

Política da Representação

Esther Hamburger*

RESUMO

Destacando a questão da apropriação dos mecanismos culturais em situação de "exclusão" nas favelas do Brasil, o artigo aponta para a emergência de uma literatura "marginal" no país e para a dominação da linguagem escrita nos segmentos sociais que foram, por séculos, excluídos por sua "iliteralidade". A autora associa a questão da natureza do espetáculo aos ataques palestinos ocorridos, nos últimos trinta anos, e analisados a partir do arquivo da BBC. O ponto de partida é o 11 de setembro, evento que expressa o domínio sobre a arte da representação e é expressão máxima da guerrilha de controle dos espetáculos midiáticos. Essas diferentes experiências de controle da representação têm um aspecto comum: a violência com que são representadas, fazendo das convenções do espetáculo cinematográfico e da mídia espetáculos do terror. Nesse sentido, ocupam lugares-chaves no mundo contemporâneo, a começar pelo próprio controle sobre os mecanismos de construção da representação.

49

ABSTRACT

The article deals with problems concerning the appropriation of the cultural mechanisms of production in situations of "exclusion," from the Brazilian favela to international guerilla. It deals with the emergence of "marginal" literature in Brazil, and the domination of written language in social segments that have been for centuries excluded by illiteracy. It also focuses on the issue of visibility questioning stereotypes that link poverty with violence and the barbaric, as a world in contrast with the literate and cultured. The author also deals with the nature of spectacle associated with the Palestine attacks, for at least thirty years, according to BBC's archival materials from the seventies. From this standpoint, the 9/11 episode becomes the best achieved expression to date of the guerrilla for the control of the media spectacle. These different experiences for the control over representation have a common aspect, that is, the struggle for defining who represents what, where, and how. These issues occupy a key position in contemporary world.

*Crítica cultural e professora do curso superior do audiovisual da ECA-USP. Seu livro *Novela, Política e Intimidade* está no prelo pela EUFRJ.

Longe do tempo em que representações apareciam como portadoras de verdade, retratos da “vida como ela é”, para usar o bordão do “Aqui, Agora”, hoje, o caráter de construção cultural de noticiários e documentários é amplamente reconhecido.

A constatação de que imagens são editadas de acordo com determinadas escolhas marca as sociedades contemporâneas e alimenta uma disputa crescente pelo controle das representações. Cidadãos, artistas, exércitos, guerrilheiros, profissionais, agentes do poder público, políticos, movimentos sociais, disputam o que merece ser representado, como e aonde. A idéia, nesse texto é discutir em que medida conflitos aparecem como elementos intrínsecos, constitutivos da própria tessitura do audiovisual contemporâneo.²

O tom do texto é fragmentado e impressionista, refletindo o atual estágio da pesquisa, em andamento, sobre a relação entre segmentos menos favorecidos da população, por vezes definidos como “marginais”, ou excluídos, e a mídia. Tendências detectadas nesse estudo, anos atrás, vêm se acentuando de maneira inédita, extrapolando o escopo inicial da pesquisa, limitado a uma favela paulistana. O material sugerido pela observação de campo foi incrementado com material selecionado no contexto da minha experiência recente no departamento de Cinema, TV e Rádio da Universidade de São Paulo. Essas idéias foram também se desenvolvendo em função do acirramento da guerra de imagens que se verifica no plano internacional, a partir dos atentados de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos e que estimula a pesquisa sobre manifestações anteriores de guerrilha audiovisual.

50

Proponho a reflexão em torno da interação com a mídia em uma favela paulistana. No final associo essa experiência com uma situação de apropriação da mídia em situação de “marginalidade” bastante diferente, mas sugestiva: um seqüestro de aviões realizado por palestinos em 1970. Nos dois casos se verifica a tentativa de apropriação da produção de mídia como forma de inclusão social plena. Associo a experiência antropológica de campo com a experiência crítica da imagem, para provocar a discussão de questões como: até que ponto os meios audiovisuais contemporâneos podem ser considerados como parte constitutiva das transformações sociais, econômicas e culturais do mundo contemporâneo? Em que medida sujeitos e identidades representadas em produções audiovisuais cinematográficas ou televisivas captam, mas ao mesmo tempo expressam subjetividades e identidades que são transformadas por experiências da representação?

