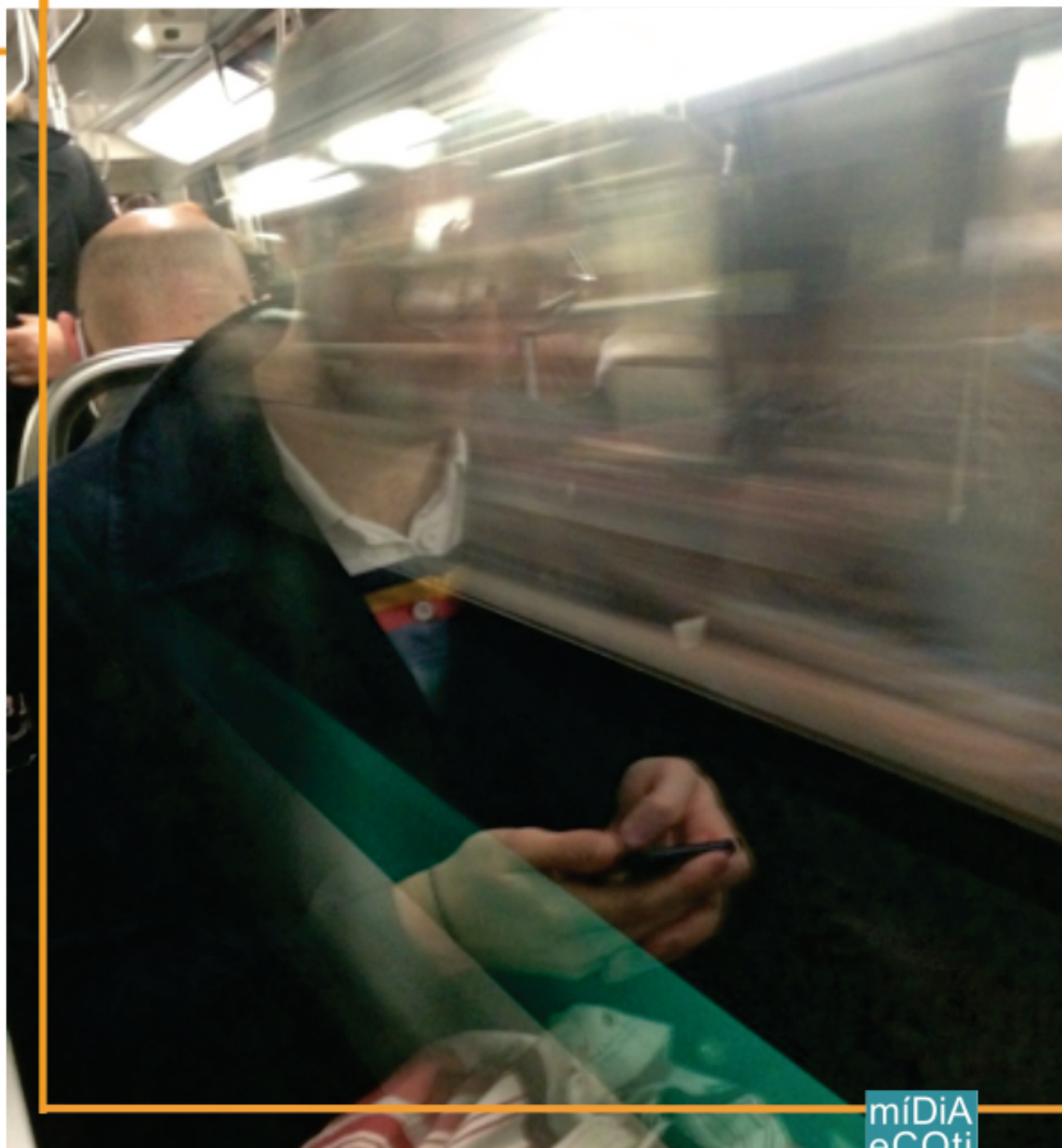


Revista mídia e cotidiano

A imagem e seus diálogos: linguagens,
deslizamentos, insurgências



míDiA
eCOti
DiAno

Volume 15 || número 2 || Maio - Agosto 2021
ISSN 2178-602X



Revista Mídia e Cotidiano

ISSN: 2178-602X

Universidade Federal Fluminense

Revista do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano

Membro da Associação Brasileira de Editores Científicos - ABEC

Revista Mídia e Cotidiano, Niterói-RJ, v. 15, n. 2, maio/ago. 2021.

