Rosto-MD_H-Het] vs. [Rosto-Dicesar_H-Het]
t(6)=2,57 p< 0,0426

[Rosto-Dicesar_H-Het] vs. [Sandália-Drag_H-Het]
t(6)=3,23 p< 0,0178

O contexto desse quadro é a radiografia visual – obtida pelos procedimentos *gaze plot* e *heat map* da metodologia *eyetracking* – de multimodalidade sincrética da fotografia digital, objeto eleito de investigação, aqui. A **construção de movimento causado** é em relação ao que Sweetser (2013) aborda como representação do ponto de vista, em sua relação com a criatividade envolvida nos diferentes recursos multimodais.

Essa **construção de movimento causado** é o funcionamento da linguagem na fotografia digital, por exemplo. “(..) tem todos os recursos de um corpo inerentemente perspectivado no espaço, para representar os fenômenos do ponto de vista” (Sweetser, 2013, p. 250 – tradução livre). É exatamente o ponto de vista representado nos recursos da linguagem, combinando as áreas de interesse de formas linguísticas (casos, por exemplo, do logo da *G Magazine* e o enunciado: *Dicesar por Dimmy Kieer ao lado de seus big brothers gêmeos*), com as áreas de interesse de formas visuais e gestuais linguísticas (casos, por exemplo, da *peruca da drag queen*, do *rosto do modelo esquerdo*, do *rosto do modelo direito*, do *rosto de Dicesar na televisão*, do *rosto da drag queen*, assim como das áreas *busto da drag*



queen, cueca do modelo esquerdo, cueca do modelo direito, peitorais dos modelos, etc.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consoante a defesa de que uma abordagem trata conceitos produtivos para análises de variedade de formas linguísticas verbais e não-verbais, a *gaze plot*, o *heat map*, bem como a *pairwise comparisons* permitem identificar fenômenos do ponto de vista difundidos na linguagem não-verbal, no caso imagético – a fotografia digital publicitária.

Como os fenômenos ligados aos múltiplos pontos de vista formam uma rede, a *gaze plot* permite nada menos que examinar minuciosamente essa **trama do olhar**. É exatamente nesse procedimento experimental que a multiplicidade cria a necessidade de análise semântico-discursiva da coesão do olhar, por exemplo, e, assim, dos gestos de leitura. A leitura de cada leitor-participante incide em discurso, em um nível de ponto de vista adicional, em *espaço do ponto de vista do discurso*. Esse espaço reconhecido em áreas de maior ou menor interesse, comprovadas pelos *heat map*, apresentam leituras de multiplicidades dos *domínios* – “logo G”, “enunciado x”, “rosto-peruca-busto da”, “cueca do”, “rosto do”, “sandália da”.

Diante disso, o **discursivo** é o processo social cuja especificidade está no tipo de materialidade de sua base, a materialidade linguística, já que a língua constitui o “lugar material” em que se realizam os efeitos de sentido, isto é, efeitos que dão corpo para as materialidades discursivas (Pêcheux, 1981). Logo, o sujeito leitor é sujeito à interpretação e sujeito da interpretação do simbólico (Lacan, 1958-59; 1964; Pêcheux, 1982). Não há sentido sem interpretação, e a interpretação é um excelente observatório



do simbólico para se trabalhar a relação historicamente determinada do sujeito com os sentidos, em um processo em que intervém o imaginário, o simbólico e o efeito “de”, de maneira que se desenvolve em determinadas situações sociais de leitura.

Alguns desafios teórico-metodológico referentes à leitura de **imagem**:

– o **estatuto da imagem** tem, por um lado, em algum suporte, sua materialidade visível por meio de formulação, constituição e circulação em sequências simétricas, por outro lado, tem sua materialidade de sentido por desordem do olhar, suportando o visto não só no visível, como também por becos e curvas efetivamente assimétricos às sequências. Os movimentos dos olhos propriamente são os responsáveis pela **fundação do olhar** para a imagem. **Os sentidos do olhar** tracejam por caminhos não exclusivos da direção simétrica da imagem. Os olhos também vêm por direções aleatórias. Os olhos olham e vêem. Eles não só olham.

– por essas vias, **a relação da imagem e do olhar** é questão de leitura, na medida em que ela está para as disciplinas de interpretação, colocando em causa, sempre, a existência de aproximações e distanciamentos entre a *ordem da imagem* e a *desordem do olhar*, ou entre a *desordem da imagem* e a *ordem do olhar*. Seja qual for a via de análise, jamais a pesquisa pode se satisfazer com a concepção de que o olhar é controlado e dominado pelo sujeito dono de seus olhos. É polissêmico. É semântico. É pulsão. É desejo. É interpretação – do simbólico, da imagem, do imaginário, do discurso em análise.

A leitura de imagem é submetida por coerções subjetivas, simbólicas, sexistas e biopsicossociológicas e assertivas múltiplas, descontroladas e assimétricas – como vimos na *gaze plot*. A interpretação não tem como



unidade só a leitura do visível, pois não se vê só o visível. A interpretação é da ordem do desejo. Do trabalho do imaginário. Dos movimentos causados pela pulsão e pelo discursivo. Do ideológico. Do imaginário. De posições subjetivas sexistas. Normativas. Fixas. Padronizadas. Estereotipadas. Congeladas. A dispersão das pistas, dos sinais, dos emblemas também produz regularidades semântico-discursivas, que permitem leitura e interpretação das multimodalidades sincréticas. As curvas e os becos (com e sem saídas, pelas policromias) produzem seus efeitos no olhar – aí o lugar da **desordem do olhar**.

REFERÊNCIAS

- Dancygier, B. (2017). Viewpoint phenomena in constructions and discourse. *Glossa: a journal of general linguistics* 2(1):37, pp. 1–22, DOI: <https://doi.org/10.5334/gjgl.253>
- Dancygier, B.; Vandelanotte, L. (2017). Viewpoint phenomena in multimodal communication, *Cognitive Linguistics*, 28(3), pp. 371-380. DOI: 10.1515/cog-2017-0075.
- Fauconnier, G. (1994). *Mental spaces*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fauconnier, G. (1997). *Mappings in thought and language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferrari, L. (2011). *Introdução à Linguística Cognitiva*. São Paulo: Contexto.
- Ferrari, L. (2015). Semântica objetivista ou semântica cognitiva? Implicações do modelo semântico na análise de condicionais. *Gragoatá*, Niterói, n. 38, pp. 142-162, 1. sem.



Ferrari, L. (2016). Construções gramaticais e laços de polissemia: as extensões metafóricas de comunicação verbal. *Revista Linguística / Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume Especial, dezembro, pp. 102-113. ISSN 2238- 975X 1. [<http://www.lettras.ufrj.br/poslinguistica/revistalinguistica>]

Ferrari, L. (2016). *Introdução à Linguística Cognitiva*. 1. ed. 2 reimpressão. São Paulo: Contexto.

Ferrari, L. et. al. (2017). Referência genérica em SNs singulares: uma abordagem cognitivista experimental. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v.25, n.3, pp. 1463-1500.

França, A. I.; Ferrari, L.; Maia, M. (2016). *A Linguística no Século XXI: Convergências e divergências no estudo da linguagem*. São Paulo: Contexto.

Goldberg, A. (1995). *Constructions*. Chicago: University of Chicago Press.

Lacan, J. [1958-59]. (2016). *Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, J. [1964]. (2008). *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, J. [1975-76]. (2007). *O Seminário, livro 23: o Sinthoma*. Rio de Janeiro: Zahar.

Lakoff, G. (1987). *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*. Chicago: The University of Chicago.

Lakoff, G.; Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, G.; Turner, M. (1989). *More than Cool Reason: a field guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.



Langacker, R. (1987). *Foundations of cognitive grammar: Theoretical prerequisites*. Stanford: Stanford University Press.

Langacker, R. (1991). *Foundations of cognitive grammar: Descriptive applications*. Stanford: Stanford University Press.

Maia, M. (2008). Processos bottom-up e top-down no rastreamento ocular de imagens. *Revista Veredas (UFJF)*, v. 2, pp. 8-23.

Nascimento, L. (2015). Especificidade de uma disciplina de interpretação (a análise do discurso no Brasil): alguns apontamentos. *Revista Filologia e Linguística Portuguesa, USP*, v. 17, pp. 569-596.

Nascimento, L. (2017). Quando a letra falta, o digital fal[h]a: a função do escrito. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, dezembro, pp. 51-71.

Pêcheux, M. (1981). L'énoncé: enchâssement, articulation et dé-liaison. Actes du Colloque Matérialités discursives. Université Paris X – Nanterre, 24-26 avril 1980. In: Conein, B. et al. (Orgs). *Matérialités discursives*. Lille: Presses Universitaires de Lille. pp. 143-148.

Pêcheux, M. [1983]. Discourse: structure or event? – Actes du Colloque Marxism and Interpretation of Culture: Limits, Frontiers, Boundaries. L'Université Urbana-Champaign, 8-12 juillet 1983. In: Pêcheux, M. *L'inquietude du Discours*. Textes choisis et présentés par Denise Maldidier. Paris: Éditions des Cendres, 1990, pp. 303-323. [Pêcheux, M. *O Discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2002.]

Pêcheux, M. [1984]. Especificidade de uma disciplina de interpretação (A Análise do Discurso na França). In: Pêcheux, M. *Análise de Discurso – Michel Pêcheux*. Textos selecionados por Eni Puccinelli Orlandi. 2. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011. pp. 227-230.



Reddy, M. (1979). The conduit metaphor: a case of frame conflict in our language about language. In: Ortony, A. *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 164-201.

Souza, T. C. C. (1996). *Imagem e Sentido*. Texto-apostila utilizado no curso Análise do discurso, do Instituto de Artes de Comunicação Social, UFF: Niterói, primeiro semestre.

Souza, T. C. C. (1997). *Discurso e imagem: perspectivas de análise do não-verbal*. Conferência no 2º Colóquio de Analistas del Discurso. Universidad del Plata, Instituto de Linguística da Universidad de Buenos Aires: La Plata e Buenos Aires.


Souza, T. C. C. (2013). Gestos de Interpretação e Olhar(es) nas Fotos de Curt Nimuendajú: Índios no Brasil. *Revista FSA (Faculdade Santo Agostinho)*, v. 10, pp. 287-301.

Souza, T. C. C. (2018). Perspectivas da análise do (in)visível: a arquitetura discursiva do não verbal. In: *RUA [online]*. nº. 24. Volume 1. pp. 17-35 – e-ISSN 2179-9911 - junho. DOI: <http://dx.doi.org/10.20396/rua.v24i1.8652400>

Sweetser, E. (2013). Creativity across modalities in viewpoint construction. In: Borkent, Dancygier, Hinnell. (Eds.). *Language and the creative mind*. CSL1 Publications. pp. 239-256.

Turner, M. (1991). *Reading minds: the study of English in the age of cognitive science*. Princeton: Princeton University Press.





A EDUCAÇÃO PELAS IMAGENS: O ANTICOMUNISMO
NAS REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS NA
ERA VARGAS (1930 – 1945)

EDUCATION THROUGH IMAGES: ANTICOMMUNISM
IN IMAGE REPRESENTATIONS IN THE
VARGAS ERA (1930 - 1945)

Alexandre Felipe FIUZA¹

Gabriela Cristina Beltramin de BONA²

-
- ¹ Professor Associado do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e do PPGE da UNIOESTE. Licenciado em História pela UFPB, Mestre em Educação pela UNICAMP e Doutor em História pela UNESP/ Campus de Assis. Pós-Doutor em História Contemporânea pela Universidad Autónoma de Madrid (2008) e pela Universidad Complutense de Madrid (2017). E-mail: alefiuza1970@gmail.com.
- ² Graduada em História pela UNIPAR e Mestra em Educação pela UNIOESTE/ Campus de Cascavel. Professora da Escola Municipal São José - Corbélia, Paraná. Integrante do Grupo de Pesquisa História e Historiografia na Educação - UNIOESTE/ Campus de Cascavel. E-mail: gabriela_debona@hotmail.com.



RESUMO


As imagens sempre tiveram grande poder de influência sobre a formação de opiniões na sociedade. As revoluções tecnológicas que vêm se desenvolvendo desde a Revolução Industrial, possibilitaram a difusão de informações em larga escala, sendo muito utilizadas como meio de propaganda pelo Estado para a veiculação de notícias que pudessem fortalecer o *status* do governo vigente. Durante a Era Vargas (1930-1945), este recurso foi amplamente utilizado em diversos âmbitos midiáticos, principalmente no que se refere à criação de uma rejeição ao comunismo no Brasil. Esta visão anticomunista foi incentivada por meio de cartazes e jornais que apontavam a esquerda como um mal para a sociedade, e tornou-se parte do imaginário, enraizando-se na cultura política do país. Estas imagens possuíram um caráter formador no imaginário social, alcançando uma significativa parte da população, até mesmo a iletrada, por reunir elementos de fácil abstração. Tais recursos imagéticos contribuem de forma indireta para uma formação educativa, mesmo não estando inseridos no âmbito educativo formal/escolar. Assim, pode-se destacar que a educação informal funciona enquanto uma linguagem educacional e social, pois tem o poder de alcançar diversas camadas sociais e exerce uma função de formação de opinião.

PALAVRAS-CHAVE

Anticomunismo. Imagens. Era Vargas. Educação Informal.

ABSTRACT

Images have always had a great influence on the formation of opinions in society. The technological revolutions that have been developing since



the Industrial Revolution, made it possible to disseminate information on a large scale, being widely used as a means of propaganda by the State for the dissemination of news that could strengthen the status of the current government. During the Vargas Era (1930-1945), this resource was widely used in several media spheres, mainly with regard to the creation of a rejection of communism in Brazil. This anti-communist view was encouraged through posters and newspapers that pointed to the left as an evil for society, and became part of the imaginary, taking root in the country's political culture. These images had a formative character in the social imaginary, reaching a significant part of the population, even the illiterate, for bringing together elements of easy abstraction. Such imagery resources contribute indirectly to an educational formation, even though they are not inserted in the formal /school educational scope. Thus, it can be noted that informal education works as an educational and social language, as it has the power to reach different social layers and plays an opinion-forming role.

KEYWORDS

Anti-communism. Images. Vargas Era. Informal Education.

1. INTRODUÇÃO

A educação informal está presente na sociedade desde o início de sua formação. De acordo com Bruno (2014, p.14), na modalidade educativa informal, “[...] o agente do processo de construção do saber situa-se nas redes familiares e pessoais, ou nos meios de comunicação.” A partir desta prerrogativa, e dada a importância das imagens nos processos de comunicação





e de expressão da linguagem, torna-se relevante a análise da propaganda iconográfica e sua influência no processo educativo.


Na primeira década do governo Vargas, a propaganda iconográfica foi uma forte aliada na construção de um movimento anticomunista que se fixou no Brasil a partir deste período. Motta (2002, p.136) afirma que o anticomunismo deu origem a um imaginário próprio, com uma junção de imagens dedicadas a representar os comunistas e o comunismo. Por sua vez, estas imagens concentraram-se em apontar aspectos negativos das doutrinas e práticas comunistas.

A propaganda iconográfica se coaduna à modalidade educativa informal, além de ser atribuída por Althusser (1987) enquanto um dos mecanismos inerentes aos aparelhos ideológicos do Estado, auxiliando na manutenção da ideologia dominante e reproduzindo imaginários sociais, que, no caso brasileiro, abrangeu a produção de um imaginário anticomunista. Para tanto, torna-se pertinente abordar os movimentos anticomunistas a partir de uma ótica de educação informal e tendo como foco como os mesmos se apresentam no contexto da propaganda iconográfica varguista.

O presente artigo baseia-se na exploração dos movimentos anticomunistas no Brasil a partir das imagens veiculadas no período, e como este discurso imagético se apresenta enquanto uma linguagem que opera no campo social, comunicando-se com diversas camadas sociais e formando um imaginário anticomunista que pode ser observado até nos dias atuais.

Segundo Motta (2002), na década de 1930, Getúlio Vargas utilizou-se da fala anticomunista, referindo-se a tal ideologia como “perigo vermelho”. O comunismo foi apresentado à sociedade como ideologia e representação de todo o mal social, desde a ameaça contra a moral religiosa, até a associação





com as patologias humanas, criando assim uma associação com elementos nocivos e desestruturadores à sociedade.

Há uma grande profusão de trabalhos acadêmicos sobre o tema, surgidos principalmente nos últimos anos, pois a realidade contemporânea nos remete a este período e a este assunto. As atuais insurgências autoritárias continuam a utilizar-se do discurso anticomunista que teve seu início no século XX, assim sendo, analisar o período de maior profusão deste discurso no Brasil torna-se relevante para que se possa pensar nos mecanismos usados na construção de tal imaginário, com seus atributos ideológicos e o alcance dos mesmos no período varguista.

2. O EMBATE IDEOLÓGICO: A INFLUÊNCIA INTERNACIONAL E A IMPRENSA POLÍTICA NO BRASIL

Desde a Revolução Russa, a esquerda vem se organizando em vários países, chegando com mais força no Brasil a partir da década de 1920, período em que foi criado o Partido Comunista do Brasil (PCB), agremiação política que se erigiu de uma disputa ideológica entre o anarco-sindicalismo e o comunismo, descaracterizando a intenção da classe operária de uma frente única. Esta disputa pela primazia e vanguarda na direção dos trabalhadores aumentou no decorrer da década de 1920, tendo tal polarização enfraquecido a partir da revolução de 1930, onde a esquerda acabou por se unir para resistir à nova frente de espectro de direita que se cristalizou no país.

O embate ideológico entre grupos sociais antagonistas é responsável, nesses anos, pela intensificação da produção de imaginários sociais concorrentes, onde, em torno da ideia de revolução, proliferam




representações – umas, legitimando relações de força; outras, postulando uma nova legitimidade no campo político.” (DUTRA, 2012, p. 39)

A partir de 1930, Getúlio Vargas iniciou um período de intenso controle midiático e de veiculação de propagandas. Considerando a existência de uma maioria da população iletrada, os meios iconográficos foram a principal ferramenta de atribuição de valores que eram passados à população, mas também não apenas em relação à população iletrada, pois as imagens produzem efeitos abrangentes a partir de suas representações. Assim, o campo imagético se torna um forte aliado na repercussão de ideologias, principalmente as dominantes

Com a consolidação do golpe de 1930, criou-se um aparelho de Estado muito mais forte e unificado, propiciando um controle estatal mais eficaz na sociedade. Segundo Althusser (1987), há uma diferença entre aparelhos repressivos e aparelhos ideológicos que legitimam o Estado, embora ambos existam para um propósito comum.

Atentando-se aos aparelhos ideológicos do Estado (AIE), é possível perceber sua grande influência na produção e difusão da informação na sociedade, pois criam normas, opiniões e valores de maneira muito ampla e se capilarizam rapidamente. Durante o governo Vargas, o aparelho estatal foi cuidadosamente controlado a partir do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que produzia, monitorava e censurava todas as informações que chegavam à população. Assim, o DIP foi responsável pela grande parte da veiculação iconográfica da ideologia anticomunista, de origem estatal, apresentando-se de maneira mais visual por meio de charges, caricaturas, cartazes e histórias em quadrinhos.



Através de um controle estatal diversificado e amparado por uma recepção positiva de suas políticas públicas por parte expressiva da população, os AIE funcionaram como nunca antes na história do Brasil, chegando a caracterizar um sentimento de nacionalismo que vinha ascendendo no país no período varguista. Todos estes elementos de controle estatal, incluindo o AIE de informação, levam a um objetivo claro: a manutenção do modo de vida capitalista.

Todos os aparelhos ideológicos de Estado, quaisquer que sejam, concorrem para o mesmo fim: a reprodução das relações de produção, isto é, das relações de exploração capitalistas. Cada um deles concorre para este fim único na maneira que lhe é própria. O aparelho político submetendo os indivíduos à ideologia política do Estado [...]. O aparelho de informação despejando pela imprensa, pelo rádio, pela televisão doses diárias de nacionalismo, chauvinismo, liberalismo, moralismo etc. (ALTHUSSER, p. 78, 1987)

Os instrumentos utilizados para a veiculação da propaganda têm a intenção de criar uma cultura de apelo mais coletivo que tem por fim consolidar o modo de produção e a ideologia capitalistas, para assim criar uma consciência social homogênea e defensora do sistema vigente.

Todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, organicamente uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político [...] Se não todos os empresários, pelo menos uma elite deles deve possuir a capacidade de organizar a sociedade em geral, em todo o seu complexo organismo de serviços, até o organismo estatal, tendo em vista a necessidade de criar as condições mais favoráveis à expansão da própria classe (GRAMSCI, 2001, p. 15)






A partir deste contexto, é possível identificar as intenções da propaganda anticomunista no período Vargas, no embate à uma ideologia que vinha ameaçando o sistema vigente em todo o mundo. Gramsci (2001) aponta que uma das características mais marcantes de todo grupo que se desenvolve no sentido do domínio social é sua luta pela assimilação e pela conquista ideológica. Por outro lado, são necessárias ressalvas em relação a este poder incomensurável, atribuído ao Estado por Althusser, como se a ideologia atingisse uniforme e igualmente as pessoas. As teorias da recepção denotam a fragilidade desta visão estruturalista. Segundo Barbosa (2016), ao estudar a teoria da recepção de Stuart Hall, é possível identificar as contradições existentes ao definir como uma totalidade o funcionamento da máquina estatal, considerando as diferenças existentes entre a codificação e a decodificação nas operações comunicativas, que se desenvolvem de forma complexa e não linear.

Defende o autor o modelo saussuriano em que a linguagem é uma articulação de diferenças para afirmar que para ele é importante saber analiticamente por que o consumo e a produção são diferentes a fim de falar como eles se articulam discutindo a posição de Althusser em relação à totalidade complexa. Hall discorda do modelo de totalidade aplicada à dimensão individual enquanto afirma que o modelo codificação/decodificação procura pensar os circuitos de comunicação como totalidade complexa e determinada. (BARBOSA, 2016, p.10)

Assim, deve-se pensar nos elementos de contradição existentes neste cenário, sem desconsiderar um clássico como os AIE de Althusser, mas, ao mesmo tempo, identificando as possíveis incoerências no que tange à totalidade deste modelo, como apontado por Barbosa (2016) a partir da leitura de Stuart Hall, ao verificar que as recepções linguísticas e sociais não atingem todas as pessoas uniformemente. Em síntese, pode-se constatar que



os AIE foram muito efetivos durante a era Vargas e determinaram, de modo geral, os acontecimentos históricos referentes à informação e à censura, embora existam rupturas neste processo, pois o mesmo não ocorre de forma homogênea e idêntica.

Os instrumentos utilizados para a veiculação da propaganda têm a intenção de criar uma cultura abrangente que, por sua vez, tem por fim consolidar o modo de produção e a ideologia capitalista, para assim criar uma consciência social homogênea e defensora do sistema vigente.

Percebe-se assim, com a tentativa de manutenção do *status quo*, que o comunismo passou a ter uma conotação “demoníaca”, relacionado com os males do mundo. Utilizando-se destes recursos iconográficos, o governo Vargas difundiu entre a população, a ideia de medo à ideologia comunista, no intuito de reafirmar a posição do sistema dominante.

O resultado de uma grande veiculação de materiais ideológicos é a criação de uma realidade social que passa a ser aceita por significativa parcela da população. Os imaginários costumam perdurar por gerações na sociedade e seus resquícios podem ser vistos até mesmo nos dias atuais. Sobre os aspectos simbólicos que podem ser encontrados no varguismo, pode-se discutir as ideias de Bakhtin (2006), quando este aponta a relação da ideologia com a teorização de signos e significados.

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros



termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia. (p. 21)

Sendo assim, a ideologia, que é produzida e reforçada a partir dos meios de comunicação iconográficos, possui um significado e é um signo. Sobre a produção ideológica, o autor complementa:

Os signos também são objetos naturais, específicos, e, como vimos, todo produto natural, tecnológico ou de consumo pode tornar-se signo e adquirir, assim, um sentido que ultrapasse suas próprias particularidades. Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico.” (BAKHTIN, 2006, p. 22).

3. EDUCAÇÃO INFORMAL E ANTICOMUNISMO: OS IMPACTOS DO INTEGRALISMO, LIBERALISMO E CATOLICISMO

A educação na sociedade se dá por meio das mais diversas instâncias, podendo se apresentar no meio institucional escolar, mas também no convívio em sociedade. Gohn (2006) define as três formas de educação:

[...] a educação formal é aquela desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente demarcados; a informal como aquela que os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização - na família, bairro, clube, amigos etc., carregada de valores e culturas próprias, de pertencimento e sentimentos herdados; e a educação não-formal



é aquela que se aprende “no mundo da vida”, via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivos cotidianas. (p.28)

A atenção desta pesquisa está voltada para a modalidade educativa informal, detendo-se em como esta se dissemina na sociedade a partir de elementos iconográficos presentes no meio em que estamos inseridos. Segundo Bernet (2003), estaríamos perante um caso de educação informal quando o processo educativo acontece de uma forma submetida a outros processos sociais, quando está envolvido em outras realidades culturais, sendo inerente a outra tarefa, carecendo de um contorno educativo nítido e ocorrendo de forma difusa.

A partir de tais conceitos, é possível perceber que a educação informal está inserida no cotidiano social, sendo esta a forma de educação que consegue atingir todas as camadas sociais. Assim, acaba sendo uma formadora de opiniões e utilizada para veiculação de ideologias da classe dominante. Durante a década de 1930, o governo utilizou-se desta perspectiva para disseminar valores e ideias, dentre eles, o anticomunismo. Segundo Motta (2002), nos anos de 1930 podemos encontrar exemplos de propagandas que se dedicaram a demonstrar que a organização econômica soviética era menos eficiente se comparada ao regime liberal. Além disso, analisaram o desenvolvimento interno da indústria soviética, relacionando-a à baixa produtividade e advertindo que ela produziria um desastre econômico caso o comunismo fosse implantado em outras regiões do mundo.

No Brasil, um dos aparelhos estatais mais utilizados durante o governo Vargas, foi o da Imprensa, pois, através deste, informações foram criadas ou censuradas para que houvesse uma unificação nacional com



ideários homogêneos vinculados ao regime. Os cartazes anticomunistas foram amplamente divulgados durante todo o período da década de 1930, trazendo elementos que tematizavam o “perigo” do comunismo de forma simplificada e impactante.

Além da imprensa do governo, ou controlada por este por meio do DIP, também outras “matrizes ideológicas” (Motta, 2002) compuseram e influenciaram no movimento anticomunista. A junção das instituições e dos movimentos que eram contrários ao comunismo – Estado, Igreja e movimentos extremistas, como o Integralismo – levaram à grande difusão do pensamento anticomunista, principalmente através das mídias.

Os integralistas compuseram um dos maiores grupos de militantes contrários ao comunismo. É importante ressaltar que, assim como nos demais movimentos fascistas, a Ação Integralista Brasileira (AIB) possuía um caráter antissemitista, ultranacionalista e conservador. Bertonha (2001) caracteriza o movimento dos camisas-verdes, como eram conhecidos na altura, com intensas relações com o governo fascista italiano, tanto em sua ideologia, quanto em sua base de relacionamento com a população. Este mesmo governo também fornecia parte dos fundos obtidos pelo movimento integralista no Brasil.

A imprensa integralista foi responsável por uma significativa parte da propaganda anticomunista na Era Vargas e sofreu alterações no decorrer de suas publicações. Para além da divulgação dos ideais políticos fascistas, a AIB também destinava parte de suas publicações para o embate aos movimentos e políticas a que eram contrários. Como exemplo, pode-se citar as revistas *Anauê!*, *Acção* e *A Offensiva*.

No período de existência legal da Ação Integralista foram editados cento e trinta e oito jornais oficialmente ligados ao movimento, sendo

dois de circulação nacional, trinta de circulação regional e cento e seis de circulação local ou nuclear. Também se percebe que os Estados do Sul e Sudeste, acrescidos da Bahia concentram grande quantidade de publicações, enquanto os demais representam uma pequena parte. (OLIVEIRA, 2009, p. 138)

A imprensa integralista possuía alcance nacional, estadual e municipal. Além disso, o diferencial publicitário da AIB se deu na produção modernizada de ilustrações em seu material, fazendo com que sua popularidade aumentasse significativamente, mesmo se tratando de um conteúdo político.

Figura 1. A Panela do Diabo – Fonte: *A Offensiva*, 15.6.1935. BN. apud Motta 2002, p. 92.



Motta (2002) analisa as características que identificam o anticomunismo desde os anos 1920 até 1964, e aponta os componentes que são utilizados



para produzir este imaginário anticomunista através da análise de imagens. Neste período, ainda segundo o autor, o comunismo, o liberalismo e o anarquismo eram vistos como ideais relacionados.

A imagem remete a um dos argumentos mais caros ao pensamento reacionário e contra-revolucionário, a ideia de que liberalismo e comunismo guardariam relações de parentesco e trariam como resultado a destruição da ordem [...] É interessante observar que o tema da panela ou caldeirão apareceu outras vezes na iconografia anticomunista, sempre representando o comunismo como produto de misturas malignas, poções e magias manipuladas por mestres sinistros ou bruxos. (MOTTA, 2002, p. 92).

Alguns elementos característicos podem ser observados na imagem acima, como o diabo e o caldeirão. A propaganda anticomunista na Era Vargas costumava trazer estes elementos de forma caricata e expressiva, representados inclusive de maneira cômica, mas com intencionalidades bem demarcadas. Segundo Motta (2002), neste tipo de iconografia, foram utilizadas muitas menções ao mal, como a morte, o diabo, o vermelho, que originalmente é a cor que simboliza o comunismo, tomando forma do fogo que existiria no inferno. Além disso, o caldeirão também representa a bruxaria, poções malignas, mortíferas e misturas que remetem à morte.

É interessante salientar que, estes componentes permeiam o imaginário social e não dependem de qualquer associação intelectual. A informação dada a partir de elementos gráficos não necessita de provas, pois não é científica, mas sim satírica, inserindo-se na opinião popular de uma maneira sutil e despercebida.

Figura 2. Revista *Anauê!*, ed. 15, 1935 apud Fiorucci, 2016, p.23.



Em outro exemplo de iconografia da imprensa integralista, é possível identificar o embate direto entre o fascismo e o comunismo. A imagem, intitulada de “Os caminhos de Roma e Moscou”, representa os caminhos que levam a uma ou à outra ideologia. Um tigre feroz e selvagem tenta levar a moça indefesa para a esquerda, denominada na imagem como o caminho do caos. Enquanto do outro lado, um cavalo, animal domesticado e dócil, que acata as ordens, representa força e segurança, tenta levar a moça para a direita, descrito enquanto o caminho da ordem.

Além da imprensa integralista, outra área ideológica que se dedicou a combater o comunismo foram os liberais. Este grupo era responsável por uma veiculação a nível nacional e com mais recursos tecnológicos, como a impressão colorida. Os elementos chargísticos de revistas como *Careta* e *O Cruzeiro* ficaram muito conhecidos nos país, dentre os temas mais


desenhados, estava a política. Diferentemente dos integralistas, os liberais compunham imagens de apoio ao regime do presidente Getúlio Vargas, além de criticar veemente o comunismo.

Figura 3. Revista *Careta*, ed. 1439, 1936³.



Diversos elementos podem ser analisados nesta imagem, no entanto, o importante é destacar que a junção destes elementos permite ao leitor a imediata compreensão do que está sendo representado, independentemente de seu grau de instrução. De forma resumida, uma primeira análise dá a

³ Fonte: Hemeroteca Digital.



entender que o estado de guerra, decretado por Vargas a partir de uma emenda constitucional em dezembro de 1935, iria salvar a sociedade do perigo comunista, arrancando-o “pela raiz”. Além disso, este ato do governo seria apoiado pela sociedade, que é representada pelo trabalhador Zé, que assiste ao ato e incentiva as ações do governo.

Uma outra particularidade destas imagens é que elas trazem figuras humanas, o que simplifica a construção de sentidos para o público-alvo. Ainda que elementos subjetivos sejam utilizados nestes processos, a representação humana facilita a expressão de ideias por meio destas personagens, produzindo informação também pela escolha do gênero sexual empregado, pelas expressões de sentimentos estampados nos rostos, pela dinâmica inerente ao movimento corporal ou pelo conhecimento prévio da personagem utilizada. Como assevera Peter Burke, o emprego de imagens de pessoas foi recorrente na história, pois a “[...] solução mais comum para o problema de tornar concreto o abstrato é mostrar indivíduos como encarnações de ideias ou valores” (2004, p.81).

No que concerne ao uso frequente da imagem do próprio Vargas, como na figura 3, há que se ressaltar que tal escolha, ainda que o ditador não tivesse a compleição física das estátuas dos imperadores romanos, deriva também de uma tradição ocidental, quando “[...] um conjunto de convenções para a representação do governante como heróico, na verdade um super-homem, foi estabelecida na Antiguidade Clássica” (Ibidem).

O catolicismo também se apresentou enquanto um grupo ideológico que combatia ferozmente o comunismo. Principalmente a partir da década de 1930, as declarações oficiais da Igreja passaram não apenas a rejeitar, mas também a combater os ideais comunistas, atestando



que eles eram contrários aos “direitos naturais” das pessoas, como o direito à propriedade privada, à família e à autoridade paterna. O catolicismo, enquanto uma instituição ideológica de forte expressão de poder, alia-se à instituição política estabelecida a partir de 1930 com o golpe de Vargas, compondo uma força política-ideológica que possuía, entre outras afinidades, o propósito de eliminar as incidências de uma ideologia política que ameaçava seus interesses.

A Igreja colocava-se na mesma posição das Forças Armadas nas comemorações do aniversário do levante de 1935, alertando os fiéis a respeito de quanto os comunistas já haviam prejudicado o país. Logo, tanto a Igreja como o Estado buscavam legitimidade utilizando o ‘perigo vermelho’ como uma ameaça que lhes cabia enfrentar em nome da sociedade como um todo. A relação estabelecida entre Igreja/Estado na repressão ao comunismo ganha força a partir de 1935. Mas é em nome da ordem, da disciplina, da harmonia, da Pátria, do antiliberalismo, do corporativismo e do anticomunismo – valores fundamentais para as duas esferas – que os laços entre Estado e Igreja se atam, sobretudo a partir do novo regime dos anos 30. (PEREIRA, 2009b, p. 7)

A Igreja Católica também influenciou na criação da personificação do mal comunista, no sentido em que relacionava o comunismo às várias representações de doenças e de elementos ligados ao inferno. Dutra (2012) aponta esta relação, onde o catolicismo relacionava a esquerda ao pecado, como um flagelo da humanidade que deveria ser combatido pelo bem da família, relacionando-o ainda ao crime, ao demoníaco, à peste, dentre outros termos que eram utilizados para criar uma noção desta política, que transpusesse seu suposto real conteúdo. Algumas revistas católicas que publicavam materiais anticomunistas foram *A Ordem*, *O Santuário* e o almanaque *Ecos Marianos*.

Figura 4. Fonte: *Ecos Marianos*, p. 90, 1936 apud Pereira, 2009a, p.88.



A figura acima, intitulada “Os perigos do comunismo”, representa a visão do comunismo enquanto uma ideologia maligna, que visa desrespeitar, profanar e destruir a religião cristã. Segundo Pereira (2009a), a imagem busca representar a violência que adviria dos comunistas. O almanaque católico *Ecos Marianos* discursou diversas vezes sobre o plano bolchevique de destruir os anos de paz trazidos pela solidificação cristã no Ocidente.

Para além da imagem descritiva e dos significados que compõem a mesma, cabe ressaltar a percepção acerca dos inimigos da Igreja, pois apesar de se tratar, teoricamente, de uma instituição com pretensões religiosas, o catolicismo faz inimigos em diversas áreas sociais, desde religiosas à políticas, morais e ideológicas. Ainda de acordo com Pereira (2009a), a intervenção política da Igreja Católica é notável, e o anticomunismo pode ser visto enquanto um instrumento de inserção dos cristãos no processo político do período.




4. O ANTICOMUNISMO NA EDUCAÇÃO

A educação formal também sofreu influências de um plano de governo anticomunista, tendo em vista que, como aponta Romanelli (1986), a escola faz parte de um todo na sociedade, sendo influenciada por agentes extra-escolares, como a herança cultural, que determina os valores a serem seguidos. Além disso, é importante ressaltar a amplitude desta influência. Ao longo das décadas de 1920 e 1930, o êxodo rural tornou-se uma realidade no Brasil, e a urbanização fez com que a população tivesse mais acesso aos projetos escolares do governo.

De acordo com Ferreira (2008), as influências ideológicas dentro das escolas se tornaram verdadeiras lutas para a consecução dos interesses de uma ou outra ideologia. Durante a Era Vargas, as duas principais correntes que disputavam o espaço educacional, era o movimento liberal da Escola Nova, visando projetos mais progressistas, influenciados pelos educadores norte-americanos e alguns europeus. Em contrapartida, havia os defensores da escola tradicional, liderados pela Igreja Católica, que repudiava as alterações propostas pelos liberais. Assim, a saída governamental foi a de buscar responder à demanda dos dois grupos: “A capacidade de conciliar diferentes correntes ideológicas foi necessária para manter e sustentar o projeto nacional, sem bater de frente com oposições” (FERREIRA, 2008, p.27). Esta conciliação, obviamente não incluía a ideologia comunista, sendo esta combatida por todas as demais correntes.

Após os levantes comunistas que ocorreram em 1935, os mecanismos de repressão foram intensificados, sob o pretexto de combater a “ameaça comunista”. Neste contexto, o conservadorismo ganhou mais espaço na área educacional, reduzindo a influência que a Escola Nova vinha ganhando neste



período. Durante a gestão de Gustavo Capanema, a Igreja Católica exerceu significativa influência nas decisões acerca dos projetos educativos.

Assim que tomou posse, Capanema recebeu de Alceu Amoroso Lima um texto manuscrito, com anotações sobre as medidas esperadas pela Igreja no campo da educação, trabalho, defesa preventiva e política exterior. No que se refere aos itens relacionados à educação, Amoroso Lima apontava questões como a seleção de professores especializados, fundação de institutos superiores de ensino para formação do professorado, organização de um conjunto de princípios fundamentais da educação brasileira, elaboração de obras sadias e construtivas na base destes fundamentos e que estivessem sob inspeção do Estado, **combate aos ideais marxistas e soviéticos** e a defesa das humanidades clássicas, entre outras. (FERREIRA, 2008, p. 30, grifo nosso)

É possível observar que a educação formal está diretamente ligada às influências da modalidade informal, uma vez que esta determina o norteamento pedagógico em uma determinada sociedade. A influência das Forças Armadas também era notável no projeto educacional, tendo a educação militar como um dos pilares da educação brasileira desde o início do século XX. Desta forma, o discurso nacionalista esteve muito presente no ensino, não só entre os alunos, mas também na formação dos professores, que eram vistos enquanto referências que deveriam exaltar o nacionalismo. “O governo realizava, portanto, uma política que incluía significativas concessões aos católicos e militares.” (FERREIRA, 2008, p. 32). As três matrizes do movimento anticomunista estavam, conseqüentemente, influenciando diretamente no contexto pedagógico brasileiro.

Além da atuação do movimento anticomunista nas escolas, muitos incentivos governamentais eram dados a partir de atividades extracurriculares, como passeatas, exposições, convenções e desfiles, que disseminavam os


ideais nacionalistas e anticomunistas por todo o país. Com o auxílio do DIP, muitas destas solenidades foram realizadas.

Figura 5. Cartazes colados nas fachadas de prédios, Rio de Janeiro, RJ. Código: BR_RJANRIO_EH_o_FOT_EVE_o2198_doo1odeo010. Arquivo Nacional, 1939.



Figura 6. Cartazes colados nas fachadas de prédios, Rio de Janeiro, RJ. Código: BR_RJANRIO_EH_o_FOT_EVE_o2198_doo01de0010. Arquivo Nacional, 1939.





Assim como as paradas, congressos e desfiles, que levavam milhares de estudantes para as ruas para enaltecer o governo e combater as ideologias “subversivas”, cabe ressaltar a importância da Exposição do Estado Novo, que funcionou de dezembro de 1938 a janeiro de 1939, realizada no Rio de Janeiro⁴, em comemoração ao primeiro ano de aniversário da ditadura varguista. De acordo com Fraga (2017), a exposição contava com a exaltação dos feitos do regime até então, nas mais diversas áreas, comparando o país com o antes e depois de Vargas, divulgando as transformações pelas quais o Brasil vinha passando. O evento era destinado principalmente às massas populares, e, por isso, grandes esforços do governo foram realizados para que a população tivesse acesso à esta Exposição, como a utilização de linguagem acessível nos *stands* e a redução no preço das passagens para se deslocar até o evento.