A discussão questiona a alteridade que costuma marcar a representação de populações que, ao se apropriar de elementos da manufatura do espetáculo, demonstram dominar o repertório que imaginam necessário à

inclusão social plena. O jogo entre visibilidade e invisibilidade pública emerge nessa discussão como elemento estratégico na vida contemporânea.

Visibilidade e Invisibilidade

Certos eventos, assuntos, cenários, movimentos e pessoas gozam de visibilidade pública em certos veículos e de acordo com certas convenções que regem a construção de representações na mídia. Outros eventos, espaços e agentes permanecem invisíveis na cena pública. Assim, o jogo entre o visível e o invisível vai definindo e redefinindo os contornos dos assuntos públicos e privados em uma ordem social que insiste em se estruturar em torno da desigualdade. Os diversos veículos de mídia, imprensa escrita, rádio, cinema, televisão e internet, ocupam posição privilegiada na definição da ordem do visível e do invisível. Esse privilégio muitas vezes é interpretado como uma faculdade de interferir na dinâmica de inclusão e exclusão social. Recentemente o leque de representações disponíveis vêm aumentando, processo que estimula também a disputa política em torno do controle do que merece e do que não merece se tornar visível e de acordo com que convenções.

Há uma expectativa de participação entre os consumidores, que engendra experiências concretas de interferência na produção das representações. O momento é privilegiado para a reflexão sobre a dinâmica de produção e recepção de representações. Populações marginalizadas, em função de sua classe social, cor, distância dos pólos econômicos, ou por sua falta de acesso à educação, foram também excluídas da mídia. No Brasil especialmente, a desigualdade social excluiu segmentos inteiros da população de universos reservados a consumidores. Desprezados pelo mercado publicitário, e a partir dele, relegados à invisibilidade em anúncios, noticiários e seriados, ao longo dos anos, entretanto, esses segmentos sociais consumiram fartamente televisão, rádio, e ultimamente jornais e revistas (vale sublinhar que o público leitor de mídias populares vem crescendo entre as classes populares).³ Consumo que como veremos garantiu que embora invisíveis, dominassem o repertório que rege o universo da mídia. Fora do Brasil, os atentados recentes são demonstrações contundentes do que a apropriação da gramática do cinema americano em espetáculos de terror real feitos para a televisão é capaz de produzir.

Produção inédita

Favelas são simultaneamente segregadas por barreiras sociais inequívocas e conectadas à cidade e ao mundo que as circunda pela televisão, rádio, vídeo-cassete e uma variedade de instituições públicas e privadas, como escolas, instituições religiosas (católicas, mórmons,

pentecostais, afro-brasileiras, etc.). A interação complexa de segregação e conexão constitui a vida cotidiana nesses lugares extraordinários, alternadamente representados na cultura brasileira como berço do “bom” ou do “mal” “selvagem”⁴. Diversas manifestações contemporâneas sugerem que ao invés da alteridade que ambas representações sugerem, favelas podem ser tomadas como microcosmos do Brasil.

Situada no coração de um dos bairros mais ricos da cidade de São Paulo, Paraisópolis sintetiza de maneira poderosa alguns dos paradoxos da sociedade brasileira no início do terceiro milênio.⁵ Com seus cerca de 40 mil habitantes, Paraisópolis está situada em uma área montanhosa de cerca de um quilômetro quadrado. A discriminação social está dramaticamente inscrita nesse território. Mansões situadas em ruas asfaltadas circunscrevem barracos de madeira, trilhas de terra com esgoto correndo a céu aberto. Edifícios cercados por grades e sistemas de segurança possuem varandas em cada andar, algumas munidas de piscinas bucolicamente voltadas para a paisagem de pobreza. Enquanto as ruas do bairro de classe média alta foram desenhadas à maneira tortuosa que caracteriza os bairros ricos paulistanos, as ruas da favela seguem a convenção “igualitária” de grade que marca o estilo das cidades norte-americanas. Para completar a ironia perversa que marca essa paisagem urbana, filósofos ingleses como Herbert Spencer ou Jeremy Bentham dão nome às ruas da favela.