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021

Expediente

Equipe Editorial

EDITORAS

- Denise TAVARES, Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil
- Isabella REGA, Bournemouth University – BU, Reino Unido
- Larissa MORAIS, Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil
- Renata TOMAZ, Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil

EDITORES ASSISTENTES

- Carla RAMALHO, Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil
- Davi de Menezes REBOUÇAS, Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil
- Diego de Souza COTTA, Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil
- Mateus Queiroz SARAIVA, Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil
- Max Milliano MELO, Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil
- Pedro Henrique Conceição dos SANTOS, Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil

EDITORES CONVIDADOS DESTA EDIÇÃO

- Bruno LEITES, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRS, Brasil
- Osmar GONÇALVES, Universidade Federal do Ceará – UFC, Brasil

CAPA

- Denise TAVARES, Universidade Federal Fluminense - UFF, Brasil
(com projeto gráfico de Vitor Silva CHAGAS).

FOTO CAPA

- Osmar GONÇALVES, Universidade Federal do Ceará – UFC, Brasil (Metrô de Paris, França).

Conselho Científico

- Aimée Vega-Montiel, Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM, México
- Ana Carolina Rocha Pessoa Temer, Universidade Federal de Goiás - UFGO, Brasil
- Carlos Alberto Zanotti, Pontifícia Universidade Católica de Campinas - PUC-Campinas, Brasil
- Christina Ferraz Musse, Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, Brasil
- Cristiane Freitas Gutfreind, Pontifícia Univers. Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Brasil
- Clementina Galera Casquet, Universidad de Extremadura – UEx, Espanha
- Dênis de Moraes, Universidade Federal Fluminense - UFF, Brasil
- Denise da Costa Oliveira Siqueira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Brasil
- Edson Dalmonte, Universidade Federal da Bahia - UFBA, Brasil
- Francisco Karam, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil
- Gabriela Borges Martins Caravela, Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, Brasil
- Gabriel Kaplún, Universidad de la República Uruguay – UdelaR, Uruguai
- Guilherme Maia, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Brasil
- Helena Sousa, Universidade do Minho – UMINHO, Portugal
- Joseph Straubhaar, University of Texas at Austin – UT, EUA
- Katia Lerner, Fundação Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, Brasil
- Laura Loguercio Canepa – Universidade Anhembi Morumbi - UAM, Brasil
- Liriam Sponholz, Alpen-Adria-Universität – AAU, Áustria
- Lucília de S. Romão, Universidade de São Paulo - USP, Brasil
- Luis Albornoz, Universidad Carlos III de Madrid – UC3M, Espanha
- Marcius Freire, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Brasil
- Marcos Palácio, Universidade da Beira Interior - UBI, Portugal
- Marta Martín Llaguno, Universidad de Alicante – UA, Espanha
- Marta Martín Llaguno, Universidad de Alicante - UA, Espanha
- Mauricio Ribeiro da Silva, Universidade Paulista - UNIP/SP, Brasil
- Muniz Sodré, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Brasil
- Nelson Zagalo, Universidade de Aveiro – UA, Portugal
- Nísia Martins do Rosário, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRS, Brasil
- Osmar Gonçalves, Universidade Federal do Ceará – UFC, Brasil
- Raquel Paiva, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Brasil
- Salvatore Scifo, Bournemouth University – BU, Reino Unido
- Sandra Fisher, Universidade Tuiuti do Paraná – UTP, Brasil