Além de trazer apresentações acessíveis sobre todas as áreas de atuação do governo, outras atrações fizeram com que a Exposição fosse um grande sucesso e até prorrogasse seu encerramento, como pela queima diária de fogos de artifício, lutas de boxe e concertos musicais. Uma das repartições desta exposição, era o *stand* anticomunista, idealizado pelo Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que antecedeu o DIP, e apresentando todos os malefícios advindos do comunismo. O pavilhão anticomunista recebia uma grande atenção, sendo elaborado com a ajuda de todos os Ministérios, inclusive o da Saúde e Educação.

Obviamente, o movimento comunista é descrito em tom depreciativo, de maneira a alertar o público visitante do perigo dos subversivos, considerados

⁴ A Exposição Nacional também aconteceu em Recife, em 1939, num formato similar à exposição carioca, inclusive com um Pavilhão Anticomunista.





os maiores inimigos da pátria brasileira. Para tal, os organizadores da exposição utilizaram muitas ilustrações, como imagens da primeira capa de jornais comunistas e operários que circularam no Brasil, cartazes políticos de candidatos identificados com legendas de esquerda e fotografia e assinatura de Luís Carlos Prestes. Esse fardo emprego de imagens tinha a função de dar um rosto ao inimigo, sempre associando-o a movimentos conspiratórios a serviço dos interesses da Rússia, país que personificava e disseminava o mal pelo mundo (FRAGA, 2017, p. 19).

As várias atrações que compunham a Exposição Nacional também tinham como público-alvo as crianças e jovens, para isso, eram promovidas corridas e sorteios que atraíam este público. Em meio a este cenário, o DNP lançou um livro infanto-juvenil intitulado “Um passeio de quatro meninos espertos na Exposição do Estado Novo”, nesta obra, protagonizada por uma professora que leva seus alunos à Exposição, são apresentados os *stands* aos estudantes que fazem uma excursão ao evento. Este livro foi distribuído pelo governo à diversas escolas brasileiras no período, alcançando assim até mesmo as crianças que não poderiam ter acesso presencial a Exposição.

No pavilhão destinado à Exposição do Anticomunismo, encontravam-se textos, artigos, livros e diversas imagens que divulgavam o combate do governo à ideologia que visava “destruir a nação”. Nos textos também se encontravam narrativas sobre a origem, desenvolvimento e eclosão do comunismo na sociedade ocidental, dando a entender que os grupos operários que se envolveram em práticas comunistas, foram enganados pela “aparente transformação mundial” que, na verdade, vinha para escravizar a população. Além disso, os comunistas eram descritos enquanto “confusos” e capitaneados por uma organização “fraca”, embora perigosa, pois subvertia



os valores sociais e religiosos. Ainda segundo o Catálogo da Exposição Nacional, os comunistas brasileiros viviam de “romantismos e aventuras”, porque acreditavam em um ideal impraticável.

Figura 7. Catálogo da Exposição Nacional do Estado Novo, Exposição Anti-comunista. Fonte: Fundação Getúlio Vargas: Exposição Virtual - CPDOC – 2020.



Juntamente com um artigo explicando “a origem do comunismo”, está anexada a imagem acima, com o título “A bandeira nacional de acordo com a Constituição da República Comunista no Brasil”. Também outras imagens podem ser acessadas no Catálogo, como nas propagandas da campanha eleitoral feitas pelo Bloco Operário para incentivar o voto em candidatos da esquerda. Estas imagens eram intituladas como “O veneno das palavras e das imagens”.



Os organizadores da Exposição Nacional do Estado Novo incluíram no programa da grande exibição de realizações nacionais um extraordinário mostruário sobre o Comunismo. No pavilhão Anti-Comunista da Exposição figurou farta documentação photographica relativa ás desordens communistas no mundo, á miséria na U.R.S.S. e ao levante de 1935 no Brasil. Acompanhando essa impressionante exibição, figuraram centenas de documentos, photographias, pamphletos, monographias, cartazes, bandeiras e outros elementos de agitação e propaganda do communismo no Brasil. (Catálogo da Exposição Nacional do Estado Novo, CPDOC, 2020)


Estes elementos “extra-curriculares” foram muito incentivados no período, fazendo com que a ideologia do governo se propagasse da forma mais ampla possível, o que revela o anticomunismo enquanto um projeto altamente estruturado, permeando tanto a modalidade formal, quanto informal da educação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se observar no decorrer deste artigo que as relações entre a educação informal vinculada à iconografia e aos movimentos anticomunistas no Brasil são recorrentes. De acordo com Motta (2002, p.86), a difusão de imagens durante este período teve eficácia no que tange ao exercício da propaganda anticomunista. Tal iconografia, por sua vez, auxilia a desvendar os traços das representações anticomunistas com uma conotação de violência, morte, ameaça estrangeira, escravidão, pecado e, no limite, o próprio “mal” consubstanciado no inimigo político.

Como aponta Dutra (2012), os movimentos anticomunistas surgiram enquanto ideologia no embate entre a direita e a esquerda ainda no início da década de 1920, e se consolidou a partir do Estado Novo, onde o governo





varguista utilizou-se do DIP para veicular informações e imagens que viessem a fortalecer um Estado nacionalista e a enfraquecer possíveis “ameaças estrangeiras”. Ainda no campo político, Althusser (1987) conceitua a organização dos AIE, apontando o aparelho da Imprensa enquanto fundamental para a disseminação e reprodução das ideologias dominantes.

A partir do referencial da análise da linguagem feita por Bakhtin (2006) é possível perceber a aproximação das ideologias com o meio social às quais estão inseridas. Por sua vez, Girola (2006) define a abordagem de Bakhtin sob a perspectiva de que tudo o que é ideológico, segundo o autor, possui um significado e remete a algo que está situado fora de si mesmo. Assim, tudo o que é ideológico pode ser chamado de signo. Sem os signos não há ideologia. Um objeto físico converte-se em signo, quando, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir em certa medida de uma a outra realidade. Portanto, a iconografia e os signos que ela maneja foram de fundamental importância para a construção da imagem comunista e ainda mais precisa na produção de imagens anticomunistas.

Enfim, as imagens anticomunistas foram difundidas por iniciativa estatal, religiosa, partidária e empresarial, alcançaram as mais diversas classes e grupos sociais, foram ressignificadas em diferentes períodos da história brasileira e também se valeram da reprodução de imagens produzidas em outros contextos nacionais. Tais imagens apresentavam certa capilaridade, ainda que de difícil mensuração de seu alcance, mas que potencialmente alcançavam o tecido social e contribuíam para que não fossem meramente representações do campo simbólico, pois produziram efeitos sociais e materiais.



Esta iconografia anticomunista contribuiu também para a manutenção de relações sociais baseadas na desigualdade, frearam movimentos progressistas e de modernização social, levaram perseguição política, prisão e morte a homens e mulheres estigmatizados como perigosos comunistas. Estas imagens ainda encontram ressonância na sociedade brasileira contemporânea, repercutindo velhas estratégias ideológicas na construção do inimigo político e contribuindo para práticas e visões de mundo autoritárias, e o pior, das mais altas esferas do poder às mais elementares vicissitudes do cotidiano.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos do Estado**. 3 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12 ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BARBOSA, P. Teoria da recepção – Stuart Hall. **Grupo Museu Patrimônio: Série de Seminários Regulares**, USP, 2016, p. 1-13.

BERNET, T. **La educación fuera de la escuela**. Âmbitos no formales y educación social. Barcelona: Ariel, 2003.

BERTONHA, J. F. Entre Mussolini e Plínio Salgado: o Fascismo italiano, o Integralismo e o problema dos descendentes de italianos no Brasil. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 21, n. 40, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000100005&lng=en&nrm=iso. Acesso em 12 ago. 2020.

BRUNO, A. Educação formal, não-formal e informal: da trilogia aos cruzamentos, dos hibridismos a outros contributos. **Mediações** – Revista OnLine da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal, v. 2, n. 2, 2014. Disponível em: http://mediacoes.esse.ips.pt/index.php/mediacoesonline/article/view/68/pdf_28. Acesso em: 20 abr. 2020.

BURKE, P. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CATÁLOGO da Exposição Nacional do Estado Novo, CPDOC, 2020. Disponível em: <https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/exposicao-nacional-do-estado-novo>. Acesso em: 20 abr. 2020.

DUTRA, E. **O ardil totalitário**: imaginário político no Brasil dos anos de 1930. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

FERREIRA, R. C. **A comissão nacional do livro didático durante o Estado Novo (1935 – 1945)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo.

FIORUCCI, R. **O comunismo nas páginas da revista integralista Anauê (1935-37)**: o inimigo (inter)nacional. São Paulo: Perseu, 2016.

FRAGA, A. B. A propagação das ideias anticomunistas para crianças na Exposição Nacional do Estado Novo (1938). **Cordis**, São Paulo, n. 18, p. 3-38, jan./jun. 2017.

GIROLA, M. K. Signo e ideologia: a contribuição bakhtiniana para a filosofia da linguagem. **Língua e Literatura**, v. 27, p. 319-332, 2004.

GOHN, M. G. Educação não formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. **Ensaio**: avaliação das políticas públicas de educação, v. 14, n. 50, p. 27-38, 2006.



GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MOTTA, R. P. **Em guarda contra o perigo vermelho**: o anticomunismo no Brasil (1917 – 1964). São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2002.

OLIVEIRA, R. S. **Imprensa integralista, imprensa militante (1932-1937)**. 2009. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PEREIRA, M. A. M. O discurso anticomunista católico e as imagens da Guerra Civil na Espanha: ordem x desordem. **História Social**, n. 17, 2009a.

_____. O anticomunismo católico em cena. **Revista Nures**, São Paulo, n. 11, p.1-24, jan./abr. 2009b.

ROMANELLI, O. **História da educação no Brasil**. 8 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.





A COMPOSIÇÃO DE CAPAS DE REVISTA SOBRE MAIORIDADE PENAL

THE VISUAL COMPOSITION OF MAGAZINE COVERS ON CRIMINAL RESPONSIBILITY

Sílvia Danizete Pereira BARBOSA¹

Renato Caixeta da SILVA²

¹ Docente na Unidade de Estudos Gerenciais no Centro Universitário de Sete Lagoas - UNIFEMM. Mestra em Educação Tecnológica pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. E-mail: danizete.silvia@hotmail.com.

² Professor Titular do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, onde atua desde 1997 como professor de inglês e de outras disciplinas relacionadas aos Estudos de Linguagens. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1992), mestrado em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (1998) e doutorado em Letras (Estudos da Linguagem) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2012). E-mail: rencaixe@cefetmg.br.





RESUMO

Este artigo apresenta uma análise de técnicas de composição visual utilizadas em três capas de revistas publicadas no ano de 2015 sobre a redução da maioridade penal no Brasil. Para efeitos de análise são utilizados metodologicamente os princípios elencados por Dondis (1997), considerando-se principalmente a cor e os níveis representacional, abstrato e simbólico da composição das capas das revistas. Para contextualizar o assunto é apresentado um breve histórico das propostas de redução de maioridade penal e uma sucinta explanação sobre as medidas socioeducativas. Após as análises realizadas é possível chegar à conclusão que cada revista manteve um posicionamento em relação ao tema.


PALAVRAS-CHAVE

Maioridade Penal; Medidas Socioeducativas; Técnicas de Composição Visual.

ABSTRACT

This article presents an analysis of visual composition techniques used in three magazine covers published in 2015 on the reduction of the age of criminal responsibility in Brazil. For the purposes of analysis, the principles listed by Dondis (1997) are used methodologically, mainly considering the color and the representational, abstract and symbolic levels of the composition of the magazine covers. To contextualize the subject is presented a brief history of legal age reduction proposals and a brief explanation of the socio-





educational measures. After the analyzes it is possible to conclude that each magazine maintained a position on the issue.

KEY WORDS

Criminal responsibility; Socio-educational measures; Visual Composition Techniques.

INTRODUÇÃO

Compreendendo que os discursos orais ou escritos são produções linguísticas com efeito de sentido manifestados em determinados contextos sociais e culturais que se revelam de acordo com os interesses e escolhas do sujeito, este trabalho enseja analisar os discursos produzidos pela mídia impressa a respeito da redução da maioria penal no Brasil tomando-se como *corpus* capas de três revistas diferentes, publicadas no ano de 2015.

Em meio a conflitos de interesses e poder, diversos discursos circulam socialmente; alguns desses discursos funcionam ideologicamente, impelindo-nos a apoiar ou transformar relações de poder conforme o que seja mais conveniente para grupos hegemônicos de nossa sociedade (FERNANDES, 2007, p. 17).

Metodologicamente este texto apresenta uma sucinta explanação sobre o projeto de lei referente à redução da maioria penal e em seguida o aparato teórico no qual se baseiam as análises, sendo elencados pontos que propõem reflexões sobre os efeitos de sentido produzidos nos textos e as possíveis manifestações ideológicas, pois conforme Silva (2014, p. 41) “ideologia e poder manifestam-se sempre em conjunto com a língua e



a cultura, posicionando as pessoas em cada contexto social com mais ou menos poder, definindo também o acesso amplo ou restrito dessas pessoas aos recursos de significação”.

Magalhães (2009, p. 20) explica que para Halliday a linguagem em uso funciona em um modelo de semiótica social subdividindo-se em “estratos de níveis diferentes, fonológico, léxico-gramatical e semântico (este último compreendendo as três funções que o uso da linguagem pelos seres sociais preenche, as funções ‘ideacional, a interpessoal e a textual”. Pautando-se nessas premissas, busca-se enfatizar a metafunção ideacional no *corpus* selecionado.


Ao considerar que este trabalho se atentará apenas à composição das imagens, será utilizado como referencial teórico de análise as técnicas de composição visual propostas por Dondis (1997), considerando-se principalmente a cor e os níveis representacional, abstrato e simbólico.

Nas considerações finais são apresentadas pequenas reflexões sobre o assunto que, apesar de sempre retomar os debates sociais, continua sendo desconhecido por grande parte da população.

A REDUÇÃO DA MAIORIDADE PENAL

A redução da maioridade penal foi apresentada em 19/08/1993 pelo deputado Benedito Domingos (PP-DF) como Proposta de Emenda à Constituição – PEC 171/1993 propondo a alteração do artigo 228 da Constituição Federal que se constitui como cláusula pétrea: “Art. 228. São penalmente inimputáveis os menores de dezoito anos, sujeitos às normas da legislação especial” (BRASIL, 1998).





Conforme disposto no site oficial da Câmara dos Deputados a PEC 171/1993 já foi levada a discussão, arquivada e desarquivada em vários momentos ao longo dos últimos anos promovendo diversas opiniões conflitantes na sociedade, pois propõe a “imputabilidade penal para o maior de dezesseis anos”, ou seja, tratar jovens infratores maiores de dezesseis anos como adultos, seguindo-se o Código Penal e não mais a legislação específica que é o Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA.

Por ocasião da divulgação dos crimes considerados hediondos que envolvem adolescentes é comum o acirramento do debate sobre a redução da maioridade penal.

O reaparecimento dessa questão, de tempos em tempos, é pautado em matérias veiculadas na grande mídia e ganham tons alarmistas, aumentando o medo e asensação de insegurança (SILVA; OLIVEIRA, 2015, p. 2)

Rolim (2006, p. 149) explica que “casos esporádicos de violência ou atos infracionais graves praticados por adolescentes ganham espaços generosos nos meios de comunicação e despertam a indignação pública” o que pode ser entendido como motivo para que a PEC 171/1993 seja tantas vezes tomada como pauta nas esferas várias sociais e incitada por segmentos midiáticos com discursos que levam ao entendimento de que menores não são punidos “a frase ficou sem separar as palavras.

Como seria de esperar, os sentimentos disseminados apontam, invariavelmente para um mesmo tipo de resposta: mais repressão, redução da idade penal e novos mecanismos de controle” (ROLIM, 2006, p. 149).

Para Dias (2017, p.139) a mídia (representada pelo jornalismo) “contribui para a formação de uma memória discursiva que é acionada



cada vez que um novo crime hediondo choca e horroriza a sociedade”, limitando seus recursos discursivos ao apagamento de situações passadas. Desse modo, a realidade sobre a punição de adolescentes e jovens de acordo com o ECA se torna, no senso comum, uma forma branda e ineficaz de responsabilização.

Para além do acionamento da memória discursiva, deve-se atentar para o fato de que as diferenças impostas pelas classes sociais acabam promovendo o reforço de estigmas que levam a uma situação de segregação daqueles mais vulneráveis.

Assim, se é fato que os jovens excluídos enfrentam maiores dificuldades de inserção social, o que ampliam as chances de inscreverem em sua trajetória cometimentos de atos reprováveis, também é verdade que os jovens oriundos de famílias mais abastadas se envolvem tão ou mais com drogas, uso de armas, gangues, atropelamentos, apedrejamentos, etc. A diferença é que esses possuem mais recursos para se defenderem, sendo mais raro terminarem sentenciados em unidades de privação de liberdade, ao passo que os adolescentes mais pobres, além de terem seu acesso à justiça dificultado, ainda são vítimas de preconceitos de classe social e de raça, comuns nas práticas judiciais (SILVA; OLIVEIRA, 2015, p. 16).

Silva e Oliveira (2015) apresentam um quadro-resumo que mostra cada medida socioeducativa (punitiva) para adolescentes que cometem atos infracionais:

Quadro 1: Medidas Socioeducativas e sua Aplicação, de acordo com o ECA

Medidas	Objetivo	Regras de Aplicação
1. Advertência	Alertar o adolescente e seus genitores ou responsáveis para os riscos do envolvimento no ato infracional.	Poderá ser aplicada sempre que houver prova da materialidade da infração e indícios suficientes de autoria (art. 114, § único).



2. Reparação do dano	Reparar ato infracional com reflexos patrimoniais em terceiros.	Determinação para que o adolescente restitua o patrimônio, promova o ressarcimento do dano, ou por outra forma compense o prejuízo da vítima. Para evitar que sejam os pais dos adolescentes os pagadores dos danos, e para que não se perca o caráter educativo, essa medida poderá ser substituída por outra mais adequada a fim de que o próprio adolescente repare o dano.
3. Prestação de Serviço Comunitário	Proporcionar oportunidade, ao adolescente infrator, de realizar trabalho de interesse geral e gratuito em áreas de interesse da comunidade.	A prestação de serviços comunitários consiste na realização de tarefas gratuitas de interesse geral, por período não superior a seis meses, junto a entidades assistenciais, hospitais, escolas e outros estabelecimentos congêneres, bem como em programas comunitários ou governamentais.
4. Liberdade Assistida	Destina-se a acompanhar, auxiliar e orientar o adolescente, mantendo-o na família e na comunidade sob a supervisão da autoridade judiciária, com o objetivo de impedir a reincidência.	O Juiz destaca um assistente técnico/orientador (em geral um psicólogo ou assistente social) para acompanhar o adolescente no fórum. Se o juiz preferir, ele pode recomendar que uma entidade ou programa de atendimento acompanhe o adolescente. Tem prazo mínimo de seis meses, com possibilidade de ser prorrogada, renovada ou substituída por outra medida (art. 118, §2º).
5. Semiliberdade	Trata-se de medida que implica em privação da liberdade e busca preservar os vínculos familiares e sociais, possibilitando a realização de atividades externas, independentemente de autorização judicial.	Pode ser aplicada como medida inicial, desde que a decisão seja fundamentada, tendo em vista o princípio da excepcionalidade da restrição à liberdade do adolescente. Ou pode ser decretada como transição de uma medida mais grave ou menos grave. Deve ser executada em estabelecimento adequado às condições do adolescente não pode ser cumprida em estabelecimento prisional. É obrigatória a escolarização e a profissionalização. Pode ser decretada por tempo indeterminado, mas não pode durar mais do que três anos ou até 21 anos (o que chegar primeiro).