52

Uma dinâmica ambígua de medo, separação e intimidade marca as relações entre aqueles que moram em Paraisópolis e aqueles que vivem nos condomínios em torno, embora o chamado “trabalho doméstico” nesses condomínios seja responsável por uma parcela significativa do emprego dos favelados. Babás, guardas, jardineiros, faxineiras, cozinheiras, motoristas, meninos que catam bolas de tênis, pedreiros, office boys, um verdadeiro exército de trabalhadores dos condomínios mora na favela e portanto transita diariamente pela fronteira.

Convivendo nesses bunkers de classe média, habitantes da favela se familiarizam com as maneiras, moda, estilo arquitetônico, hábitos culinários, e frustrações de seus empregadores. No entanto, o inverso não é verdadeiro. Moradores da parte rica raramente entram na favela, permanecendo confinados por sistemas de proteção, grades, câmeras de vídeo, alarmes e vigias, que teoricamente os isolariam da ameaça do mundo exterior identificada com a vizinhança imediata.

A primeira evidência do reconhecimento local do caráter estratégico da imagem está presente nas restrições ao registro fotográfico, que depois do episódio Tim Lopes, se tornaram de amplo conhecimento público. O registro fotográfico é restrito e está sujeito a autorizações especiais das autoridades informais desses lugares. Esse ambiente de carências concentradas é também palco da apropriação crítica de diversas formas de manifestação da mídia, eletrônica e impressa.

Na década de 90 a invisibilidade que caracterizava o universo popular na mídia foi rompida por programas televisivos, como “Aqui, Agora” e outros que o sucederam⁶. Esses programas penetraram o universo dos bairros populares com reportagens sobre casos escabrosos de violência e/ou pequenos conflitos. Assumindo uma postura de intervenção, acenaram com a possibilidade de inclusão social plena. Apresentadores realizaram o papel de mediadores. Desempenhando um pouco o papel de tribunal de pequenas causas, denunciaram o desrespeito a direitos do consumidor, deram voz a disputas entre vizinhos, possibilitaram a solução de problemas cotidianos, com mais agilidade e eficiência que instituições tradicionais, como a justiça. A utilidade pragmática desses programas inclui o aceno com a possibilidade de inclusão social no universo do visível. O aceno se radicaliza no final da década e início do novo milênio, no plano da ficção cinematográfica e televisiva.

Experiências diversas captam e expressam a ambigüidade que o vir à tona, o ganhar visibilidade na mídia engendra. Telejornalísticos locais, filmes e seriados televisivos representam os “morros” cariocas, favelas e/ou bairros periféricos paulistanos e de outras cidades grandes brasileiras como universos onde ronda a violência. A experiência de se tornar visível na chave da marginalidade fere susceptibilidades e gera táticas diversificadas de apropriação.

Um dos moradores de Paraisópolis que trabalha como vigia em edifício nas redondezas realizou um inusitado projeto arquitetônico para sua própria residência, que lhe valeu a alcunha de “Gaudí da Favela”⁷. Sua obra, em construção há 18 anos, está em constante transformação. Utilizando cacos de cerâmica e ladrilho, pequenas pedras, madeira e outras sobras de material, Estêvão deu forma orgânica, colorida e original a sua moradia. Admirador das mansões da vizinhança, Estêvão construiu algo original. Sua casa se diferencia das outras moradias de Paraisópolis e da cidade nos revestimentos decorativos carregados, mas também pela forma do projeto em si, diferente das convenções usuais da auto-construção. A casa, recuada em relação à rua, tira proveito de um privilégio do terreno ocupado: a vista da imensa metrópole, que o morro contempla à distância. Construída em dois andares, a casa de Estêvão possui uma varanda, que conecta diversos cômodos e de onde é possível apreciar a silhueta da cidade. Afastada da rua, em um lugar em que a maioria das edificações não supõe nenhum recuo, a originalidade do projeto se inicia em um portal, que abre para uma passarela coberta tortuosa, que incorpora árvores e plantas do jardim à construção. Ao fim da passarela, a entrada da casa, pelos “fundos”, anuncia a abertura, na frente oposta, para a vista acima citada. Além dessa estrutura, descrita aqui de maneira simplificada, o trabalho decorativo de Estêvão merece menção. As paredes de cada cômodo são intensamente