- Tanja Dreher, University of New South Wales - UNSW, Austrália

Pareceristas *AdHoc* desta edição

- Adil Lepri, Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil
- Ana Regina Rêgo, Universidade Federal do Piauí – UFPI, Brasil
- André Antonio Barbosa, Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Brasil
- Anelise De Carli, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRS, Brasil
- Carlos Henrique Sabino Caldas, Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, Brasil
- Celia Maria dos Santos Ladeira Mota, Universidade de Brasília – UnB, Brasil
- César Migliorin, Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil
- Daira Martins Botelho, Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil
- Denise Cristina Ayres Gomes, Universidade Federal do Maranhão – UFMA, Brasil
- Dimas Kunsch, Universidade Metodista de São Paulo – UMESP, Brasil
- Fausto Amaro Ribeiro Picoreli Montanha, Lab. de Estudos em Mídia e Esportes – LEME, Brasil
- Fabrício Lopes Silveira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRS, Brasil
- Fernanda Abreu, Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil
- Fernando Gonçalves, Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, Brasil
- Flávio Valle, Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, Brasil
- Geder Luis Parzianello, Universidade Federal do Pampa – UNIPAMPA, Brasil
- Greice Cohn, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Brasil
- Greice Schneider, Universidade Federal de Sergipe – UFS, Brasil
- Guilherme Gonçalves da Luz, Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Brasil
- Ícaro Ferraz Vidal Júnior, Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, Brasil
- Jamer Guterres de Mello, Universidade Anhembi Morumbi – UAM, Brasil
- José Antonio Martinuzzo, Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Brasil
- Karla Holanda, Universidade Federal Fluminense - UFF, Brasil
- Katia Lerner, Fundação Oswaldo Cruz – FIOCRUZ, Brasil
- Lisiane Machado Aguiar, Universidade Federal de Roraima – UFRR, Brasil
- Magali do Nascimento Cunha, Instituto de Estudos da Religião – ISER, Brasil
- Marcelo da Rocha Lima Diego, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Brasil
- Márcio Telles da Silveira, Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Brasil
- Maria Salette de Souza Nery, Universidade do Recôncavo da Bahia – UFRB, Brasil
- Mariângela Machado Toaldo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRS, Brasil
- Mateus Yuri Passos, Universidade Metodista de São Paulo – UMESP, Brasil

- Maurício de Bragança, Universidade Federal Fluminense – UFF, Brasil
- Maurício Lissovsky, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Brasil
- Micael Herschmann, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Brasil
- Patricia Burrowes – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Brasil
- Patrícia Cardoso D’Abreu, Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Brasil
- Paulo Bernardo Ferreira Vaz, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Brasil
- Paulo César Boni, Universidade Estadual de Londrina – UEL, Brasil
- Ricardo Jorge de Lucena Lucas, Universidade Federal do Ceará – UFC, Brasil
- Roberta Oliveira Veiga, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Brasil
- Rogério Covaleski, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Brasil
- Ronaldo George Helal, Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, Brasil
- Sylvia Moretzsohn, Universidade do Minho – UMINHO, Portugal
- Susana Madeira Dobal Jordan, Universidade de Brasília – UnB, Brasil
- Thiago Soares, Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Brasil
- Thiara Ribeiro Santos, Universidade Anhembi Morumbi – UAM, Brasil

Data da Publicação: 18 de maio de 2021

www.ppgmidiaecotidiano.uff.br
www.periodicos.uff.br/midiaecotidiano
midiaecotidiano.ega@id.uff.br