6. Internação	É medida privativa de liberdade, sujeita aos princípios da brevidade, excepcionalidade e respeito à condição peculiar de pessoas em desenvolvimento. É a medida mais severa de todas as medidas previstas no ECA por privar o adolescente de sua liberdade de ir e vir.	A medida comporta prazo máximo de três anos, com avaliação a cada seis meses. Atingido o limite de três anos o adolescente será colocado em liberdade, e, dependendo do caso, ainda será submetido à medida de semiliberdade ou liberdade assistida. Ocorrerá nas seguintes hipóteses: ato infracional cometido mediante violência ou grave ameaça; reincidência em infrações graves (punidas com reclusão) e descumprimento reiterado e injustificável de outra medida imposta (máximo de três meses). Nesse caso é obrigatório a observância do princípio do contraditório. Aos 21 anos a liberdade é compulsória. Deve ser usada em último recurso (art. 122, § 2º do ECA), apenas quando a gravidade do ato infracional cometido e a ausência de estrutura do adolescente indicarem a possibilidade de reincidência em meio aberto é elevada.
7. Internação Provisória	É a medida socioeducativa cautelar com caráter privativo de liberdade (o adolescente fica detido). É aplicada antes da sentença, quando há indícios suficientes de autoria e materialidade do delito.	Em nenhuma hipótese poderá ultrapassar 45 dias. Deve ser cumprida em estabelecimento especial, sem qualquer proximidade com adulto. O período de internação provisória consiste naquele em que o adolescente aguarda a sentença judicial que determinará qual medida socioeducativa será cumprida ou se será absolvido e posto em liberdade.

Fonte: Silva e Oliveira (2015, p. 22-23).

Levantar hipótese de que as medidas socioeducativas são brandas e não possuem teor sancionatório é o mesmo que deixar de considerar que

As carências infraestruturais nas instituições socioeducativas não dizem respeito apenas aos espaços físicos, mas também à falta de equipamentos e de materiais para as atividades educativas, o que reflete





nos processos de ressocialização, já que, sem educação formal ou um ensino profissionalizante, ao sair das instituições, encontram dificuldade de se (re)inserir no mercado de trabalho. O desinvestimento do Estado no acolhimento/reeducação dos adolescentes em conflito com a lei aparece em sequências discursivas que apontam para cortes no orçamento previsto e atrasos nos repasses que impossibilitam a continuidade de programas socioeducativos.

Ainda pela falta de infraestrutura, os espaços destinados aos adolescentes, que deveriam obedecer aos parâmetros firmados pelo ECA e pelas Regras Mínimas das Nações Unidas para Proteção dos Jovens em Privação da Liberdade, transformam-se em espaços muito semelhantes aos presídios em que estão internados os adultos: falta saneamento básico, há superlotação e o contingenciamento de despesas afeta, inclusive, o transporte desses adolescentes para as audiências, dentre uma série de outras questões igualmente preocupantes, que são apresentadas nas reportagens observadas. A falta de condições para a educação desses adolescentes e, sobretudo, de profissionalização, está dentre os fatores que dificultam a ressocialização após o cumprimento das penas e a inclusão no mercado de trabalho formal, o que está ligado também à reincidência (DIAS, 2017, p. 143).

Para Rolim (2006, p. 179) as instituições de atendimento socioeducativo acabam sendo, na maioria das vezes, “complexos prisionais herdados do antigo sistema Febem que funcionam de maneira muito similar aos presídios e, em alguns aspectos, podem mesmo ser ainda mais duros e estigmatizadores”, implicando assim, em um sistema que na realidade responsabiliza adolescentes como adultos e dificulta a reinserção social, viabilizando novas práticas de reincidência principalmente pelo fato da legislação não conseguir ser aplicada de forma efetiva.

Dessa forma, pretende-se buscar na metafunção ideacional proposta por Halliday as possíveis intenções das imagens veiculadas nas capas de revistas selecionadas e, com base nas premissas de letramento visual propostas por Dondis (2003) identificar as técnicas de comunicação aplicadas nas imagens.



AS TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO VISUAL

Ao tratar da composição visual de imagens impressas em capas de revistas busca-se utilizar os princípios de composição das mensagens visuais propostos por Dondis (1997) levando em consideração que

os dados visuais têm três níveis distintos e individuais: o *input* visual, que consiste de miríades de sistemas de *símbolos*; o material visual *representacional*, que identificamos no meio ambiente e podemos reproduzir através do desenho, da pintura, da escultura e do cinema; e a estrutura *abstrata*, a forma de tudo aquilo que vemos, seja natural ou resultado de uma composição para efeitos intencionais (DONDIS, 1997, p. 20).

Esta autora explica que os elementos visuais podem ser manipulados pelas técnicas de composição visual, que podem ser descritas como os agentes de um processo que dá forma à comunicação visual. Essas técnicas tratam de um processo “multidimensional, cuja característica mais extraordinária é a simultaneidade”, ou seja, as funções estão ligadas ao processo e à circunstância, de modo que o significado da comunicação depende não só de quem a produz, mas também do espectador que interpreta conforme seus conhecimentos de mundo e critérios subjetivos (DONDIS, 1997, p. 27).

Para esta autora ao se desenvolver uma comunicação visual é criado um *design* com a interatividade e relacionamento de vários elementos como cores, formas, texturas, tons e proporções que geram um determinado significado, porém, esse significado não depende apenas da intenção do artista, pois, a resposta do espectadorperpassa seus critérios subjetivos de interpretação.

Sem mais delongas, passamos às análises...



A REVISTA ÉPOCA



Fonte: Revista Época-Edição 885. 23/05/2015. Disponível em: <<https://epoca.globo.com/tempo/noticia/2013/06/capas-de-epoca.html>>.



Ao pensar nos elementos básicos da composição visual é possível notar que as cores estampadas na capa da revista *Época* denotam passividade e imparcialidade, uma vez que o fundo azul traz uma matiz primária suave, com saturação baixa.

Em termos de saturação, ainda é possível perceber que para além do fundo azul as cores predominantes são preto e branco que denotam certa neutralidade em relação ao assunto, chamando atenção apenas com o número 16 em amarelo (lembrando que esta cor traz a noção de luz, convidando a pensar a situação).

Em termos de nível representacional é estampado um menino com a tarja preta nos olhos, destacando os estigmas do passado que retomam o Código de Menores de 1979, com o menor em situação irregular e a representatividade do gênero masculino na vida infracional, sendo um jovem em preto e branco, que pode denotar qualquer raça/etnia e chamando atenção para o declínio na altura da tarja – de 18 para 16.

Pensar no nível abstrato requer apreender que a neutralidade predomina, chamando atenção para a tarja com os números e descrevendo que está na hora de pensar/refletir sobre o assunto. A cor azul sendo uma cor fria, representa certo distanciamento da comunicação visual com o tema.

No nível simbólico percebe-se que o jovem infrator continua sendo o mesmo menor em situação irregular que existia antes da promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente em 1990, com características físicas de um menino que deveria ter sua identidade mantida em sigilo com a apresentação de uma tarja preta cobrindo a região dos olhos (ele não tem olhos para as pessoas da sociedade, mas nós podemos vê-lo e identificá-lo).



A REVISTA VEJA



Fonte: Revista Veja. Edição 2430 – 17 de junho de 2015. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/edicoes-veja/>>.



No que se refere a cor é possível inferir que a revista *Veja* se apresenta com marcas que fazem forte apelo emocional, provocando sentimento de indignação com um fundo vermelho e texturas que lembram desgaste e estragos causados pelo tempo. O contraste do amarelo com o vermelho chama atenção especial às idades dos adolescentes e desperta maior indignação ao ato infracional cometido, chamando atenção para a gravidade e a possível impunidade.

Em termos de nível representacional são apresentados quatro adolescentes com as feições do rosto distorcidas, porém com a possibilidade de identificar que são jovens reais, com a cor da epiderme bem definidas e também as roupas que vestiam no momento da apreensão.

O nível abstrato chama a atenção para as cores fortes que rodeiam as imagens, enfatizando diretamente os meninos e suas respectivas idades, com uma mensagem verbal descrita em cor que contrasta com o fundo vermelho e instiga apelos emocionais.

Apesar de distorcer as imagens dos rostos e não apresentar a tarja preta como na revista *Época*, em termos simbólicos é possível perceber forte apelo para a redução da maior idade penal tanto nas cores utilizadas quanto nas mensagens verbais, lembrando que, conforme Dondis (1997) o contraste pode dramatizar um determinado significado e também atrair a atenção do observador.



A REVISTA CIDADE VERDE



Fonte: Revista Cidade Verde. Edição 114 – 24/01/2016. Disponível em: <<https://cidadeverde.com/assets/uploads/noticias/74921c5da894b2e0556758fdacd3fcb8.jpg>>.



A revista Cidade Verde traz em suas cores um pouco de obscuridade, uma vez que apresenta fundo em tons de cinza com destaque para duas mãos segurando grades. Além disso, os dizeres escritos em vermelho trazem um questionamento que pode denotar raiva ou até mesmo indignação por um tema tão debatido e que sempre retoma espaço nas mídias, questionando se aprisionar em um mundo obscuro e sem ampla divulgação é a solução para os problemas.

No nível representacional está aparente que há uma pessoa atrás das grades, porém não é possível identificar o que há para além das mãos de um prisioneiro/a. As cores turvas delimitam uma obscuridade que não é do conhecimento da sociedade (o que há por trás das grades da prisão?).


O nível abstrato pode ser percebido na cor vermelha da mensagem verbal que questiona se o desconhecido apresentado na mensagem visual é de fato a solução.

Simbolicamente é possível compreender que esta capa traz o espectador para um momento de reflexão sobre quais seriam as possíveis soluções para a redução da criminalidade juvenil, pois as instituições de atendimento socioeducativo existem, mas grande parte da população desconhece como são seus interiores e suas formas de tratamento, sendo praticamente sigilosas imagens provenientes desses recintos. Então, de forma simbólica convida-se a pensar se colocar atrás de grades é a solução, pois não é apresentado o que está de fato presente atrás dessas grades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a fazer uma análise da composição das mensagens visuais de três capas de revistas do ano de 2015 abordando o





tema de redução da maioridade penal. O material aqui desenvolvido propicia algumas conclusões:

As composições visuais demonstram de forma clara as intenções de cada revista, sendo a Revista Época com uma proposta de neutralidade sobre o tema, a Revista Veja com a proposta de defender a maioridade aos 16 anos e a Revista Cidade Verde questiona as propostas de maioridade penal aos 16 anos.

Ao apresentar cores quentes e com forte apelo emocional para a indignação com uma possível impunidade, as marcas de que a sociedade precisa se mobilizar para retomar o controle social e ampliar ainda mais as precariedades carcerárias denotam a ideologia de pessoas que não se preocupam com a luta por melhores condições de oportunidades e de políticas públicas para a infância e adolescências, mas sim com a preocupação de um controle social penal.

Buscar imagens que denotem a prisão como algo obscuro e que a sociedade desconhece não é a melhor forma de chamar atenção para a reflexão, pois as instituições de internação para adolescentes que cometem atos infracionais espalhadas por todo o país possuem suas precariedades no atendimento e muitas vezes, não conseguem aplicar o que está estipulado na legislação (ECA e SINASE), funcionando como presídios com a nomenclatura de centros socioeducativos, com seus corredores, grades, agentes, gírias, medos, ameaças e obscuridades.

Diante do exposto resta refletir sobre os pressupostos ideológicos que estão por trás das capas das revistas analisadas e repensar a real situação de adolescentes de 12 a 18 anos em um contexto social de precariedades na aplicabilidade da lei e estigmas sociais veiculados nas mídias.



REFERÊNCIAS

DIAS, A. S. Idade penal no jornalismo de referência: os sentidos centrais na cobertura do debate sobre redução da maioridade penal. *Galaxia*, São Paulo, n. 34, p. 137-48, jan-abr., 2017.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERNANDES, C. A. **Análise do discurso**: reflexões introdutórias. São Paulo: Clara Luz, 2007.

MAGALHÃES, C. (org). **Olhares em análise de discurso crítica**. Brasília: Cepadic, 2009.

ROLIM, M. **A síndrome da Rainha Vermelha**: policiamento e segurança pública no século XXI. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Oxford, University of Oxford, 2006.

SILVA, E. R. A.; OLIVEIRA, R. M. de. Nota técnica n. 20. O adolescente em conflito com a lei e o debate sobre a redução da maioridade penal: esclarecimentos necessários. Brasília: IPEA, 2015.





CINEMA E LETRAMENTO VISUAL EM AULAS DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS

CINEMA AND VISUAL LITERACY IN FOREIGN LANGUAGE CLASSES

Daniel de Mello FERRAZ¹

Gabriela Hiroko TOMIZUKA²

¹ Docente do Departamento de Letras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo. E-mail: danielife@usp.br.

² Gabriela Tomizuka e pesquisadora de Iniciação Científica pela Universidade de São Paulo. E-mail: gabriela.tomizuka@usp.br.





RESUMO

Diante da compreensão de que vivemos em um mundo cada vez mais visual, as salas de aula ainda se apresentam como um espaço dedicado para o texto escrito, e as aulas de língua estrangeira, mesmo quando fazem uso dos novos meios de comunicação, fundamentam-se, mormente, nos aspectos estruturais da língua, ignorando, assim, os potenciais das imagens para promover discussões acerca de temas sociais, políticos e culturais. Este artigo busca explorar as oportunidades que surgem com o uso da visualidade em sala de aula, quando este trabalho é agregado à prática de Letramento Visual e seus aspectos críticos. A metodologia consiste em revisão da literatura sobre letramento visual e análise crítica de cenas dos filmes 007 Contra o Satânico Dr. No (1972) e Kingsman: Serviço Secreto (2014) no tocante à representação que os dois filmes fazem do Outro não-hegemônico.


PALAVRAS-CHAVE

letramento visual; cinema; educação linguística.

ABSTRACT

Faced with the understanding that we live in an increasingly visual world, classrooms are spaces dedicated for the written text, and foreign language classes, even when making use of new medias, are based solely on structural aspects of the language, and ignore images' potential to promote discussions around social, political and cultural themes. This article seeks to explore how opportunities that arise with the use of visuality in the classroom, when this work is combined with the practice of Visual Literacy and its critical aspects. The methodology consists on a literature review of





the subject and the critical analysis of scenes from the movies *Dr. No* (1972) and *Kingsman: Secret Service* (2014) concerning how both represent the non-hegemonic Other.

KEYWORDS

visual literacy; cinema; language education.

INTRODUÇÃO

Os tempos atuais estão fortemente marcados pela presença das imagens como complemento de textos escritos, ou, até mesmo, como seus substitutos. Segundo Mirzoeff (1998), estamos vivendo em uma época da cultura visual que não apenas é parte do nosso cotidiano, mas se tornou o nosso cotidiano inteiro; basta darmos uma rápida olhada ao nosso redor e observaremos as centenas, talvez até mesmo milhares de imagens ocupando nosso campo de visão a todos os momentos do dia, tanto em espaços públicos quanto privados, seja em anúncios impressos ou televisivos, nos exames médicos, nos memes, nas *fake news* em redes sociais, nas fotografias que estão nos jornais ou que guardamos como recordações.

No entanto, quando incorporada em atividades em sala de aula, as imagens acabam se tornando objeto suplementar ao texto escrito, sem que seja estimulado o pensamento crítico acerca das mensagens muitas vezes implícitas que permeiam a sua composição e combinação de formas, cores, ângulos etc. (AUTOR). O que propomos neste artigo é que professores de língua estrangeira comecem a pensar no uso de imagens em sala de aula como uma oportunidade para trabalharem com os alunos questões sociais e


políticas, além de abrirem espaço para que estes apresentem suas próprias interpretações e seus conhecimentos prévios.

Para isso, o artigo organiza-se do seguinte modo: a próxima seção trata da metodologia utilizada na pesquisa; em seguida, são tratadas questões teóricas a respeito da teoria de Letramento Visual, principalmente quando inserido em uma perspectiva de educação crítica, de modo que sugerimos o uso das imagens de cinema nas aulas de línguas estrangeiras como um modo de desafiar as concepções hegemônicas difundidas imageticamente. Por fim, trazemos algumas considerações finais acerca do letramento visual nas aulas de línguas estrangeiras.

METODOLOGIA

Escolhemos como corpus deste artigo cenas dos *007 Contra o Satânico Dr. No* (1962) e *Kingsman: Serviço Secreto* (2014). Os filmes foram, em um primeiro momento, selecionados devido aos seus vilões, únicos personagens com deficiência das obras. O objetivo foi o de investigar como o estereótipo da pessoa com deficiência se dá no cinema. No entanto, conforme a pesquisa se desenvolveu³, ficou claro que precisaríamos complementar as análises, levando em consideração também questões de raça e gênero e, assim, os diferentes modos como *007* e *Kingsman* identificam (e estigmatizam) os seus inimigos e todos aqueles que não se encaixam na identidade hegemônica — esta que é o homem branco, heterossexual, cisgênero, neurotípico e sem deficiências físicas.

³ Este artigo foi adaptado e expandido da pesquisa de Iniciação Científica...



Além disso, nosso referencial teórico está baseado nas áreas de estudos da linguagem, educação linguística, letramento visual e outras teorias de letramento, cujas premissas foram combinadas às análises-interpretativas dos filmes supracitados.

O LETRAMENTO VISUAL: OPORTUNIDADES PARA A SALA DE AULA

Nas salas de aula, o emprego de imagens vai muito além das aulas de Artes, e marca presença diária nos anos iniciais das crianças, como jardim de infância e pré-escola, nos quais as crianças são estimuladas a fazerem desenhos e expô-los para pais e colegas. Esta prática diminui conforme os anos progridem, mas sem nunca desaparecerem por completo. Por exemplo, utilizar desenhos de maçãs ou laranjas para ensinar crianças a somar foi tradicionalmente um recurso comum entre os professores de ensino infantil e, em séries mais avançadas, essas ilustrações eram substituídas por diagramas e gráficos que ilustravam os conceitos matemáticos que estavam sendo estudados; nas aulas de História, estudava-se sempre com o auxílio de quadros e fotografias; não havia aula de Geografia sem mapas; hoje em dia, muitos professores de todas as disciplinas prestam atenção no uso de fontes e cores apropriadas de textos e na seleção de imagens (fotografias, vídeos) para as suas aulas, por exemplo, por meio de Powerpoints, Prezis etc.

Em uma sociedade que não apenas aprecia, mas que depende tanto de imagens de todos os tipos em seu cotidiano, seja em formato de mapas, plantas de casa, sinais de trânsito, exames médicos etc., as imagens perdem sua função primária de entreter e ilustrar e são, cada vez mais, centrais para a comunicação e construção de significados (FELTEN, 2008). Ademais, em relação à mídia, percebemos que




Hoje, é comumente reconhecido que a mídia desempenha um papel considerável no desenvolvimento de identidade, valores e estéticas do dia-a-dia, ou na construção de referências para o eu e o mundo. Em suma, é indiscutível que a mídia está envolvida na criação de realidades e na formação de processos comunicativos e deve ser considerada um agente de socialização. Nesse sentido geral, ela recebe características bastante construtivas, mas também e, principalmente, quando a influência e os seus efeitos são julgados como destrutivos⁴ (HUG, 2012, p. 116, tradução nossa).

Na tentativa de se adaptarem à nova realidade de seus alunos, os professores fazem uso de novas tecnologias e trazem atividades que se aproximem da realidade fora de sala de aula, como, por exemplo, vídeos, panfletos, quadrinhos, entre outros. Contudo, estes objetos são geralmente vistos apenas como uma maneira de tornar a aula mais divertida e atrativa e os professores não consideram, em alguns contextos, os modos de explorar essa visualidade a fim de estimular o pensamento crítico dos alunos.

Visto que a sociedade contemporânea representa a passagem do indivíduo tipográfico e linear — este que construía o significado de maneira mono modal — para o indivíduo multimodal e não linear, as escolas deveriam adaptar seus currículos de modo que passem a incluir atividades que trabalhem com uma “concepção multimídia de texto” que considera tanto as marcas tipográficas quanto o uso de som e movimento, diagramas, gráficos etc. Logo, do mesmo modo que são ensinadas a ler e a escrever, as crianças precisam ser

⁴ No original: “Today, it is generally conceded that media play a considerable part in the processes of growing up, the development of identities, values and everyday aesthetics, or the shaping of references to the self and the world. In short, it is largely beyond doubt that media are involved in the creation of realities and the formation of communicative processes, and that they have to be considered an agent of socialization. In this general sense they are granted quite constructive traits, also and especially when the influence and effects of media are judged as destructive.”





ensinadas habilidades de interpretação de imagens, pois a linguagem visual, diferente do que muitos acreditam, não é nem transparente, nem universal, mas obedece aos costumes e características da cultura em que foi produzida.