ornamentadas com figuras pintadas. Há pouco ou nenhum vazio, configurando um trabalho que merece um estudo à parte.

O trabalho de Estêvão foi objeto de interesse de várias mídias. A começar por um extenso tratamento no programa da Hebe, no SBT. A experiência valeu ao arquiteto-*bricoleur* uma visibilidade até então desconhecida. Seus primeiros 15 minutos de fama o levaram a tomar consciência do valor de seu trabalho, mas despertou também um sentido de alerta contra possíveis explorações indevidas. Um pouco como MV Bill, já nos idos de 1997, Estêvão se sentiu explorado pela televisão que não lhe pagou nada para expor sua casa que é também o trabalho de uma vida, em cadeia nacional. Depois dessa experiência, o arquiteto intuitivo instruiu sua esposa, que recebe visitantes na ausência do marido, Edilene, a não permitir registros fotográficos. A resistência foi vencida para figurar em palcos associados à “alta cultura”, como a revista e o documentário acima citados. Já no contexto de uma outra atitude frente à representação, o documentário levou o brasileiro, nascido na Bahia, na pequena cidade de Santo Estêvão, e que nunca havia saído do país, a conhecer o trabalho do mestre catalão, com que a sua própria criação tem inegável semelhança. Embora o trabalho de Estêvão tenha força própria, é ainda na chave da alteridade que caracteriza o olhar da mídia sobre a cultura popular, que sua casa impressiona - porque contrasta com as casas vizinhas, porque contradiz o estereótipo que reduz o universo dos pobres à violência e pobreza, porque remete a Gaudí. Nessa chave de interpretação a originalidade do trabalho merece pouca evidência.

54

O caso de Estêvão remete a um caldo de cultura inédito favorável à criação e à apropriação das regras e instrumentos necessários à manufatura do espetáculo. Meninas que sonham em ser modelos, pousam, em estúdios especializados, para fotógrafos que produzem “books” de periferia. Poses convencionais, maquiagem carregada, figurinos de soldadinho, fadas, moça, fazem um arquivo de fotos apresentáveis em eventuais candidaturas a modelo. Mães que exibem a destreza de suas filhas na performance sensual de números como a, na época, atual, dança da garrafa, sugerem um desejo de “fazer parte” que identifica no universo do espetáculo um caminho viável de realização pessoal e profissional, uma via ao mesmo tempo de ascensão e inclusão social plena, uma possibilidade de participar no que aparece como o centro nevrálgico da ordem contemporânea.

Inúmeras modalidades de manifestação corroboram essa fascinação. O futebol feminino do Brasil vem ganhando notoriedade nas copas mundiais com times compostos de jogadoras provenientes de bairros populares. O hip hop desenvolve um repertório específico. A recente emergência da chamada “literatura marginal” indica que o domínio da linguagem escrita finalmente está chegando às camadas populares – e é sintomático que essa

produção traga um discurso radical crítico da mídia, em especial da TV.⁸ A visibilidade estimula uma sensibilidade crítica aguçada sobre os mecanismos de construção da representação que resultam em uma pluralidade possível de atitudes. A apropriação do discurso de denúncia do pacto entre a mídia e a dominação como estratégia de manipulação da própria mídia é uma dessas atitudes. O tirar partido da notícia para angariar recursos para iniciativas locais é outra.