Sumário

A imagem e seus “diálogos”: linguagens, deslizamentos, insurgências - EDITORIAL	
<i>Bruno Leites, Denise Tavares e Osmar Gonçalves</i>	1
O dia em que os dândis tomaram chá com Jacques Rancière: as relações entre polícia e política na perspectiva das estéticas dândis	
<i>Dieison Marconi</i>	7
Quando tudo se inflama: levantes, violência, imagem	
<i>Leandro Lage</i>	29
A dimensão aurática das imagens-sonho no tarô e nas histórias em quadrinhos – estudo das tiras de Gasoline Alley	
<i>Florence Dravet e Ciro Inácio Marcondes</i>	51
Imagens de um devir-animal: entre literatura e ilustração no conto “Conversa de bois”, de Guimarães Rosa	
<i>Gabriela Freitas e Rhaysa Carvalho</i>	75
Deslocamentos de visibilidades hegemônicas e diálogos entre representações da cozinha no <i>reality show</i> <i>Cook Off – Duelo de Sabores</i>	
<i>Nara Lya Cabral Scabin</i>	99
A imagem é clara? O VAR e as interpretações da imagem na Copa do Mundo da Rússia 2018	
<i>Carlos Roberto Gaspar Teixeira e Roberto Tietzmann</i>	121
Fotojornalismo e representações da educação: as narrativas sobre o contexto de precariedade no ensino remoto brasileiro	
<i>Carlos Pernisa Júnior, Paulo Roberto Figueira Leal e Monique Ferreira Campos</i>	139
(Entre)laçamentos: a imagem e o (entre)lugar da/na Educação Estética	
<i>Silvia Sell Duarte Pillotto</i>	164
O novo coronavírus e a condição da banalidade do mal	
<i>Muriel Emídio Pessoa do Amaral</i>	187
Ressentimento e Eterno Retorno na série Dark	
<i>Marcos de Camargo Von Zuben e Stamberg José da Silva Júnior</i>	208
“Transforme-se em você!”: corpo, narrativas e subjetividade em anúncios de cosméticos para mulheres	
<i>Euler David de Siqueira e Denise da Costa Oliveira Siqueira</i>	234
Estereótipos associados à religiosidade afro-brasileira nas narrativas jornalísticas cariocas na década de 1920	
<i>Ronivaldo Moreira de Souza e Maurício Ribeiro da Silva</i>	256
Raúl Fuentes Navarro: contribuições ao campo acadêmico da comunicação	
<i>Antonio Carlos de Souza</i>	281
Cotidianos suicidas: a construção de saberes sobre jovens negros LGBTI+ em Paulo Navasconi	
<i>Diego Cotta</i>	290

Revista Mídia e Cotidiano

ISSN: 2178-602X

Editorial

Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021

A imagem e seus “diálogos”: linguagens, deslizamentos, insurgências

The image and its “dialogues”: languages, instabilities, insurgencies

La imagen y sus “diálogos”: lenguajes, deslizamientos, insurgencias

Bruno LEITES¹

Denise TAVARES²

Osmar GONÇALVES³

De saída, uma questão se impõe: que possibilidades emergem quando nos instalamos na fronteira, quando escolhemos a dobra ou o limiar como morada? Desde os anos 1980, pelo menos, é sabido que vivemos sob a égide da mestiçagem, sob o signo do hibridismo e do contrabando. Raymond Bellour (1990) o definiu muito bem com sua poética das passagens e, mais recentemente, Jacques Rancière (2012) tem falado em uma estética da indistinção, no “caos das materialidades” - um regime sensível no qual a mistura e o entrelaçamento entre as artes atingiu tal estado que se tornou praticamente irreversível. E hoje, em um momento marcado como nunca antes pela dissolução das fronteiras, por intensos deslocamentos e migrações entre os campos do cinema e do audiovisual, da fotografia e das artes plásticas, a imagem se vê no centro de inúmeros processos de desestabilização, que trazem implicações múltiplas, a um só tempo,

¹ Professor adjunto do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e professor e pesquisador do PPG em Comunicação. E-mail: bruno.leites@ufrgs.br. ORCID: 0000-0003-1736-1382.

² Professora adjunta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense e professora e pesquisadora do PPG Mídia e Cotidiano. E-mail: denisetavares51@gmail.com. ORCID: 0000-0001-5692-7356.