Nesse sentido, uma das primeiras lições que deve ser repassada aos alunos é o fato de que mesmo que a câmera tenha sido inventada para dizer a verdade, o mesmo não pode ser dito sobre aqueles que a usam (COHEN, 2003). Mizan (2012) nos lembra que as imagens, principalmente as que possuem propósito comercial, representam um sistema de relações entre aquilo que ele (o produtor da imagem) escolhe mostrar e o que escolhe excluir do produto final. Isso faz com que o espectador aja de acordo com as informações oferecidas pela imagem. Desde os lanches de *fast food*, os quais não são necessariamente entregues a nós do mesmo jeito que estão nas fotos das propagandas, até as capas de revista que apresentam celebridades muitas vezes editadas, nossa sociedade está repleta de imagens que tentam influenciar nossos desejos e nossas percepções da realidade e quanto antes os alunos se atentarem a isso, menos serão consumidores passivos do que seus olhos veem.

Muito conhecida, há uma lenda urbana sobre a primeira exibição cinematográfica da história em 1896. *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* dos irmãos Lumière consistia em uma única cena de cinquenta segundos sem som e sem cores de um trem chegando na estação do título. Com os anos, espalhou-se a história de que a novidade causou tanta comoção que o público saiu correndo, fugindo do trem que eles acreditavam ser capaz de atravessar a tela e atropelá-los. Mesmo que não seja “verdadeira” (ou será que aconteceu?), é uma história que é usada de modo a evidenciar a rapidez com que a cultura imagética evoluiu e, com ela, a nossa própria conscientização do caráter fictício e representativo das imagens. Achamos



graça das pessoas que se deixaram enganar por algo tão óbvio: a imagem cinematográfica (como a fotografia e a pintura, entre outros) busca retratar a realidade, mas não necessariamente corresponde à verdade.

Porém, saber que não devemos confiar completamente em tudo o que vemos é apenas o primeiro passo para nos considerarmos letrados na área da visualidade. De acordo com Muller (2008), competência visual “não significa ‘reconhecer’ apenas a representação, mas colocar essa imagem em contexto; significa entender tanto os níveis de significados escondidos quanto avaliar o tipo da imagem e o seu contexto de produção e recepção”⁵ (p. 105, tradução nossa). Isto é, se as imagens são resultado de escolhas de seu produtor que, por sua vez, são influenciadas por suas ideologias, visões e materiais disponíveis; por outro lado, não esqueçamos também em quais contextos se dão o consumo dessas mesmas imagens, pois, independentemente da posição que assumimos, produtores ou consumidores, somos influenciados por nossa cultura e experiências pessoais.

Vejamos, por exemplo, um dos modos como, em uma de suas cenas, *Dr. No* reforça papéis de gênero, atualmente considerados antiquados. *Dr. No* foi produzido em uma época na qual predominava a concepção conservadora de que haveria determinados comportamentos e atitudes associados com a masculinidade e feminilidade que seriam considerados aceitáveis e até desejáveis dependendo do sexo biológico dos indivíduos - isto é, a ideia

⁵ No original: “does not just mean to ‘recognise’ the depiction, but to put this visual into context, and to grasp the hidden meaning levels as well as to assess the type of visual and its production and reception context.”



“menino usa azul, menina usa rosa”⁶, fala da Ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, espalhada e criticada por muitos brasileiros nas redes sociais,. Hoje, graças aos movimentos feministas, estas percepções vêm sendo desafiadas devido ao seu caráter opressivo.

Um dos comportamentos esperado das mulheres, por exemplo, seria a vaidade excessiva, esta que é incorporada por Miss Taro na cena analisada a seguir. Depois de um encontro sexual com Bond, a mulher aparece sentada em sua penteadeira reaplicando o batom, apesar de sua maquiagem ainda estar aparentemente perfeita. Pelo espelho, é possível ver Bond recostado na cabeceira da cama.

Fotograma 1 – Miss Taro em cena do filme *Dr. No*.



Fonte: Youtube⁷

Por um lado, temos a mulher obcecada com a aparência, sempre preocupada em estar arrumada; por outro lado, o homem relaxado e fumando

⁶ Fonte: <https://oglobo.globo.com/sociedade/menino-veste-azul-menina-veste-rosa-diz-damares-alves-em-video-23343024> Acesso em 15 fev 2021.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=jVd7UKNVcGQ> Acesso em 10 jun. 2020.



um cigarro, atitude frequentemente associada com uma masculinidade hegemônica nos filmes antigos.

Como professores, podemos tirar proveito desse momento para discutir com os alunos os modos como esses preconceitos ainda estão prevalentes na sociedade, tanto de modo aberto e explícito quanto de maneira mais indireta. Incentivamos que as questões poderiam ser expandidas, por exemplo por meio da investigação dos modos como esses estereótipos são percebidos pelos alunos em seu dia-a-dia, se eles reconhecem esses papéis de gênero em suas famílias, ou mesmo na escola, como os afetam no cotidiano e quais medidas podem ser tomadas por eles próprios, tanto em âmbito individual quanto coletivo, para desfazer essa mentalidade, mormente, sexista.

Assim, defendemos que sem que se trabalhe com essa consciência crítico-interpretativa de imagens, e tendo em vista que, diferentemente do texto escrito, “a mente não precisa reconhecer conscientemente o que os olhos veem para a imagem ter um efeito no subconsciente” (BURNS, 2006, p. 3), nasce o perigo de que os espectadores se tornem seres passivos que aceitam a suposta naturalização do mundo visual sem questionamentos, colocando a representação unívoca de uma imagem como prova final de um argumento.

Visto que a capacidade de entender (e, por vezes, utilizar) a linguagem visual é entender o meio de comunicação pelo qual a sociedade contemporânea informa, compartilha e cria, é essencial que os alunos se preparem para navegar em um mundo dominado por imagens passíveis de interpretações sócio-históricas. Acreditamos que essa prática se realizaria por meio do Letramento Visual, que, de acordo com Bamford



(2009), trata-se de construir significado a partir de imagens, por meio de habilidades de criticidade e reflexão. Desse modo, o Letramento Visual “envolve o desenvolvimento de um conjunto de habilidades necessárias para interpretar o conteúdo de imagens visuais, examinar o impacto social dessas imagens e discutir o propósito, a audiência e a posse”⁸ (BAMFORD, 2009, p. 1, tradução nossa).

A habilidade de reconhecimento das mensagens implicadas em imagens, bem como a consciência de suas possíveis interpretações, deve ser, portanto, ensinada do mesmo modo que se é ensinado a decodificar metáforas e jogos de palavras em poemas ou livros. Assim, em uma análise de um objeto visual, devemos problematizar o diálogo que existe entre a representação temática e os componentes técnicos escolhidos pelo(s) autor(es) (ângulo, cores, enquadramento, formas etc.), a “gramática visual” das imagens (KRESS; VAN LEUWEEN, 1996), pois, as diferentes formas como os elementos são construídos e dispostos indicam, também, os diferentes significados que podem ser auferidos dos mesmos.

Pensemos, por exemplo, como se dão a introdução de dois personagens no filme *Dr. No*. Primeiro, temos Sylvia Trench, que será a primeira das três conquistas românticas de Bond no filme. Em determinado momento, ela faz uma visita inesperada ao espião e, para a sua entrada, a câmera é colocada em um ângulo baixo, de modo que o público tem uma visão, primeiro, das pernas nuas da mulher e só depois do resto de seu corpo.

⁸ No original: “[...] involves developing the set of skills needed to interpret the content of visual images, examine social impact of those images and to discuss purpose, audience and ownership.”



Fotograma 2 – cena do filme *Dr. No*.



Fonte: Youtube⁹

Esta é uma escolha comum para personagens femininas, pois deriva de uma sociedade patriarcal que salienta a figura física feminina de modo a sexualizá-la — quase sempre, de modo desnecessário. A mulher, nesses cenários, é sempre pensada primeiro em relação ao seu corpo, e, somente depois, em características como sua inteligência, seus sentimentos, sua agentividade etc. Resultado do *male gaze* (olhar masculino), este que é o ato de retratar as mulheres, nas diversas mídias, como objetos sexuais de acordo com uma ótica masculina e heterossexual; essas ações continuam a reproduzir a noção equivocada de que as mulheres existem para servir aos homens e ser um espetáculo para os desejos sexuais masculinos.

Um movimento de câmera similar é feito na representação de personagens com deficiência no cinema, mas com objetivos diferentes. Quando Dr. No entra em cena pela primeira vez¹⁰, a câmera foca primeiro nas pernas do vilão, e depois nos braços, sem jamais alcançar seu rosto. Vemos, no fotograma 4 que, devido à

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=jVd7UKNVcGQ> Acesso em 10 jun. 2020.

¹⁰ Há uma cena anterior na qual Dr. No participa como uma voz sem corpo. A cena que aqui discutimos é a primeira em que ele aparece fisicamente.



abundância de branco na cena (abajur, roupas do vilão, lençóis da cama), ficam evidenciadas as mãos pretas de Dr. No, que simbolizam suas próteses. Essa escolha faz mais do que criar uma atmosfera de mistério em relação à identidade de vilão, mas, como o que acontece com Sylvia, objetifica o corpo não-hegemônico e convida a audiência a encarar com fascínio o corpo com deficiência, para esse corpo “quebrado” que revela a natureza cruel da personagem.

Fotograma 3 – Dr. No entra no quarto de Bond.



Fonte: Youtube¹¹

Fotograma 4 – Dr. No aproxima-se de Bond.



Fonte: Youtube¹²

Harnett (2000) concorda que personagens deficientes e suas histórias têm sido tradicionalmente apresentadas tendo em mente uma audiência de pessoas sem deficiência e, portanto, não buscam representar as complexidades de suas personagens, mas apenas apresentar uma imagem “palatável” para quem está assistindo. Em aspectos técnicos, este isolamento cinematográfico se dá

através de vários mecanismos incluindo o ponto de vista da câmera, que posiciona o espectador invariavelmente como uma pessoa sem deficiência; distância física é geralmente colocada entre personagens com deficiência e outros, e as cenas raramente são

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=jVd7UKNVcGQ> Acesso em 10 jun. 2020.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=jVd7UKNVcGQ> Acesso em 10 jun. 2020.

filmadas da linha de visão realista de alguém em cadeira de rodas. [...] O espectador é automaticamente construído como alguém sem deficiência¹³ (HARNETT, 2000, p. 22, tradução nossa).

Nesse sentido, é importante enfatizar que, quando tratamos de representação e interpretação de imagens cinematográficas em contextos educacionais, não devemos nos ater apenas à questão da presença de personagens negras/asiáticas/com deficiência no filme, mas também como elas são realmente retratadas e quais os aparatos técnicos que os inserem no longa-metragem. Para fins de comparação, é interessante observar também a cena de introdução da vilã Gazelle em *Kingsman*. Em sua primeira cena no filme, a câmera começa por seu rosto e faz um movimento de *tilt* — movimento efetuado com a câmera verticalmente de cima para baixo, ou vice-versa — até finalizar em suas próteses. Ao optar por um movimento e enquadramento oposto ao de *Dr. No*, a importância da personagem não é colocada em sua deficiência, mas em sua própria pessoa.

Fotograma 5 – O movimento de *tilt* começa no rosto da personagem.



Fonte: Youtube¹⁴

¹³ No original: “by various devices including the point of view shot which posits the spectator invariably as able-bodied; physical distance is often put between disabled characters and others, and shots are rarely taken from realistic wheelchair-height eye-lines. [...] The spectator is automatically constructed as able-bodied.”

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=jVd7UKNVcGQ> Acesso em 10 jun. 2020.

● ● ●

Fotograma 6 – Apenas depois que a câmera apresenta o rosto de Gazelle, ela se foca nas próteses da personagem.



Fonte: Youtube¹⁵

Nosso próximo exemplo, este que não é tirado dos filmes, retoma duas considerações importantes do letramento visual que já vimos enfatizando no artigo: tanto a importância de pensar em como os elementos de uma imagem dialogam entre si, ao invés de vê-los como elementos isolados, quanto de “lê-la” dentro de seu contexto de produção e recepção e, ainda, em seu contexto sócio-histórico (no momento de visionamento pelos alunos). Por exemplo, a imagem abaixo, *Kodak Girl in Fair Japan* (1905), de Charles Allan Gilbert, foi a ilustração de uma peça publicitária da empresa de equipamentos fotográficos, Kodak, cujo slogan na época era “Kodak Simplicity” (Simplicidade Kodak).

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=jVd7UKNVcGQ> Acesso em 10 jun. 2020.



Fotografia 1 - *Kodak Girl in Fair Japan* (1905), de
Charles Allan Gilbert



Fonte: Arquivo aberto de internet (Commons)¹⁶

Baseando-se em uma análise descritiva, estamos diante de uma imagem consideravelmente simples por possuir poucos personagens e cores. A figura feminina, a Garota Kodak, se destaca como um ponto de luz no centro da obra e sua posição elevada em relação ao homem puxando o riquixá atrai o olhar do espectador para ela. A Garota Kodak tem a sua atenção voltada para o lado esquerdo, onde está localizada uma lanterna típica japonesa que ela está prestes a fotografar, visto a pequena câmera em suas mãos. Este tipo de análise pode ser utilizada em aulas de línguas estrangeiras, por exemplo, para a construção de novo vocabulário

¹⁶ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C._Allen_Gilbert-_The_Kodak_Girl_in_Fair_Japan.jpg Acesso em 10 jun. 2020.

e aprofundamento de estruturas gramaticais e, ao mesmo tempo, para a percepção dos elementos técnicos que constituem as imagens, bem como as possibilidades interpretativas.

Assim é que o professor de línguas pode conciliar o ensino linguístico e o incentivo à criticidade dos alunos (BRASIL, 2006) por meio de perguntas como: qual é a representação que é feita do Japão e dos japoneses nessa imagem? Observando a cor mais escura da personagem japonesa e a predominância do branco da Garota Kodak, que tipo de inferências pode-se fazer acerca das relações raciais da época? O quanto elas se mantêm nos dias atuais? Dado que 1905 é o ano em que o Japão venceu a Guerra Russo-Japonesa, quais seriam as motivações de usarem o Japão como cenário para esse anúncio publicitário? O quanto a visão acerca do Japão mudou (ou não) desde então?; e também aproximar os questionamentos à realidade do aluno e de sua apreensão do mundo, com questões como: qual é/era a sua visão de países asiáticos? Como os asiáticos são representados na mídia atualmente? Como vocês veem os descendentes de asiáticos aqui em seu curso de graduação?

A representação de países estrangeiros no cinema é um campo fértil para discussões similares. Majoritariamente produzidos a partir de uma visão hegemônica, filmes hollywoodianos tendem a representar países asiáticos, africanos, árabes etc. com base em estereótipos e conhecimentos superficiais sobre os países e seus nativos. Como resultado, as telas de cinema se enchem de imagens, por vezes, estereotipadas sobre o outro.

A imagem da Jamaica em *Dr. No*, por exemplo, é construída sob uma perspectiva que ainda considera a ilha uma nação subalterna ao império:

Fotograma 7: Cena de Dr. No



Fonte: Youtube¹⁷

Fotograma 8: Cena de Dr. No.



Fonte: Youtube¹⁸

No fotograma 7 vemos um homem negro servindo os agentes britânicos e brancos. Considerando-se que, na época, a Jamaica havia acabado de declarar sua independência, o filme parece querer reforçar o estabelecimento da antiga soberania britânica diante os levantes anticoloniais através do Caribe e da África. Os empregados negros no filme não possuem voz e existem para servir à vontade britânica.

No fotograma 8, temos também uma visão do hotel em que Bond está hospedado. Ao fundo, outro empregado negro silencioso. Aliás, a presença de outros hóspedes brancos também nos leva ao segundo ponto: o modo como o filme também desenha a Jamaica como um país turístico e paradisíaco, algo que é complementado pelo que vemos no fotograma 9, no qual os personagens James Bond e Honey Ryder se encontram perdidos no meio da floresta, e na qual se evidenciam a flora verdejante e exuberante da Jamaica.

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=jVd7UKNVcGQ> Acesso em 10 jun. 2020.

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=jVd7UKNVcGQ> Acesso em 10 jun. 2020.

Fotograma 9 – Cena de *Dr. No*.



Fonte: Youtube¹⁹

Por meio dessas cenas, o público é levado a enxergar a Jamaica como um lugar tropical, um local paradisíaco que serve de refúgio e escape para as elites brancas²⁰. E, no caso de Bond, é onde ele pode se aventurar e salvar a identidade britânica. É também em suas aventuras sexuais que Bond reafirma sua masculinidade e, adicionalmente, pinta a Jamaica em tons afrodisíacos.

As imagens aqui selecionadas, então, podem ser usadas em sala de aula para provocar entre os alunos questionamentos tais quais: como países caribenhos são representados nos filmes atualmente? Como se comparam com a visão apresentada em *Dr. No*? E em relação a outras mídias como reportagens e guias turísticos? O quanto essa visão afeta o próprio país (em questões de turismo, economia etc.)? Essas

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=jVd7UKNVcGQ> Acesso em 10 jun. 2020.

²⁰ De acordo com Goffe (2015), em um artigo de 1947, Ian Fleming, o autor da série de livros James Bond, declarou abertamente o seu afeto pela Jamaica, aonde ele possuía uma propriedade a qual visitava por alguns meses todos os anos entre 1946 e 1964, ano de sua morte. Fleming considerava a Jamaica um país ameaçado, porém as mudanças pós-guerra deixavam-no em estado de conflito, pois teriam restado poucos lugares sagrados para socialização da elite branca. Tendo como origem os escritos de Fleming, o primeiro filme do agente secreto retrata e evoca as mesmas ideologias do criador do personagem.




reflexões podem levar os alunos a irem muito além em sua habilidade interpretativa, pois pode criar oportunidades para que eles mesmos iniciem suas próprias investigações em torno do tema. Portanto, esse tipo de questionamento visa estimular os alunos a deixarem suas posições de espectadores passivos e passarem a (re)pensar o que eles pressupunham como verdades universais e objetivas, de modo a incentivarmos nos alunos “um senso de abertura estética”, mas também alunos “criticamente conscientes da capacidade das imagens de manipular”²¹ (BAMFORD, 2009, p. 5, tradução nossa).

No tocante ao uso de imagens em sala de aula, uma mudança importante foi também a virada tecnológica que ampliou o acesso aos meios de comunicação e, portanto, facilitou o desenvolvimento de abordagens educacionais que se utilizam de meios audiovisuais, como a exibição de filmes, séries, vídeos de música etc. em sala de aula. Argumentando a favor do cinema como texto pedagógico, diz Giroux (2001, p. 589) que ele “não apenas reflete a cultura, mas na verdade a constrói, indica a necessidade de uma perspectiva radicalmente diferente sobre letramento e a relação entre filmes e sociedade”. Do mesmo modo, AUTOR assevera que, por anos, o uso de meios audiovisuais foi aplicado principalmente para fins linguísticos, e as imagens teriam função apenas de complementar o texto reforçar a questão gramatical. Não pretendemos desmerecer essas atividades, já que a escolha do filme certo pode expor os alunos à diferentes sotaques, expressões idiomáticas e diferentes estruturas gramaticais, tanto familiares quanto inéditas e, portanto, são de grande ajuda nas aulas de línguas estrangeiras.

²¹ No original: “critically aware of the capacity of images to manipulate.”





Contudo, quando o foco está estritamente ligado a um aperfeiçoamento linguístico, todos os temas sociais e culturais que permeiam os filmes e a própria opinião e visão dos alunos são deixados de lado.

Nesse ponto, ressaltamos que o professor deve dar abertura aos alunos para expressarem suas interpretações da imagem vista ou do filme assistido, pois o letramento visual tampouco pretende delimitar uma única forma correta de se enxergar algo, muito pelo contrário, a prática do letramento visual reconhece que as imagens não são produtos de uma única realidade e, quando tratadas assim, acabam por diminuir a abertura para negociações de variadas interpretações entre produtor e público, ou entre os vários espectadores de uma mesma obra. Todo conhecimento produzido e consumido é sempre coletivo e, portanto, não se conclui em uma verdade universal e completamente “objetiva” (isto é, atemporal e isolada socialmente), desmantelando assim o pressuposto de que existiriam leituras “certas” e “erradas”.