Ainda em Paraisópolis, a história da criação e consolidação da Biblioteca de Educação Infantil, BECEI, confirma o interesse emergente pela leitura e sugere um outro tipo de apropriação dos mecanismos de funcionamento da mídia. A biblioteca surgiu há 7 anos, por iniciativa de um menino que por razões de saúde passava muito tempo em casa. Claudemir Cabral, então com 15 anos, estudava à noite na escola estadual local, mas era durante o dia, em casa, que realizava suas fantasias eruditas.

A biblioteca em 1997 era pouco freqüentada. Duas estantes com livros doados pelos patrões de sua mãe, D. Gessi Cabral, empregada doméstica diarista, mãe de 4 filhos, abandonada pelo marido pouco depois do nascimento do caçula, o futuro bibliotecário, cresceu como menino doente, pouco afeto a atividades pesadas. Antes da biblioteca, Claudemir dava aulas a adultos e crianças, atividade suspensa a conselho médico. A biblioteca veio substituir a atividade didática. Além das estantes, Claudemir organizou a escrivaninha com objetos necessários à gerência do empreendimento. Grampeador, clipes, máquina de escrever, um aparelho de interfone desconectado. Cartões de visita datilografados. Um caderno com uma listagem de empréstimos, uma bandeira-logo na janela completavam os artefatos do escritório.

A atividade do filho caçula tomava metade da sala de estar da casa da família. Na parede oposta ficava um enorme guarda-roupa recém adquirido e um sofá. Ao contrário da maioria das moradias do local, que exibiam televisores e aparelhos de som no cômodo de entrada, aqui o aparelho de TV estava no cômodo adjacente.

No final de 1997, uma reportagem sobre o futebol feminino em Paraisópolis revelou a existência da biblioteca. Seguiram-se matérias no Estado de São Paulo, Diário Popular, Folha de S.Paulo, na revista República. A atenção da televisão seguiu a imprensa escrita. O Programa do Jô, Cidade Alerta, SP-TV, são alguns exemplos de telejornalísticos que contaram a história de Claudemir Cabral, o menino prodígio da favela, que dava aulas e criou uma biblioteca. A biblioteca cresceu com doações e auxílios diversos. Hoje funciona no térreo da casa da família, construída no mesmo terreno, de alvenaria, por contribuição da Escola Americana, possui um acervo com cerca de 12 mil volumes, em processo de catalogação com auxílio da EAN, três computadores, com ligação com a internet, impressora,

telefone e 4 mil associados. A sala de leitura da biblioteca está sempre ocupada por leitores, mirins e adultos, além de animada equipe de jovens voluntários; e não pára de crescer.

O contraste entre o valor simbólico do livro, associado ao universo iluminado do saber e o senso comum, que associa a favela à ignorância e à barbárie, rendeu. Matérias jornalísticas situam a imensidão da pobreza na favela, acentuam a carência do ambiente, para então valorizar a iniciativa inusitada que a organização da biblioteca significa. Os moradores são suscetíveis a essa representação. Eles querem ser incluídos no universo do que é visível, mas não às custas de aparecer como exceção no habitat da barbárie.

A mesma Paraisópolis serviu de cenário a uma das poucas novelas de televisão que se referiu ao universo da favela. *A Próxima Vítima* de Sílvio de Abreu apresentou entre seus personagens um menino-transgressor que morava na região. A novela é unanimemente contestada em Paraisópolis por transmitir uma imagem considerada negativa do local. A trajetória de regeneração do personagem e saída da favela confirma o sentimento dos moradores. No caso da biblioteca a recusa inicial foi logo substituída pelo aprendizado. A aparição na mídia é vista como potencial angariadora de recursos, dos mais diversos tipos. A independência de partidos políticos, governos e religiões é vista como essencial para a manutenção de uma postura equidistante dos poderes conflitantes em jogo no local e no mundo externo.