³ Professor associado do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará e professor e pesquisador do PPG em Comunicação. E-mail: osmargoncalves@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-3986-9008.

estéticas, éticas e políticas. São trilhas várias que se entrelaçam nas relações midiáticas, cotidianamente, redesenhando as sensibilidades, as estratégias de resistência, as interações sociais, enfim, os modos de ser e de estar-no-mundo.

Assim, ao propor o tema da imagem em seus múltiplos diálogos, este dossiê direcionou-se a um vasto campo de pesquisadoras e pesquisadores que, partindo de diversos campos, têm na imagem um ponto de conexão. Procurávamos trabalhos que, reconhecendo o caráter material da imagem, se propusessem a discuti-la em suas multiplicidades de sentidos, gestos, buscas e interlocuções. Não foi surpresa, portanto, notarmos a diversidade contida nos artigos recebidos: a educação, a política, o fotojornalismo, a filosofia, o tarô, o cinema – esses e outros diálogos estavam desenvolvidos nos 24 artigos aprovados para serem encaminhados à avaliação, após o *desk review* inicial que, após a travessia da avaliação duplo-cega chegou aos 8 textos que integram o dossiê temático.

Este inicia com *O dia em que os dândis tomaram chá com Jacques Rancière: as relações entre polícia e política na perspectiva das estéticas dândis*, de Dieison Marconi. Trata-se de uma abordagem singular que problematiza um tema que tem atraído autores relevantes - algo que o artigo faz questão de mencionar - oferecendo ao leitor uma trilha tensionada por um percurso teórico que articula Jacques Rancière, um dos teóricos mais acionados hoje pelos estudos da imagem, à legibilidade política das estéticas dândis. Além desse foco, Marconi também nos traz - e talvez essa seja a contribuição mais significativa de seu trabalho - outra camada interpretativa do território que desenhou, tracejando uma espécie de caminho de volta teórico, ou seja, pensarmos, com ele, o que essa estética que atravessa tempos e lugares pode abrir para repensarmos o que compõe o comum contemporâneo.

O dossiê segue com *Quando tudo se inflama: levantes, violência, imagem*, de Leandro Rodrigues Lage, que propõe uma análise, a um só tempo estética, ética e política, das imagens de violência produzidas durante as manifestações e protestos contra o racismo ocorridos em 2020. Dialogando com Didi-Huberman, Rancière e Butler, entre outros, Lage parte de uma série de fotografias para discutir, de um lado, as diferentes figurações da violência nas e pelas imagens e, de outro, a própria experiência da violência em diferentes âmbitos: a violência como motivação das insurgências, como um elemento

subjacente aos próprios gestos de sublevação e, por fim, a violência empreendida pelo Estado para sufocar os levantes. Lage nos oferece, portanto, não apenas uma certa análise dos levantes por meio de suas imagens, mas também uma crítica da violência, seguindo de perto aqui a tradição iniciada por Walter Benjamin em seu célebre ensaio *Crítica da Violência*.

Na sequência está *A dimensão aurática das imagens-sonho no tarô e nas histórias em quadrinhos – estudo das tiras de Gasoline Alley*, de Florence Dravet e Ciro Inácio Marcondes, que propõe uma aproximação entre dois tipos de imagens consideradas, a princípio, bastante distintas: cartas de tarô e quadrinhos. Partindo do conceito de razão poética (ZAMBRANO, 1996) e da ideia de um saber-movimento das imagens, criada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, e sistematizada, posteriormente, pelo filósofo e teórico das imagens Georges Didi-Huberman, os autores revelam que o jogo de tarô e as histórias em quadrinhos possuem uma série de afinidades eletivas, de similaridades insuspeitas, uma mesma dimensão onírica e fantasiosa, uma mesma potência aurática, desde que sejamos capazes de lê-los a partir de uma razão poética, um modo de ver e, ao mesmo tempo, de estar-no-mundo mais aberto à imaginação, à percepção intuitiva, a um saber sensível.