Outrossim, Menezes de Souza (2011a, 2011b) ressalta que mesmo que os atos de produzir ou consumir um texto pareçam ações individuais, tanto o autor quanto o leitor/espectador são frutos sócio-históricos das comunidades a qual pertencem e na qual possuem um histórico de leituras-de-mundo anteriores e, portanto, não devemos focar a análise de uma obra apenas no processo de produção e nos modos como o significado é criado dentro do contexto do autor, mas também em como nossa interpretação de leitores/espectadores desses significados está inerente ao nosso próprio contexto sócio-histórico. Além disso, temos que pensar em como esses textos também influenciam nossas concepções de mundo



e nossos comportamentos, principalmente em relação a grupos sociais com os quais temos pouco ou nenhum contato direto no mundo real.


Pensando, então, em quais são as imagens populares de pessoas com deficiência no cinema — o “coitadinho”, o alívio cômico, o “super-humano” e, claro, o vilão —, devemos nos questionar como elas se traduzem para a vida real, isto é, quais são as impressões deixadas no público sobre esse grupo social tão sub-representado na mídia, depois de assistir um filme que contenha um desses estereótipos. A esse respeito, Mitchell e Snyder (2000) afirmam que “de fato, Kriegel e Longmore argumentaram em conjunto que as representações de deficiência poderiam ser entendidas como uma vingança catártica daqueles que estigmatizam”²² (p. 19); Norden vai ainda além, ao associar toda a história do cinema em uma rede de conspiração, na qual o cineasta de Hollywood, “participa de um esquema exploratório que capitaliza sobre o espetáculo visual que as deficiências oferecem à câmera”²³ (MITCHELL; SNYDER, 2000, p. 20).

Mais especificamente, quando pensamos na pessoa com deficiência assumindo a posição de vilão, traçamos a origem deste estereótipo até a era dos filmes silenciosos, quando não era possível comunicar a imoralidade de uma personagem de modo direto e verbal e, portanto, as produções cinematográficas dependiam da atuação física e de indicações visuais para se separar os malvados dos bonzinhos. Assim, desde meados de 1910, deficiências físicas se tornaram um modo de caracterizar personagens

²² No original: “In fact, Kriegel and Longmore argued in tandem that disability portrayals could be understood as a cathartic revenge by the stigmatizers.”

²³ No original: “[...] participates in a exploitative scheme that capitalizes upon the visual spectacle that disabilities offer to the camera eye.”





moralmente corruptos (MITCHELL; SNYDER, 2000), algo que persiste em alguns filmes de Hollywood até os dias de hoje. Exemplos famosos são Dr. Strangelove de *Dr. Fantástico* (1964), Elijah Price em *Corpo Fechado* (2000) e, sua sequência, *Vidro* (2019), Dra. Veneno de *Mulher-Maravilha* (2017), e muitos outros. Deste modo, intencionalmente ou não, o cinema acaba por confluir a imagem da deficiência com a imagem da maldade através de diversos sinais visuais.

Através do pensamento crítico promovido pelo letramento visual, os alunos terão as ferramentas necessárias para entender o impacto social e as ideologias e valores subjacentes a essas imagens, de modo a saberem como agir em resposta a elas.

Ademais, os novos tempos pedem também uma nova conscientização sobre os modos de se criar e recriar significados que existem atualmente que se dá, em parte, em decorrência das mudanças da produção artística que se dão pelo capitalismo. Stanovsky (2017), com base nos estudos de Benjamin, comenta sobre a cultura do Remix, um momento que revoluciona não só como consumimos as imagens, mas também como a produzimos. Citando Benjamin, é a partir da introdução de novas tecnologias que a arte se torna “mecanicamente reproduzível” e não mais está submetida a antiga presença da obra original. Este cenário é ampliado pela proliferação de ferramentas digitais que permitem não apenas o rápido e abundante compartilhamento dessas imagens, mas também que estas sejam editadas por qualquer um (com aprovação ou não do autor original).

Na era da Cultura do Remix e da cultura visual, então, as habilidades digitais dos alunos atuais podem superar a de seus professores, o que lhes



permite encontrar, divulgar, editar e criar imagens com muita facilidade. Mesmo para os menos habilidosos, a internet propicia diversos sites e aplicativos voltados para a manipulação imagética: adicionar texto, contrapor duas ou mais imagens, cortar, girar, escurecer, recolorir, são alguns exemplos das possibilidades oferecidas. Destacamos, também, que cada nova edição gera uma nova camada de significação, essa indissociável de seu próprio contexto sócio-histórico. Como consequência, “nossa cultura digital acelerou o ritmo das mudanças e prontamente se prestou a um redirecionamento político da arte e cultura” (STANOVSKY, 2017, p. 130, tradução nossa).

Nos dias de hoje, o exemplo mais evidente do fenômeno que Stanovsky comenta é a abundância de memes nas plataformas digitais, de modo que eles não mais existem apenas para uso pessoal, mas até mesmo as empresas estão se apropriando desse novo recurso para anunciarem seus produtos e conquistarem os usuários da internet. Em sua maioria, os memes são compostos de imagens — seja ela uma foto, a cena de um filme, uma montagem — tirada de seu contexto e modificada para encarnar diferentes situações e contextos. Nos exemplos abaixo, selecionamos a imagem original (fotografia 2) posteriormente intitulada “Namorado Distraído” retirada de um site de banco de imagens. O original, então, é modificado para representar um novo contexto (fotografia 3). Apesar das modificações do conteúdo, a estrutura mantida permite que os entendamos em todos os casos com o mesmo sentido: a mulher de azul representaria o que se deveria fazer e a mulher de vermelho como a opção mais atraente e prazerosa.



Fotografia 2: imagem que deu origem ao meme



Fonte: internet²⁴

Fotografia 3: meme



Fonte: internet²⁵

Portanto, por inserir-se na perspectiva da educação crítica, o Letramento Visual não só considera as multimodalidades pelas quais o significado é criado e transmitido, mas também reavalia as supostas separações entre o que é acadêmico e o que é popular, entre a cultura produzida no centro e a produzida nas margens, de modo a discutir essa mudança de olhar para as comunidades excluídas, que vêm pedindo por seu espaço em âmbito político, social, cultural e acadêmico (MIZAN, 2018, p. 228). Em suma, no cenário atual em que estamos inseridos, as capacidades de editar e reproduzir as imagens com facilidade em qualquer hora ou lugar permitem também que sejam questionadas a arte e cultura hegemônicas.

Há um exemplo interessante em *Kingsman* que podemos aproximar desse assunto:

²⁴ <https://www.flickr.com/photos/smallcurio/43278078242> Acesso em 10 jun. 2020.

²⁵ <https://knowyourmeme.com/photos/1289491-distracted-boyfriend> Acesso em 10 jun. 2020.

Fotograma 15 – Sala de reunião dos Kingsman



Vemos que a sala de reunião dos Kingsman é decorada com forte influência da época vitoriana, de estética clássica, que visa evidenciar o dinheiro e o poder daqueles que ali residem. Pode-se observar também a grande quantidade de detalhes que dão textura aos móveis, seja as mesas, a lareira, as molduras dos quadros, ou as luminárias, por exemplo. As cores predominantes são sóbrias, como o cobre, marrom, e tons dourados, que também evidenciam poder financeiro e luxo. Por fim, os retratos, que supomos ser de pessoas importantes na história da agência, cobrem a paredes de modo imponente.

Assim, apenas através dessa imagem, o filme estabelece os Kingsman como uma instituição de história e tradição antigas e, como consequência, a instituição passa a personificar os valores hegemônicos (e elitistas) que ainda correm dentre a sociedade britânica.

Em outro momento, quando o agente Hart faz uma visita ao “covil” do vilão Valentine, sua casa não se parece nem com um esconderijo caricato de vilões, nem com o lar dos Kingsman:

Fotograma 11: Casa de Valentine



Fonte: Youtube²⁶

Fotograma 12: Casa de Valentine



Fonte: Youtube²⁷

Ao invés de uma estética mais tradicional, a casa de Valentine possui um estilo mais *clean*, com menos móveis e, estes, menos detalhados — devemos observar o formato mais simples e moderno do lustre, por exemplo. Ademais, as obras de arte que decoram o ambiente diferem do estilo realista dos retratos dos antigos *Kingsman* tanto nos temas retratados quanto nas técnicas de pintura utilizadas; essas obras mostram-se como um contraste direto entre ele e seus oponentes. Visto que os cenários são construídos, em muitos casos, para nos dizer algo sobre os personagens e suas identidades culturais, ao se colocar o vilão como aquele que destoa dos ideais tradicionais presentes na sociedade, *Kingsman* parece validar a qualidade hegemônica de seus heróis. Assim, o que o filme parece nos dizer visualmente é que, diante de um contexto ostensivamente britânico dos *Kingsman*, Valentine — que não se submete aos valores tradicionais — é construído como a ameaça para com estes ideais; e tudo isso nos é dito com apenas alguns quadros na parede.

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=jVd7UKNVcGQ> Acesso em 10 jun. 2020.

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=jVd7UKNVcGQ> Acesso em 10 jun. 2020.




Tendo em vista tudo o que foi mencionado até então, acreditamos que há necessidade de se repensar a presença das imagens em sala de aula, tendo em mente que elas, agora, permeiam o ambiente cultural e que as novas tecnologias permitem, como nunca antes, a proliferação em massa de edições, memes, colagens, *mashups* etc. Os alunos, então, estão inseridos em um cenário de cultura visual que eles não apenas consomem, mas também produzem; mas não é porque nasceram em uma sociedade saturada por imagens que essas habilidades são inerentes à eles ou aos docentes, pois, ao mesmo tempo em que o ato de ver está envolvido em um processo ativo de construção, a interpretação dessas imagens, por sua vez, envolve um espectador crítico (FELTEN, 2008). Diante de um mundo que se torna mais visual a cada dia, “o Letramento Visual é crucial para a obtenção de informação, construção de conhecimento e desenvolvimento de resultados educacionais bem-sucedidos”²⁸ (BAMFORD, 2009, p. 2, tradução nossa), e, portanto, é imprescindível para que naveguem com sucesso no mundo multimodal que os espera fora da sala de aula.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As inúmeras possibilidades interpretativas que surgem com os novos meios de comunicação exigem que pensemos na sociedade de modo diferente ao invés de tentar usar velhas técnicas em novos espaços, isto é, as escolas precisam se adaptar às novas tecnologias e incorporá-las nas atividades educativas; elas devem explorar questões de âmbito social, político, e cultural.

²⁸ No original: “visual literacy is now crucial for obtaining information, constructing knowledge and building successful educational outcomes.”





Desse modo, abrem-se diversas oportunidades para diversificar o ensino de línguas e expandir as ferramentas de interpretação utilizadas pelos alunos.

O que esperamos dos professores é que, considerando-se as novas características da cultura visual em que vivemos, reconheçam que o vocabulário imagético é tão válido quanto o verbal, e que, à vista disso, tirem proveito de filmes, séries de televisão, charges, memes, *mashups*, bricolagem, vídeos de música, entre muitos outros, para educarem os alunos que desenvolvam habilidades de reconhecer uma ilustração, identificar seus discursos implícitos e alocar a referida imagem em seu contexto de produção e recepção (MULLER, 2008).

Ademais, o letramento visual é uma prática que pode ser aplicada em diferentes áreas de aprendizagem e inclui-la na sala de aula é importante para desenvolver o pensamento crítico e a solução de problemas que tornarão os alunos mais preparados para o mundo fora da sala de aula e com muito mais consciência de seus papéis nesse mundo, de modo que se tornem, além de espectadores, produtores responsáveis e críticos dentro das novas mídias.

REFERÊNCIAS

BAMFORD, A. **The visual literacy white paper**. 2009. Disponível em: http://www.adobe.com/uk/education/pdf/adobe_visual_literacy_paper.pdf. Acesso em: 7 jul. de 2019.

BRASIL. **Orientações curriculares para o ensino médio: linguagens, códigos e suas tecnologias – conhecimentos de línguas estrangeiras**. Brasília: Ministério da Educação; Secretaria de Educação Básica, 2006.

BURNS, M. A Thousand Words: Promoting Teachers' Visual Literacy Skills. **Multimedia & Internet@ Schools**, v. 13, n. 1, p. 16-20, 2006.



COHEN, S. An Innocent Eye: The “Pictorial Turn,” Film Studies, and History. **History Of Education Quarterly**, v. 43, n. 2, p.250-261, 2003.

FELTEN, P. Visual Literacy. **Change: The Magazine of Higher Learning**, v. 40, n. 6, p. 60-64, 2008. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.3200/chng.40.6.60-64>.

GIROUX, H. Breaking in into Movies: Pedagogy and the Politics of Film. **JAC**, v. 21, n. 3, p. 583-598, 2001.

GOFFE, T. 007 versus the Darker Races: The Black and Yellow Peril in Dr. No. **Anthurium: A Caribbean Studies Journal**, v. 12, p. 1-19, 2015.

HARNETT, A. Escaping the Evil Avenger and the Supercrip: Images of Disability in Popular Television. **Irish Communication Review**, v. 8, n. 1, p. 21-29, 2000.

HUG, T. Media competence and visual literacy – towards considerations beyond literacies. **Periodica Polytechnica Social And Management Sciences**, v. 20, n. 2, p.115-125, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.3311/pp.so.2012-2.06>. Acesso em: 20 abr. 2021.

KINGSMAN: Serviço Secreto. Direção: Matthew Vaughn. Produção: Adam Bohling e Dave Gibbons. Intérpretes: Colin Firth; Taron Egerton; Samuel L. Jackson; Stanley Tucci; e outros. Roteiro: Jane Goldman e Matthew Vaughn. [S.I.]: Twentieth Century Fox; Marv Films; Cloudy Prouctions; TSG Entertainment, 2014. (129 min), son., color., 35 mm.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. Introduction: the grammar of visual design. In: _____. **Reading Images: The Grammar of Visual Design**. 2ed. Londres: Routledge, 1996. p. 1-15.

MENEZES DE SOUZA, L. M. Para uma redefinição de letramento crítico: conflito e produção de significação. In: MACIEL, R. F.; ARAÚJO, V. A.



(Org.). **Formação de professores de línguas**: ampliando perspectivas. São Paulo: Paco, 2011a. p. 26-47

_____. O professor de inglês e os novos letramentos no século XXI: Métodos ou ética? In: JORDÃO, C.; MARTINEZ, J.; HALU, R. (Org.). **Formação “Desformada”**: Práticas com Professores de Língua Inglesa. Campinas: Pontes Editores, 2011b. p. 279-303.

MIRZOEFF, N. What is Visual Culture? In: _____. **The Visual Culture Reader**. London: Routledge, 1998, p. 3-13.

MITCHELL, D.; SNYDER, S. **Narrative Prosthesis**: disability and the dependencies of discourse. Michigan: University of Michigan Press, 2000.

MIZAN, S. Representações Visuais de Grupos Indígenas no Jornal Folha de São Paulo. **Revista X**, v. 3, p.264-278, 31 dez. 2012.

_____. A Linguagem Visual e Suas Contribuições nas Perspectivas Críticas da Educação Linguística. In: PESSOA, R. R.; SILVESTRE, V. P. V.; MONTE MÓR, W. (Org.). **Perspectivas críticas de educação linguística no Brasil**: trajetórias e práticas de professoras(es) universitárias(os) de inglês. São Paulo: Pá de Palavra, 2018.

MULLER, M. Visual competence: a new paradigm for studying visuals in the social sciences? **Visual Studies**, v. 23, n. 2, p.101-112, 2008.

O SATÂNICO Dr. No. Direção: Terence Young. Produção: Albert R. Broccoli; Harry Saltzman. Intérpretes: Sean Connery; Ursula Andress; Joseph Wiseman; Bernard Lee; e outros. Roteiro: Richard Maibaum; Johanna Harwood; Berkley Mather. [S.I.]: Eon Productions, 1962. (110 min), son., color., 35 mm.

STANOVSKY, D. Remix Racism: The Visual Politics of the “Alt-Right”. **Journal of Contemporary Rhetoric**, v. 7, n. 2/3, 2017, p. 130-138.



ENTREVISTA COM ROSA MAGALHÃES¹

Entrevista conduzida por
Milton Reis CUNHA JUNIOR²

A Entrevista de Milton Cunha com Rosa Magalhães versa sobre o movimento de interesse da academia do saber – a universidade – pelo carnaval, envolvendo pesquisas, grupos de jovens pesquisadores, alunos e produção de artigos acadêmicos sobre o tema. Foi realizada durante uma *live* no canal do YouTube Sambistas da Depressão, com a participação de Tania Conceição Clemente de Souza, professora do Departamento de Antropologia do Museu Nacional e criadora do Laboratório de Discurso, Imagem e Som (LABEDIS) e do Observatório de Carnaval (OBCAR). Algumas perguntas de participantes que assistiram à live foram selecionadas durante a sua realização e respondidas pela entrevistada.

***M.C.** Olá, queridos! Boa noite! Em nome do OBCAR, do LABEDIS, que é o nosso laboratório do Museu Nacional, quero agradecer a presença de todos vocês. Eu estou aqui com duas damas da*

¹ Registramos, aqui, nossos sinceros agradecimentos a Rogério Santos Júnior, pela transcrição e pela primeira revisão da entrevista; e a Lilian Langhi, pela segunda revisão da transcrição.

² Tem Mestrado em Letras (Ciência da Literatura) (2006) e Doutorado em Letras (Teoria Literária - Ciência da Literatura) (2010), ambos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisando narrativas de Joãozinho Trinta. Tem experiência na área de Educação, Televisão, Rádio e Carnaval, com ênfase em Artes e narrativas Culturais. Apresenta vasta experiência internacional em espetáculos de entretenimentos. E-mail: miltcunha@gmail.com.



inteligência nacional. Então, fico extremamente satisfeito de dividir a tela com a grande carnavalesca Rosa Magalhães e, antes dela, eu vou passar a palavra para a professora Tania Clemente, que é a nossa líder lá no Fórum de Ciência e Cultura, lá no Museu Nacional. Então, ela é criadora do LABEDIS, que é o Laboratório de Discurso, Imagem e Som; muito dedicada às línguas indígenas do Brasil. E ela criou, há três anos, junto com alunos, o Tiago (Freitas), Rodrigo (Rosa), o Observatório de Carnaval (OBCAR). Professora Tania, a senhora como nossa líder, a abertura é sua.

R.M. Isso!

T.C. Boa noite a todos que estão nos ouvindo! Boa noite, Milton (Cunha)! Boa noite, minha diva, a Rosa (Magalhães)!

R.M. Imagina!

T.C. Ah, sim! Com certeza, sempre foi!

Então, nós somos o Laboratório de Discurso, Imagem e Som. Laboratório que eu criei no Museu Nacional, onde eu sou professora e pesquisadora. O Laboratório acolhe vários projetos e, dentre os muitos projetos com os quais a gente trabalha, tem o Observatório de Carnaval (OBCAR), com a ideia do Tiago (Freitas) e do Rodrigo (Rosa), há três anos. E carnaval vai ser o nosso tema constante — não é, Milton (Cunha)? — em alguns trabalhos, que a gente está planejando fazer. No momento, graças ao Milton (Cunha), ao



Rodrigo (Rosa) e a mais dois meninos que trabalham comigo no Laboratório (de Discurso, Imagem e Som), a gente está oferecendo um curso sobre línguas indígenas... Nós já temos duzentos inscritos. O curso é um tributo ao grande líder aritana, que faleceu de COVID-19. Saiu uma reportagem pela (Faculdade de) Comunicação da UFRJ, muito bonita. Ele era um diplomata no Xingu, liderava várias tribos que viviam no Xingu. E, assim que nós terminarmos esse curso, a gente vai embarcar aí no carnaval: uma coisa de cada vez, não é, Milton (Cunha)?

M.C. Valeu, professora Tania. Obrigado, professora Tania pela abertura! Professora Rosa (Magalhães), a senhora me escuta bem, está claro, a senhora consegue ouvir as perguntas?

R.M. Escuto. Está! Está muito claro. Pode fazer as perguntas.

M.C. Então, está. Professora, como é que a senhora vê essa coisa da universidade, da academia do saber se interessando pelo carnaval, procurando fazer pesquisas, grupos de pesquisa, jovens pesquisadores, alunos... Como é que a senhora vê esse movimento todo?