56

Há uma dimensão da disputa pelo controle das representações que não se esgota na competição entre emissoras, nas articulações entre grandes corporações, ou na censura política, mas que envolve sujeitos representados, que não se reconhecem naquela representação. “Isso aqui não é uma favela, é quase um bairro”. Para julgar a afirmação que expressa o desejo de dissociação da condição de favelado, posição que encarna o que há de mais desprezível na ordem social brasileira, seria necessário debater o conceito de favela.

Não é minha intenção entrar nesse debate. O ponto que desejo enfatizar aqui é que a inclusão no universo visível amplia o reconhecimento social sobre o caráter de construção da representação. A noção de que imagens, seja de documentário, noticiário, ou ficção, são culturalmente construídas e que podem ser questionadas está disseminada. O corolário dessa constatação é que a disputa pelo controle das representações também é generalizado. A análise formal deve então incorporar as maneiras pelas quais determinadas maneiras de representar representam certas articulações entre os sujeitos representados. Em outras palavras, de que maneiras essas relações intrínsecas ao ato de representar impõem determinadas escolhas em detrimento de outras.

Guerrilha de imagens

E aqui passo a considerações sobre o 11 de setembro, evento que expressa o domínio sobre a arte da representação, em um esforço de inclusão social no universo do visível que se serve, e manipula os estereótipos vigentes. Muito do impacto dos ataques de 11 de setembro tem a ver com o fato deles terem sido vistos, ao vivo, simultaneamente, em tempo real, no planeta inteiro. Pessoas que desceram às ruas quando ouviram o barulho aterrador nas vizinhanças, a tempo de testemunharem, a olho nu, a queda da segunda torre, assistiram o espetáculo inesperado ao mesmo tempo que acompanharam o desmoronar literal de um dos símbolos mais populares de Nova York.

A reconstituição dos acontecimentos revela o domínio da arte do espetáculo. A tarefa de jogar um avião contra uma torre não é elementar, exige planejamento militar minucioso. Jogar dois aviões contra torres vizinhas é tarefa ainda mais arduosa. Mas a concepção do atentado revela que a complexidade do planejamento bélico mobilizado inclui a consciência do espetáculo audiovisual a ser produzido.

O intervalo de tempo entre um choque e outro foi estratégico. O primeiro avião é lançado contra uma das torres. O choque chama a atenção imediata das câmeras de TV, de maneira que o segundo choque, vinte minutos depois, fosse transmitido ao vivo para o mundo inteiro. Vinte minutos não é muito tempo, quando se pensa que além das equipes técnicas chegarem ao local para gravar, era necessário que telespectadores nas mais diversas partes do globo, com as mais diferentes variações de fuso horário, ligassem seus aparelhos. Mas tratando-se das imediações de Wall Street, o centro financeiro do planeta, o tempo foi suficiente.

Inspirado na lógica narrativa do cinema industrial americano, o espetáculo mobilizou a estrutura do melodrama, a oposição entre dois termos irreconciliáveis. Lidou com referências da ficção e do documentário, em um evento feito para ser um espetáculo que incorpora a participação de milhares de figurantes involuntários, um reality show, que conecta uma rede planetária, em tempo real.

O elemento do ao vivo é estratégico aqui. Pessoas ao redor do mundo acompanharam, simultaneamente, o ruir de um símbolo da cultura americana. Os atacantes queriam se mostrar capazes de atingir o Pentágono, coração do sistema de defesa norte-americano. Mas quiseram que esse poder de fogo fosse testemunhado em cadeia transnacional. A repercussão audiovisual se mostra como parte intrínseca do conflito bélico, e exige domínio das regras de produção do espetáculo. Há indícios de que o aprendizado vêm se desenvolvendo há décadas, espantosamente sem ser notado.

Para terminar, vou citar um trecho curto de um documentário inglês

sobre a história da televisão. Um jornalista da BBC, em depoimento para o documentário de 1986, narra uma experiência vivida em 1970, durante a cobertura de um seqüestro de aviões, desviados para a Jordânia. Já na ocasião, 33 anos atrás, essa dimensão de produção de espetáculo televisivo para ser visto ao redor do globo estava presente no atentado.

O repórter inglês relata que os seqüestradores palestinos haviam exigido que a libertação dos reféns, passageiros civis dos aviões, fosse acompanhada pela televisão. A equipe da BBC estava lá e colheu diversos depoimentos de pessoas que desciam as escadas do avião e recém-liberadas garantiam, em frente às câmeras, que haviam sido bem tratadas por seus algozes. Finda a cobertura, ansioso por desmontar o equipamento e dar prosseguimento à transmissão das imagens, que naquela época tinham que ser fisicamente transportadas, o repórter conclamou a equipe a encerrar os trabalhos. O profissional, free lancer, que operava a câmera, pediu alguns minutos. Dez segundos depois, um dos aviões, já vazio, explodiu. O espetáculo foi devidamente gravado pela BBC e a partir dela, difundida para o mundo. Espantado, o jornalista responsável interpelou o cinegrafista. Como era possível que a câmera estivesse ligada? O profissional local teria se declarado “um deles”.

58

O relato do repórter da TV pública inglesa sugere que já em 1970 a produção e difusão de imagens chocantes, desafiadoras de autoridades ocidentais, acessíveis a telespectadores ao redor do mundo, estava entre os objetivos dos autores do seqüestro. A idéia é simples e revela domínio da lógica que rege a mídia ocidental. Esses ativistas da imagem sabiam que fatos dramáticos, com direito a explosões, e hoje em dia também morte, têm grandes chances de serem difundidos no ocidente, especialmente em países, como a Inglaterra e os Estados Unidos, onde há, ou havia, certa autonomia na relação entre governos, jornais e emissoras. As imagens da explosão do avião na Jordânia em 1970 sugerem que essa vocação para ataques espetaculares vem sendo cuidadosamente aprendida, praticada e sofisticada ao longo dos anos.

Radicalizando a lógica sensacionalista que confere visibilidade a eventos violentos, com destaque à produção de sangue e lágrimas, os atentados de 11 de setembro talvez tenham levado convenções formais do melodrama hollywoodiano ao limite. Curiosamente antecipados em filmes americanos como *Nova York sitiada* ou *O Império contra-ataca*, a contundência dos ataques pode ser avaliada pela relativa discrição da cobertura. Como se a radicalidade da performance tivesse desarticulado as fórmulas da narrativa convencional, aqui os recursos do audiovisual foram empregados para não enfatizar o drama.

As torres ruíram sem som. As imagens, que durante semanas permaneceram no ar nas emissoras do mundo todo, foram gravadas de longe. Contradizendo suas próprias regras, a mídia não mostrou o horror de

perto. Evidenciando que os princípios liberais de livre concorrência têm limites, imagens de mortos e feridos não foram ao ar. Recursos de decupagem, enquadramento e edição, que, na história da ficção e do documentário, têm sido utilizados para acentuar o caráter dramático da cena, aqui, comparecem, sub-utilizados, como que para atenuar, se possível, o drama. Ao deixar as telas para se tornar a gramática de performances suicidas, realizadas ao vivo, em arena mundial, convenções do espetáculo cinematográfico e de mídia se tornam, elas mesmas, veículos de terror.

A observação de disposições de apropriação da linguagem e de mecanismos de produção de mídia no Brasil se mostra bastante sugestiva para entender processos de apropriação mais radicais e grandiosos, que vêm aparecendo como dimensão estratégica na política contemporânea, aqui e alhures. Desde pelo menos a guerra do Vietnam, quando pequenas câmeras portáteis de 16mm permitiram a cobertura dos horrores da guerra, o potencial de intervenção das imagens em conflitos bélicos vem se acentuando. Em sintonia com questionamentos pós-estruturalistas sobre a pluralidade do sentido, a própria lógica da televisão e da mídia comercial expôs a natureza de construção cultural que a imagem documental carrega. Para além da “Janela para o mundo” que os primeiros manuais prometeram⁹, a mídia parece estar propiciando uma experiência diferente de estar no mundo, uma que pode questionar ou reforçar alteridades estabelecidas, reforçando ou contribuindo para reduzir desigualdades. A começar pelo próprio controle sobre os mecanismos de construção da representação.