R.M. Eu acho muito bom. Os artistas têm uma ligação muito grande desde a época do (Jean-Baptiste) Debret. Porque, quando chegou a (Maria) Leopoldina (de Bragança/de Áustria), ele fez a decoração da cidade para a chegada dela. Na coroação de Dom João VI, teve desfile de carro alegórico



ali no Campo de Santana. Tinha até tourada! Imagina! Tourada ali no Campo de Santana é muito engraçado. E era uma coisa um pouco feudal porque as guildas, os sindicatos de hoje, era assim... O sindicato de sapateiro fez um carro, o sindicato dos carpinteiros fez outro carro... Então, tem essa coisa muito do apelo popular. Também da coisa medieval, porque isso é um pouco medieval, não é? Essas guildas, essa coisa assim de se juntar pela profissão, não é? Depois, outros professores faziam uns concursos de estandarte. O estandarte valia ponto. Então eles pintavam... os donos dos estandartes levavam lá na Escola de Belas Artes para eles fazerem a pintura mais belíssima do mundo. E tem um ar, assim, de coisa erudita porque nem combina com a simplicidade do carnaval que era daquela época, a sofisticação desses estandartes. Quando tinha enterro antigamente, isso no século mil oitocentos e pedrinha, ia o corpo, o padre, o sacristão e a cruz; e, atrás, vinha um grupo tocando maior “carnavalzão”; e aí com estandarte pintado com caveira, eles tocando os tambores. Era uma coisa muito louca dessa interligação da festa e da religiosidade. Tudo meio misturado. Tem um desenho, se eu não me engano que é do (Johann Moritz) Rugendas, que retrata isso. Eu fui fazer uma cena de um enterro porque é aquela coisa do caixão não era coberto, não tinha tampa; e, às vezes, até alugavam o caixão porque enterrava só o miolo, o resto voltava. E aí eu segui aquela orientação lá toda, fiz o estandarte, eu mesma pintei a caveira para ter uma cara de pintura... E, na hora de montar a procissão, aí o diretor disse — Não! Mas isso é demais! Eu disse — Mas eu juro que era assim! Ele — É... mas não pode! Tira esses tambores daí, porque não vai ter... E aí, eu tirei o estandarte. Eu pintei com tanto carinho... eu me lembrei dos pintores da Escola de Belas Artes, pintando aqueles estandartes que saíam no



carnaval. E, aí, depois, concluindo, quer dizer, tem essa tradição: o erudito está sempre se misturando. Eu acho muito bom! Porque um dá alento para o outro, não é? Cada hora... não é só... Não é compartimentado. Nada é compartimentado! Então, é uma troca. Você ganha muito, você dá muito. Então, é assim que funciona. Eu acho.

M.C. Professora (Rosa Magalhães), a senhora foi uma jovem, uma moça estudante das Belas Artes. Como é que a senhora ouvia falar do carnaval? A senhora queria trabalhar no carnaval? Era um projeto da sua vida?

R.M. Não! Eu nem sabia que carnaval existia para te dizer a verdade! Quer dizer, eu sabia de baile de carnaval! Mas nunca tinha visto um desfile na minha vida! Eu não costumava passar o verão aqui, sempre ia para fora (do Brasil)... Eu gostava muito de chegar ao Rio para começar as aulas, passar pela (Avenida) Presidente Vargas e olhar aquelas decorações bonitas. Às vezes, a gente chegava meio à noite assim, aí já estava acesa, era muito bonito. Eu achava aquilo lindo! Mas não tinha essa ligação. Eu não sei para baile... Isso aí eu ia, é claro! Porque eu era jovem, eu ia para os bailes de carnaval, como todo mundo ia. Mas não via desfile não! Essa coisa de carnaval foi entrando na minha vida meio que sorrateiramente.

M.C. Professora (Rosa Magalhães), a sua entrada é muito falada no carnaval, no grupo de alunos do Fernando Pamplona. E aí o Pamplona também está muito ligado, sempre, à figura do Arlindo (Rodrigues). Então, a gente fala demais de (Fernando) Pamplona,

de Arlindo (Rodrigues) e do séquito de alunos que trabalharam, parará... É isso mesmo? Isso tanto que a gente fala está tudo certo? Foi assim mesmo?

R.M. É. O que acontece é o seguinte: o (Fernando) Pamplona, ele era um homem que tinha várias atividades, ele não tinha uma atividade só: ele dava aula, ele trabalhava em televisão, ele fazia teatro, ele fazia palestras, ele fazia cenário do (Theatro) Municipal (do Rio de Janeiro), que era outro contexto, era uma coisa mais volumosa, digamos assim. Foi lá que ele conheceu o Arlindo (Rodrigues). O Arlindo (Rodrigues)... é uma espécie de discípulo dele também. E ele, como chegou lá muito cedo, com dezessete anos, o que aprendeu, aprendeu lá no Theatro Municipal. É claro que o Theatro (Municipal) é perto da Biblioteca Nacional, perto do Museu de Belas Artes... Isso tudo fazia uma teia ali... Os bares eram do lado, na (Rua) Araújo Porto Alegre... Tinha uns bares que eu não me lembro mais o nome, que o povo ia para lá depois da aula... Tinha todo um ritual de trabalho meio misturado com conversa. Eu me lembro de que teve um trabalho que era para repaginar a entrada do prédio da ABI (Associação Brasileira de Imprensa); nós fomos para lá medir aquilo tudo e foi uma confusão do caramba para fazer esse projeto de reformulação da portaria e tal. Então, o que aconteceu quando a gente foi para a “feiolândia”, que é lá no Fundão... Agora está parando com esse negócio, tanto que a (Faculdade de) Filosofia não foi, tem uma parte do (curso de) Direito que está ali junto do (Hospital) Souza Aguiar, a (Faculdade de) Filosofia não foi... Porque esse negócio de juntar todo mundo lá num lugar bem longe é complicado! É verdade que você tem espaço. Isso tem. Mas



ficou um pouco abandonado também. Você não sente a cidade como parte integrante daquela confusão toda ali dos estudantes etc. Eu compreendo que era para tirar... já fechamos muitas vezes a (Avenida) Rio Branco e a Rua México, e não passar nem ônibus, você vê! Na época ali cabeluda. E tem até um filme — que eu não sei se você viu — é um filme muito engraçado, acho que era do Peter Sellers, que se chamava “O rato que ruge”. Era um paisinho bem pequenininho, menor do que Liechtenstein, quase uma cidade, que está sendo pressionada por outros países grandes, não sei o quê... Até que jogam uma bomba lá, e a bomba não explode; e eles que não tinham nada ficam com uma bomba. Então, começam a dar ordens, havendo a prepotência... é muito engraçado, muito interessante esse filme... como é que o enredo inteiro vira de cabeça para baixo em função dessa bomba. E eu me lembro de que, uma vez, a gente estava na aula, começaram a jogar bomba de gás; e uma bomba não explodiu. Mas isso foi um sucesso tão grande que eu só me lembrava desse filme. A gente com aquela bomba. A gente tinha uma bomba só! Mas tinha! Era muito engraçado. Aquela bomba passeava: “Olha a bomba!”, “Nós temos uma bomba também!” São coisa que são inesquecíveis.

M.C. Professora (Rosa Magalhães), você fez o desfile sobre o (Fernando) Pamplona, foi um triunfo pessoal, de crítica... Todos nós que amamos o carnaval, a gente viu ali muito bem desenhado uma homenagem respeitosa, emocionada. E, aí, agora, a senhora se debruça sobre outro ícone. Homenagear os seus amigos, homenagear pessoas com quem a senhora estava bem próxima, isso, de alguma forma, é bacanérrimo, é mais prazeroso,



mexe mais com seu coração? Como é se debruçar sobre as obras desses criadores?

R.M. Eu acho que é mais difícil. Porque você não tem um distanciamento muito grande, quer dizer, é mais complicado. Às vezes, as coisas que são importantes para você não são importantes para outras pessoas. Então, você tem que ter essa visão de o que vai interessar dentro de um contexto muito grande, que você tem que escolher as coisas que vai apresentar.

M.C. O texto já está pronto, professora (Rosa Magalhães)? Quando é que a senhora solta o texto sobre o Arlindo (Rodrigues)?

R.M. Olha, até o final do mês, está pronto. Mas eu não sei. Quem vai resolver isso é o Marquinho e a Kátia. Porque, se não tiver a *live*, se não tiver que fazer concurso agora, a gente vai queimar o negócio. Então, eles é que vão resolver quando é que (publiciza)... Mas eu já fiz a pesquisa inteira, já li exaustivamente, já tirei muitas dúvidas, entendeu? Muita coisa interessante...

M.C. Professora (Rosa Magalhães), ele tem parentes que cuidam da obra dele, do espólio, do direito autoral? Como é isso?

R.M. Olha, direito autoral, não sei como é que é. Porque, se você paga um trabalho... uma cenografia e recebe por aquele trabalho, você deixa de ser dono daquele cenário. Quando você vai remontar, você naturalmente vai receber um percentual, mas... Direito autoral é uma coisa ainda muito atrapalhada no Brasil.



M.C. Mas ele tem que cuide?

R.M. Agora, a família tem. Tem dois sobrinhos, uma sobrinha e um sobrinho. Um sobrinho que é engenheiro, e uma moça que faz revisão de texto. Isso é o que eu sei. Mas, o material todo, o Ricardo recebeu da família. E fez uma exposição muito grande, uma vez, e ficou com esse material: está todo com ele.

M.C. Quem é Ricardo, professora (Rosa Magalhães)?

R.M. Ricardo é um cientista lá da FIOCRUZ. Agora se aposentou e gosta de carnaval. A mãe sempre saiu na Imperatriz (Leopoldinense). E ele sempre saiu na Imperatriz (Leopoldinense) também. E tem uma adoração pelo Arlindo, uma paixão muito grande. Então, eu acho que isso fez com que a família desse para dele todo esse material que ele tem: programas de óperas e de balés etc.

M.C. Professora (Rosa Magalhães), a senhora está empolgada, a senhora acha que está difícilimo, que está emboladérrimo ou não? Está tudo embolado no sentido de que está tudo difícilimo por causa da pandemia e de que isso mexe muito com o processo?

R.M. Está. Está tudo difícilimo. Primeiro, o seguinte: tem a pandemia. Ninguém vai dizer que não tem! Segundo, eu sinto que, às vezes, a gente vira refém de certos políticos, que não pensam muito claramente. Eu não quero dizer quem é, mas o povo está vendo. Pelo amor de Deus, não é?! E



eu acho que a primeira coisa que você tem que fazer é preservar vida dessas pessoas. Já morreram mais de 150 mil brasileiros. Isso não é pouco não! São dois sambódromos e mais um pouco lotados de gente! Então, eu acho que é uma sensibilidade muito grande com o ser humano, com o brasileiro, sabe? E cada um tem que fazer a sua parte. Que vários não estão fazendo! Sobretudo, os governantes! Eu acho que estão pisando na bola feio. Eles é quem deviam dar o exemplo.

M.C. Professora (Rosa Magalhães), como é que a senhora está enfrentando essa solidão aí na casa? Eu fico pensando é a senhora e as meninas que cuidam aí? A cachorrada está pulando em cima da senhora? Os macacos estão todos na cerca? Como é que está isso?

R.M. A cachorrada vai bem. Já até vacinei aqui. O veterinário entrou de máscara, pegou no quintal os cachorros. Ficaram meio rebeldes porque ninguém gosta de tomar vacina. Eles não gostam. Mas o resto, meu filho, eu vou indo. Já colhi mamão, já colhi muita manga. Agora estou fazendo doce. É tanta manga que não dá para ficar chupando tanta manga assim! Estou fazendo doce, botando nos potes... Estou me sentindo uma Tia Anastácia, sabe como? Vamos fazendo aí! E vou levando. Vai fala: o que que você pensou?

M.C. Pensei agora que o outro pesquisador da sua obra... Eu pesquisei, fiz o pós-doutorado sobre a sua obra e tem também, no OBCAR, o Leonardo Bora que fez o doutorado sobre a sua obra. Então, a senhora tem grande laços aqui dentro desse núcleo de estudos porque, tanto eu quanto o Leonardo, a gente já se



debruçou sobre a sua obra. A professora Tania (Clemente) edita a revista Policromias – extremamente, bem-conceituada – e aí ela teve a ideia: Milton, vamos fazer, no mês de novembro (de 2020), um capítulo com Rosa Magalhães. Vamos entrevistá-la. E aí estamos aqui para fazer esta entrevista e tal, para andar com essa ideia da professora Tania (Clemente). Aí eu pedi para os alunos que ingressando na iniciação científica, são onze alunos... Aí a ideia era quais são as curiosidades que esses alunos, que estão ingressando, têm sobre a sua obra. E aí é um sucesso porque a senhora, você Rosa, faz um sucesso com o povo que está ingressando... Como você se sente sendo tão amada, aplaudida, reverenciada... Como é que isso bate no teu coração?

R.M. Ah, muito bom, meu filho! Porque, imagina, é tanta gente que morre e é reconhecido depois e tem esse agrado todo depois... Não! Vamos aproveitar! Ótimo! Muito bom. Agradeço muito a todos que gostam do que eu faço. Fico muito feliz.

***M.C.** Professora (Rosa Magalhães), então, eu começo com a primeira pergunta, que é da porta-bandeira Squel Jorgea.*

R.M. Ah, legal!

***M.C.** Ela pergunta... Ela entrou agora na nossa iniciação acadêmica. Ela pergunta para a senhora o seguinte:*



● ● ●

“Rosa, você começou a trabalhar no carnaval lá em meados dos anos sessenta como assistente do...”

R.M. Não, sessenta não!

M.C. Não?!

R.M. Setenta!

M.C. Setenta?!

R.M. Setenta!

M.C. Então, sente, zero, você começa.

R.M. Sete, zero. Comecei. Eu e a Alicia (Lacerda).

M.C. Você e Alicia (Lacerda).

R.M. É. Isso!

M.C. Aí a Squel continua: “um ambiente marcado pela presença majoritariamente masculina. E aí, já em sessenta e quatro, a senhora já começa a sua carreira solo. A senhora é praticamente a única mulher que se faz presente desde a sua estreia e tem atravessado décadas como uma importante referência artística



e feminina nesse universo de ...e homens carnavalescos. Como você avalia a resistência feminina ocupando lugar de destaque nesse leque da história do carnaval?”

R.M. Eu acho que, quando a gente vai trabalhar, a gente não pensa se é mulher ou se é homem. Não tem essa conotação. É claro que evoluiu muito a relação, não é? Porque me lembro de que, quando a gente estava fazendo o “Pega no ganzê”, eu nunca fui ao Salgueiro, eu nunca fui à quadra. A Augusta também não ia não. Ficava lá quietinha no lugar dela. Quem ia era o (Fernando) Pamplona. Ele levava os figurinos, ele que explicava como é que fazia... Então, já era uma coisa um pouco esquisita para as mulheres. A liderança era masculina. Aos poucos é que vai indo, assim... Passo de cágado, não é?! Para você poder ser acreditada, não é? Eu me lembro de que, quando eu fiz a decoração da [inaudível, 24:45] para eles. E aí tinha que ficar lá de noite, porque o trabalho lá começava dez da noite e ia até as sete da manhã. E aí eu estava lá vendo a montagem, e chegou um diretor da RIOTUR na época — eu acho que já chamava RIOTUR — e disse assim: “o que que a senhora está fazendo aqui? A sua família sabe que a senhora está aqui?” Sim! Tenho plena consciência. Minha família sabe onde eu estou (risos). Então, tem essa coisa assim engraçada, não é? ‘A senhora está fazendo o que aqui, não está em casa? Tem que ir para casa. Não é hora de ficar...’ Mas, depois, com o teatro também. Meu pai trabalhava em teatro, fazia tradução de filme... Eu me lembro de que eu ia para as cabines para ver o filme sem legenda, porque ele pegava o roteiro para traduzir, mas tinha que ver o filme também, não é? Para sentir o clima do filme etc. E eu ia... Com dez anos, eu ia para as cabines para assistir os filmes. Não interessa essa história de censura, eu



vou é assistir os filmes... E eu ia. Quer dizer, também, às vezes, a gente ia ao teatro e, depois, juntava um grupo lá na Florentina, de noite, assim, uma hora da manhã, assim... Ficava Ary Barroso, ficava o Braguinha... Ficava um povo lá, e eu ficava junto. Imagina, hoje, acho que ia chamar o juizado de menores para prender. Porque não deixava... Mas eu ficava lá vendo aquele povo todo, entendeu? Hoje eu vejo aquela estátua do Ary Barroso ali... Eu tenho um carinho muito grande porque eu me lembro muito dele.

M.C. Rosa, tu tens...

R.M. Então, você...

M.C. Rosa tu tens alguma hipótese de por que tem tão poucas carnavalescas mulheres?

R.M. Ah, porque é difícil mesmo ser...! Quem tem marido, filho... Filho fica doente, não pode ir... O marido tem ciúme, briga.. Tem que ter uma certa liberdade para poder não dar encrenca na família.

M.C. (Gargalhada)

R.M. É... Todo mundo tem ciúme... Todo mundo quer atenção... Tem hora que você nem tem horário... Você sabe muito bem disso, não é? É complicado.

M.C. Próxima pergunta vem do intérprete da Viradouro Zé Paulo Serra.



R.M. Sim.

M.C. Ele está fazendo a nossa iniciação científica, e ele pergunta: “Rosa, como você enxerga novas tendências criativas? Você acredita que pode acontecer algo fora da caixa, fora curva nesse engessamento de regras da competição da Sapucaí? Essa pressão de regras, esse engessamento e, ao mesmo tempo, essa pressão pela reinvenção que os carnavalescos precisam fazer... isto é um dilema para você?”

R.M. Olha... É complicado porque você vê coisas, assim, fantásticas, que você não pode usar. Não pode usar porque não tem dinheiro ou não pode usar porque é contra a regra... E outras coisas que dá vontade de você ter, e o dinheiro não alcança, não é? Então, às vezes, é um pouco frustrante. Tem uma série de coisas que impedem! O transporte, o peso, a fragilidade das coisas, a rapidez com que você faz, tudo é muito... Eu acho que o mais importante é ter segurança porque você está com muita gente ali e não pode brincar com isso. Às vezes, você até abdica de certas invenções em nome da segurança. Eu gosto de que... Destaque, por exemplo... Destaque para mim... Eu acho lindo destaque, acho lindo...! Deve ser difícilíssimo vestir aquela roupa! Mas eu acho uma beleza. Um destaque com aquela roupa, com aquele peso, com aquele garbo, num queijo balançando?! Eu acho inadmissível. Você está até jogando com a vida da criatura. E eles merecem um lugar de destaque seguro, confortável, em que ele se sinta bem... Eu mando todo destaque...: sobe esse queijo! Sacode! Vê! Está bom? Não está afundando nada? Não está grudando? Porque você tem que... Ele vai ficar feliz de ver



esse reconhecimento de que ele é importante. Todos são importantes. O que está empurrando é importante, o que está escondidinho é importante... Mas você tem que dar um ponto de cada vez para ir acertando as coisas todas.

M.C. Professora (Rosa Magalhães), nessas suas décadas de carreira, a senhora já viu várias cobranças de moderno, de criativo, não é? Como, a cada década, essa história volta. O moderno... O novo... A senhora viu muito, não é?

R.M. É. Não... E é assim: é igual a moda, não é? De dez em dez anos, muda. Se você reparar, vai tudo de minissaia. De repente, vestido... O carnaval também vai assim. Uma hora é tudo pelado, uma hora é tudo de peito de fora, uma hora é tudo vestido. Agora, por exemplo, não está na moda peito de fora. Não botem peito de fora que não está na moda! Eu acho isso ótimo, não é? Também tem essa coisa cíclica, não é?

M.C. É! Cíclico! Cíclico!

R.M. É cíclico.

*M.C. Próxima pergunta vem de Lucas Lopes, e ele diz:
“Professora, como é que você articula a produção artística no sentido da tua pesquisa de um enredo que não se limita a uma mera captação de patrocínio, mas que também permita apoio cultural?”
Então, analisando casos teus, Rosa, ele cita Salgueiro 91 a registro de apoio do Paraguai sobre o enredo da Rua do Ouvidor. E a*

senhora conseguiu articular a Guerra do Paraguai com o enredo. Primeiro de março é a data do final da Guerra do Paraguai. E o outro caso... E aí a senhora vai me dizer se esses casos que ele está citando se procedem ou se não procedem. Aí ele fala de um segundo caso: Campos dos Goytacazes 2002 e aí o viés dos índios Goytacazes... E a senhora fez uma abertura para a antropofagia indígena cultural e modernismo. Professora, o Lucas está querendo saber como é que a senhora se vira nessa questão de patrocínio e enredo patrocinado.