59

Notas:

¹ Texto inicialmente produzido para apresentação na II Conferência Internacional do Documentário, abril de 2002, São Paulo, posteriormente sucessivamente modificado.

² Essa formulação da questão parte do debate gerado por pesquisas de recepção. Para visões conceituais diferentes sobre essa problemática ver Virgínia Nightingale. 1996. *Studying Audiences, the shock of the real*. London: Routledge e Miriam Hansen. 1990. *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film* Cambridge, Ma: Harvard University Press.

³ Para mais sobre a dissociação entre a parcela da população reconhecida como parte do mercado consumidor e o conjunto da sociedade brasileira ver Hamburger, Esther 1999. “Politics and Intimacy in Brazilian Telenovelas” Tese de doutoramento apresentada a Universidade de Chicago e Almeida, Heloísa B. 2001. “Muitas mais cousas: telenovela, consumo e gênero”. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

⁴ Favelas inspiraram o modernismo brasileiro, estão presentes na música popular que imortalizou a figura do “malandro” artista-sambista e recentemente aparecem como o lugar da barbárie, onde tráfico de drogas e

violência se articulam. Para representações recentes ver Lins, Paulo. 1997. *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia das Letras. Varela, Drausio, 1999. *Carandiru*. São Paulo: Cia das Letras. *Caros Amigos: Literatura Marginal 1 e 2*. São Paulo: Casa Amarela. Os filmes *O Invasor* de Beto Brandt, *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles; a série *Cidade dos Homens* também de Meirelles, entre outros.

⁵ A situação geográfica dessa favela expressa uma proximidade entre ricos e pobres que é comum no Rio de Janeiro, mas que até recentemente era a exceção em São Paulo. Para a mudança no padrão de segregação social no espaço da metrópole paulistana ver Caldeira, Teresa, 1999. *Cidade de Muros*. São Paulo: Editora 34.

⁶ Sobre o “Aqui, Agora” Bentes, Ivana. 1994. “Aqui, Agora, o cinema do submundo ou o tele-show da realidade.” In *Imagens*. n.2. Hamburger, Esther. 1995. *Female and Male, Fiction and News: Blurring Gender and Genre in Brazilian Television*. Paper presented at the XIX Congress of Latin American Sociology Association. (LASA). Atlanta. USA.

⁷ Ver Marcos Augusto Gonçalves “A casa de Estêvão” In 55 pp.70-79. Ver também o documentário espanhol “Gaudi en Favela” de Sérgio Oksman (Festival “É Tudo Verdade”, 2002).

⁸ Para citar um, entre inúmeros exemplos existentes: “A fita é essa – Alguns irmão vão à televisão denunciar os problemas da periferia, abrem o coração cheio de esperança pra jornalistas e apresentadores, dá prá ver seus olhos brilhando cheio de orgulho, chega a comovê o meu coração cabreiro. Programa acabado, abraços e até beijos de leve. Circo desarmado e tudo volta ao normal, como se nada tivesse acontecido. amargo da frustração. (...) A revolução não será televisionada e acabou. Pra falar e dechavar os verdadeiros problemas das comunidades carentes, um ano inteiro de Fantástico não dá. (...) A Vida Loka tá fazendo a política na favela, lá também tem gente de direita, pra falar o certo memo, a maioria é de direita, vota no Maluf, vê novela das oito, gosta de axé e tal, e tal, dá raiva.” (Trechos de “Personas Não Gratas”, texto de Mano Brown, *Caros Amigos*, a cultura da periferia – ATO II pp. 13.

⁹ Sobre os discursos que cercaram a introdução da televisão nos Estados Unidos ver Spigel, Lynn. 1992. *Making Room for TV/ Television an the Family Ideal in Postwar America*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

Palavras-chave:

1. Mídia
2. Inclusão social
3. Política de representação