R.M. Esse do Paraguai, eu acho que... Não sei se teve patrocínio. Mas era o Miro que tinha negócios lá no Paraguai. Não sei se ele tinha fazenda, não sei o que que ele tinha... E aí ele queria ficar bem na fita, fazer uma gentileza, acho que foi um pouco por aí. E aí foi... Porque, realmente, para primeiro de março, não é tão fácil. (Risos) Eu não posso fazer nada. E aí foi assim: a Rua do Ouvidor é uma rua fantástica. Você vê... Meu primeiro assalto foi lá. Perdi tudo. E a gente tinha... Tinha a primeira joalheria... Tinha muita joalheria! Tinha muito relojoeiro... Tudo era lá. Era a rua do fato e do boato. Quer dizer, se você não passasse lá, você não era ninguém, entendeu? Era um pouco por aí. Mas aí essa foi um pouco para dar uma costurazinha. Campos, eu li para caramba... E aí chegou um livro que fala sobre a discussão do nome da câmara lá, a votação: se era Campos dos Goytacazes, se era só Campos... Tirava os Goytacazes... Até ganhou Campos dos Goytacazes. Aí foi, e eu, então, esses Goytacazes são importantes. Para ter uma discussão na câmara por causa do nome da cidade, por causa do

índio... Aí você já vai pesquisar, não é? O índio... Aí já abre um leque legal. Você vai naturalmente, não é?

M.C. Professora (Rosa Magalhães), o patrocínio...

R.M. (Acende um cigarro.)

M.C. Ele é um uma amarra, uma prisão? Ele é uma coisa que te exaspera? Como é que tu lidas com a questão de um patrocínio que vem para te segurar?

R.M. Ah, é um pouco difícil! Às vezes, é difícil. Mas a gente tem que pensar da melhor maneira possível como é que vai resolver aquele problema. E, às vezes, dá para fazer. Às vezes... Mas, dentro do possível, vamos tocando o barco. Porque você sabe que, no carnaval, sete milhões aí.. Você gasta mole. É uma coisa custosa. Não é baratinho.

M.C. Uhum. Não.

R.M. Com dez milhões, você não faz.

M.C. Não, não.

R.M. Para ter aquele esplendor, aquela beleza toda... Tudo tem que gastar dinheiro. É terrível. Mas dá um espetáculo bonito.



M.C. Professora (Rosa Magalhães), a próxima pergunta é do Crebim. Ele é o carnavalesco da escola de samba mirim da Grande Rio: Pimpolhos da Grande Rio. E é nosso (aluno de) iniciação científica. Aí ele lhe pergunta:

“Rosa, quais são os desafios de dividir concepção artística com outro artista em um desfile. Por exemplo, a tua parceria com a Alicia Lacerda. Como é dividir?”

R.M. Não era muito dividido. Era um pouco junto. Porque a gente fazia junto. Na hora de executar é que a gente dividia o trabalho porque ficava mais fácil e tal. Mas, geralmente, a gente desenhava junto na casa dela ou na minha casa. E aí um ia dizendo: isso aí não está muito bom não. Vamos trocar. E o outro: o que você acha desse daqui? Então, depende de com quem... Eu acho que esse é que é o problema. Dividir não é o problema não. O problema é você se entrosar com o outro, não é? E não ter atrito. Isso que é difícil. Você tem que achar sua cara metade nessa coisa toda.

M.C. Professora (Rosa Magalhães), a próxima pergunta vem da Carla Meireles, nossa integrante da iniciação científica. “Rosa, você é uma grande vencedora, recebeu muitos prêmios tanto no carnaval quanto fora, tem reconhecimento de público e de crítica, você já ganhou Emmy...” Parará pão duro... Ela faz quase um apanhado de todos os prêmios que ela pesquisou, e eu não vou repetir porque a lista é enorme. E ela pergunta: qual é grande projeto que você ainda não realizou?



R.M. Olha: eu estou com vários projetos por aí esse ano. Estou fazendo um projeto de um musical, que eu acho que vai acabar saindo, que se chama “A turma do faz de conta”. E já tem alguns compositores... É tudo música inédita... E eu acho que, saindo, vai ser bem legal. Quem está escrevendo é Thereza Falcão, que vai dirigir também. Eu vou fazer o cenário e figurino. E já fiz outras peças com ela. Inclusive, “Um chamado às galinhas”, que era muito engraçada... O (Sérgio) Loroza, por exemplo, era um frango grande. (Risos) Era muito engraçada a peça, era muito engraçada. E aí ela, agora, está escrevendo novela para a TV. Fez essa do descobrimento... Essa que teve agora do navio, do descobrimento... Como era mesmo o nome?

*M.C. É essa do Dom Pedro I, do Dom Pedro II? É essa? Leopoldina?
Essa histórica?*

R.M. É! É essa daí! Aí ele disse: “ah, eu estou fazendo uma novela nova, tenho que acabar de fazer a novela.” Então, acaba logo para a gente encarar... E agora já vamos fazer até uma reunião aí. Não sei se é pelo celular, se não é no celular, de que jeito que é... Já para ter umas ideias. Mas eu estou em contato com essa coisa chamada Mapping, que você pode transformar os cenários... Já sai um pouco mais barato do ponto de vista de confecção. É mais fácil de você transportar, e dá uns efeitos fantásticos. Eu disse: olha, eu queria que fosse uma coisa mágica. E a mágica tem que acontecer no teatro. Teatro sempre é mágico. Então, eu acho que vai acontecer uma mágica, sim, sabe? Se for falar de uma coisa gelada, vai nevar no teatro... Sabe como? Tem essa coisa assim, tipo, Broadway, sabe? A Broadway tem essa coisa



fantástica, de te cativar. Você vai ver peça infantil, musical infantil porque é super bem montada e deslumbrante. Você acaba indo.

M.C. Professora (Rosa Magalhães), o mundo de faz de conta... A tua mãe escrevia literatura infantil. É isso?

R.M. É. Um projeto que eu coloquei na lei aí para ver se sai é uma peça que eu acho que é muito oportuna e que eu acho que não foi representada ainda, que é a história de um sujeito, que mora num país, que tem um rei; e que esse rei resolveu que todo mundo tinha que andar de costas, que negócio de andar para frente é errado. Então, me dá logo a ideia de quando você passa um troço ao contrário, que, a pessoa, ao invés de abrir a porta e entrar, ela sai de costas e fecha a porta. Sabe quando você rebobina a filme? É um pouco isso. E aí ele é condenado porque ele, realmente, era um sujeito que acha, com toda a convicção, que andar para frente é que era o certo. Então, eu imagino que esses atores, eles vão ter que ter espelhinho retrovisor igual automóvel. Porque, senão, um vai bater no outro. E aí ele é condenado a ir para uma jaula que tem uma onça para comer ele. Aí ele chega na jaula... Os guardas o colocam... Eu não vou contar a história toda, mas vou contar esse pedaço que eu acho muito engraçado... E a onça está lá e ele: ué, você não vai me comer? Eu estou preço aqui. Eu sou sua comida, onça. Você tem que me engolir. Aí a onça diz: eu não vou mais engolir ninguém. Eu já estou velha. Estou de saco cheio de ficar engolindo gente. Eu quero é ir para a floresta, ficar lá... Aí ele: o que que você acha de eu te soltar, e você ir para a floresta? E ela disse: está. Por mim, está ótimo. Você fica aí, e eu vou embora. E a



onça vai embora, e ele fica na jaula. No dia seguinte, chegam os soldados para ver se a onça tinha comido ele: mas cadê a onça? Aí ele disse: eu comi a onça. Aí não vou contar o resto. (Risos) Ele disse que tinha comido a onça. Aí dá uma confusão do caramba.

***M.C.** A senhora acha que quando? Ano que vem?*

R.M. É para o ano que vem, se Deus quiser! Lá para novembro... Porque até fazer música... Partitura... Ensaia... Canta... Nananam... Aí é para o ano que vem. Estou aqui esperando essa vacina!

***M.C.** Sim!*

R.M. Com amor e carinho!

***M.C.** Professora (Rosa Magalhães), a quinta pergunta vem da Ana Paula. Ela é ensaiadora de casal de mestre-sala e de porta-bandeira. E ela lhe pergunta: Rosa, em 1938, a fantasia de mestre-sala e porta-bandeira passou a ser um quesito de julgamento no desfile. A partir de cinquenta e oito, o quesito passou a incluir a dança do casal. Cada nota recebida pelo quesito é resultado da avaliação de roupa mais dança, indumentária mais dança. Rosa, você acredita em outras possíveis formas de julgamento desse quesito mestre-sala e porta-bandeira diferente dessa que hoje a gente vê?*



R.M.— Eu acho que pode ter mais um item, que é encantamento, que é te cativar. Eu me lembro de quando eu comecei a assistir desfile... Porta-bandeira era esperadíssima! Então, eu até falei, falei com a Lucinha: Lucinha, não faz esse negócio que as porta-bandeiras fazem. Que dança um pouquinho e, depois, sai abanando bandeira até o outro jurado, que o povo está ali para ver a porta-bandeira. Eu me lembro quando dizia assim: lá vem a Dona Fulana! Levantava todo mundo! Lá vem a Vilma! Sabe? Era um negócio, batia palma, gritava... Isso era um incentivo para a criatura. Porque ela é a alma da escola. Então, eu acho que não é só dançar bem, é cativar o povo e ir dançando para os outros que não estão julgando, mas que querem tão bem a porta-bandeira quanto ela nem imagina que ela é querida.

M.C. Ih, adorei o quesito encantamento! (Risos) Amei!

R.M. É! É tão subjetivo, não é? Mas eu acho que deveria ter.

M.C. É encantamento mesmo!

R.M. As coisas são tão fantásticas.

M.C. Seguindo! Mestre de bateria, mestre Xula é nosso iniciante científico e ele pergunta: Rosa, como é que foi a experiência de contar a história do teu grande mestre-amigo Fernando Pamplona? Ele foi mesmo essa importância toda de revolução plástica no desfile.



R.M. Foi! Eu acho que foi porque ele queria fazer uma coisa autenticamente brasileira. Deu muita visibilidade ao negro. Você vê... Geralmente, os enredos dele acabavam ou virando peça ou virando filme. Você vê “Quilombo dos Palmares” virou filme, não é? “Xica da Silva” virou filme. Se você olhar, você vai vendo as influências são muito marcantes, não é? E a gente é mistura de índio com negro. Não tem por onde... E branco! É uma misturada! Mas já fizeram aí o DNA... Todo mundo tem DNA de índio, não é? Eu não sei você com esse olho azul, verde, se tem algum DNA de índio aí. Acho que não tem não. Olha lá que bonito! (Risos).

M.C. (Gargalhada.) Magalhães...!

R.M. Diga!

M.C. Valcir Pelé, presidente dos passistas da Viradouro...

R.M. Foi! Grande! Criou a lei dos passistas e tal. Ele te pergunta: Rosa, você acha que formação acadêmica é fundamental para a construção de um enredo e para o trabalho do carnavalesco?

R.M. Não. Não é fundamental porque... Ajuda. Ajuda bastante... Inclusive, na pesquisa. Você tem uma sistemática. Começa a se fazer pergunta... Mas, se a pessoa tiver um espírito investigativo, curiosidade, eu acho que consegue fazer coisas muito interessantes. Não é obrigatório. Ajuda um bocado. E eu acho que quanto mais a gente estuda melhor é. Não é? Eu acho que é muito bom.



M.C. Estudar nunca é demais, não é, Rosa (Magalhães)?

R.M. É. Nunca é demais. Eu digo: ah, vou começar a estudar agora na pandemia, mas não é... Eu sou sem vergonha. Eu preciso de um professor que diga... Eu estava estudando russo. É muita loucura estudar russo. Mas eu disse assim: mas eu vou estudar... Já estava naquelas frases assim: o gato está debaixo da mesa. O cachorro latiu. (Risos). Isso em russo é uma dificuldade! Porque tem as conjugações... É igual alemão também, tem as declinações todas, igual latim. É um negócio complicado para danar. Fora que as letras são ao contrário! Então, meu nome é o com P. Em vez de Rosa, é P, O, Z, A. Mas lê Rosa, em russo. Eu fui a Moscou e eu estava sentada hall do hotel lendo o letreiro da outra loja que ficava do outro lado da rua. E aí, de repente, eu: ih, slot! Ali é cassino! Lá fui eu jogar! Porque eu descobri que aquele troço era slot, aquelas maquinhas de botar moeda.

M.C. Professora (Rosa Magalhães), comecei lhe enchendo de perguntas minhas; depois, lhe enchi de perguntas dos nossos iniciantes científicos acadêmicos e, agora, eu passo para a professora Tania (Clemente), que tem uma pergunta para a senhora; e professora Tania (Clemente) encerra e lhe agradece...

R.M. Está ótimo!

M.C.... pela participação. Muito obrigado por você aceitar estar com a gente aqui e lá na revista com essa entrevista! Tania (Clemente), amada, é com você!



● ● ●

T.C. Rosa, se você quiser, a gente pode falar um pouquinho de russo... (Risos) Então, Rosa (Magalhães), as pessoas colocaram algumas perguntas aqui no chat, e tem uma que eu formulei a partir do que li aqui: o Arlindo é homenageado como carnavalesco ou como sujeito?

R.M. Uma coisa é grudada na outra! Você não pode compartimentar: aqui vem o Arlindo... Nasceu e... Aqui é o Arlindo que foi trabalhar não sei onde... Aqui é o Arlindo que era amigo do fulano... É uma coisa só! Você não fatia assim as pessoas igual quarto, sala, cozinha e banheiro. É um negócio só. É igual massa de bolo. Dá um grude, entendeu? (Risos)

T.C. Você afirmou, no meio da nossa conversa, que é um enredo muito difícil. Homenagear o Arlindo dada a proximidade... A amizade sua com ele. Aí eu pergunto: difícil porque você não pode fatiar, mas, ao mesmo tempo, você tem que criar uma personagem que vai desfilar na avenida. Será que todo mundo sabe quem é o Arlindo?

R.M. Vai aprender! Vai aprender quem é. Muita gente sabe, muita gente quase não sabe. Nem se lembra de certas coisas, dos desfiles dele nem nada. Ele trabalhou muito no Salgueiro. Depois, ele foi para a Mocidade. E quando o Castor saiu da Mocidade... O Luizinho... O Castor deu o telefone dele para o Luizinho. O Luizinho o chamou, e ele foi para a Imperatriz. Fez grandes carnavais na Imperatriz. Mas, ao mesmo tempo, ele estava lá no Theatro Municipal; depois, ele foi para a TV Globo; depois, ele foi para a TVE; depois,

ele foi para a TV Manchete. Então, ele rodou por aí. Esse lado de televisão, eu vou deixar um pouco de lado porque são outras circunstâncias. Eu vou me pegar mais para o lado do espetáculo, do carnaval, da criatividade etc.

T.C. *Então, está bom. Muito obrigada!*

M.C. *Professora! Professora! Tania, tudo bem aí? Tudo okay?*

T.C. *Tudo okay.*

M.C. *Saiu exatamente o que a gente esperava, não é?*

T.C. *A revista vai sair em dezembro (2020). Em novembro (2020), vai sair a do OBCAR. E a entrevista com a Rosa (Magalhães) é o número de dezembro (2020) para entrar em destaque.*

M.C. *Está.*

R.M. *Está ótimo.*

M.C. *Magalhães, Magalhães! Magalhães, a gente te agradece demais e, já que a gente pertence ao Museu Nacional, já que a gente está lá no Fórum, já que a professora Tania (Clemente) é membro de lá, me conta uma coisa: qual é a tua relação com o Museu Nacional? Antes do incêndio, você ia lá? Como você viu o incêndio? Me fala do Museu Nacional, amada!*

R.M.— Olha, é um choque, não é? Primeiro que incêndio é uma coisa horrórosa. Segundo, você perder tanta coisa... E sabendo das dificuldades... Me chamaram para ajudar lá... Um vez, ele iam fazer um desfile, uma festa... Eu não me lembro o que que era. Precisava de uma assessoria lá de roupa de época. Eu fui lá para dar uma ajeitada para ter uma cara de roupa de época e tal. Aí você vê aquele lugar maravilhoso... A tábua cedendo no chão... Dá até medo de andar. Aí certos lugares super bem conservados. Por exemplo, eu fui a um convento lá no Maranhã, onde o Padre Vieira fez os sermões dele e tudo: está perfeito. Super bem conservado. Até o poço de onde eles tiravam água está lá intacto. É uma beleza. Isso toca muito o coração da gente. De ver o carinho... Você chega na Casa França-Brasil... Aquele prédio é deslumbrante. E aí um bem desse, recheado de outros bens pega fogo... É muito triste. Eu me lembro de que, quando eu fui lá nesse do Maranhã, tinha um bombeiro ensinando as pessoas a como usar extintor, como que quebrava o lacre... Todo mundo tinha que apertar o negócio do extintor para ver onde é que colocava: se era de água, se era para eletricidade... Então, isso é o mínimo. É o que a gente tem que fazer também no barracão. Tem que ter também no barracão isso para evitar catástrofe porque é um foco de incêndio. Tem muito material inflamável. Então, tem que ter, não pode ignorar isso. Os outros países, você vê tudo cheio de protocolo, de “pode, de não pode”. E aqui uma total avacalhação! Ninguém quer saber... Não é da diretoria do Museu não! Isso aí é falta de verba. Tem que ter um pouco de amor por aquele espaço, de carinho e de preservação. Você vê que roubam metade das estátuas nas praças...

M.C. *Ôh, Rosa (Magalhães)!*



R.M. Os óculos do Drummond... Os óculos do Drummond, me deixa danada! Não é? Coisa feia! Diga!

M.C. Os óculos do Drummond... Magalhães, última pergunta e a gente vai sair: os jornalistas estão me infernizando, os jornalistas estão quase dando na minha cara se eu não te perguntar...: como é o retorno de Rosa Magalhães, a maior vencedora da Era Sambódromo, a essa escola chamada Imperatriz, que é a tua cara, tu é a cara da escola, e como é isso, o que tu acha disso, como tu te sentes, como é a volta e parará pão duro?

R.M. Pois é. Eu voltei só metade porque não posso ir lá, não é? Eu voltei, estou trabalhando, mas, no local mesmo, não pude ir. Já falei com várias pessoas. É uma honra muito grande. Eu fico muito satisfeita. E o Luizinho, que me ligou, veio aqui em casa e tudo, falou comigo... E aí, depois, uns quinze dias depois, aquela surpresa desagradável que todo mundo teve. Mas eu acho muito bom, fico muito satisfeita. Acho que o Leandro fez muito bem à escola este ano. Tanto que ganhou, graças a Deus! E aí a escola vai voltar para o Grupo Especial.

M.C. Um beijo! Obrigado!

R.M. Eu que agradeço para você! Depois, a gente se encontra para focar e fazer um jantarzinho esperto.



● ● ●

M.C. Milton Cunha – Obrigado!

R.M. Até logo, obrigada!

T.C. Obrigada, Rosa! Foi maravilhoso!

M.C. Professora Tania (Clemente), se despeça!

R.M. Tchau, tchau, meu anjo! Boa noite!

M.C. Tania, um beijo! Um beijo, Tania! Tchau, gente! Obrigado por terem assistido! Essa foi a live do Observatório de Carnaval, que pertence ao LABEDIS, ao Laboratório de Discurso, Imagem e Som, do Museu Nacional. Essa é a professora Tania (Clemente), nossa decana, nossa líder, que teve a ideia de fazer um capítulo especial com a mestra Rosa Magalhães na revista Policromias de dezembro (2020). Muito obrigado e até a próxima! Tchau, tchau, tchau, gente! Beijos, beijos, beijos!

Revista do Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som
LABEDIS - www.labedis.mn.ufrj.br
Museu Nacional, UFRJ

LABEDIS

Laboratório de Estudos do Discurso, Imagem e Som

Museu Nacional • Universidade Federal do Rio de Janeiro • Rio de Janeiro
www.labedis.mn.ufrj.br