O próximo texto, *Imagens de um devir-animal: entre literatura e ilustração no conto “Conversa de bois”, de Guimarães Rosa*, de Gabriela Pereira de Freitas e Rhaysa Novakoski Carvalho, propõe uma reflexão sobre as relações entre literatura e ilustração, entre texto e imagem, num dos contos mais célebres de Rosa. Partindo do conceito de *entre-imagens* de Raymond Bellour (1990), normalmente pensado no contexto do cinema e da arte contemporânea, o artigo discute a tensão verbo-visual presente nos livros ilustrados, apontando para a necessidade de outros modos de leitura capazes de pensar formas cada vez mais híbridas e impuras. Outro eixo importante do texto é a discussão da noção de devir-animal presente no conto de Rosa e que as autoras problematizam a partir das noções de devir-humano e devir-boi. Seguindo a chave deleuziana, o artigo trata o modo como as fronteiras entre o humano e o não-humano podem ser tensionadas na literatura e nas outras artes, apontando as múltiplas manifestações e metamorfoses desse devir-animal no conto roseano.

Na sequência, o artigo *Deslocamentos de visibilidades hegemônicas e diálogos entre representações da cozinha no reality show “Cook Off – Duelo de Sabores”*, de Nara Lyz Cabral Scabin, de certo modo desloca o dossiê, trazendo ao primeiro plano as discussões em torno desse díptico televisivo de sucesso atual, *reality show*-culinária/gastronomia. E, ao empreender essa jornada, a autora estabelece como recorte compreender, a partir de um programa específico exibido pela TV Portuguesa, os diálogos “com/entre regimes representacionais da cozinha”. Um movimento que lhe permite identificar, na trajetória que constrói, tensões de enquadramentos e representações, destacando em “*Cook Off - Duelo de sabores*” uma brecha singular que fissa o discurso hegemônico desse tipo de *reality* temático.

No texto seguinte, *A imagem é clara? O VAR e as interpretações da imagem na Copa do Mundo da Rússia 2018*, Carlos Roberto Gaspar Teixeira e Roberto Tietzmann partem de análises esportivas utilizando o VAR para questionarem-se acerca do estatuto da imagem: o VAR permite atingir o real do acontecimento esportivo ou é apenas mais um dispositivo que renova o caráter interpretativo do olhar diante da imagem? Os autores enfrentam a questão analisando lances televisionados e debates ocorridos por ocasião do evento, montando quadros de comentários enunciados nas transmissões e recorrendo a teses de filósofos que se dedicaram ao problema da imagem, como Merleau-Ponty, Didi-Huberman e Alain Badiou, entre outros.

Em *Fotojornalismo e representações da educação: as narrativas sobre o contexto de precariedade no ensino remoto brasileiro*, Carlos Pernisa Júnior, Paulo Roberto Figueira Leal e Monique Ferreira Campos buscam analisar como a educação se insere no debate público pela via midiática. Os autores perguntam-se “quais significados foram dados às situações de precariedade relacionados ao ensino remoto emergencial no país” a partir de fotografias publicadas nos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Globo*. Finalmente, destaca-se no trabalho a recorrência de dicotomias e comparações nas séries de fotografias publicadas nos jornais, o que permite aos autores problematizar a criação de identidades estereotipadas por meio de imagens jornalísticas.

E, finalmente, fechando o dossiê, *(Entre)laçamentos: a imagem e o (entre)lugar da/na Educação Estética*, de Silvia Sell Duarte Pillotto, reflete o potente diálogo que o campo da Comunicação vem estabelecendo com outras áreas, especialmente a Arte e

Educação, seja a partir de entrelaçamentos teóricos, seja a partir de questionamentos em torno da imagem, como o que propusemos nesta edição. Assim, analisando uma “imagem/obra da artista ceramista e também pesquisadora, Eliana Stamm”, o artigo apresenta resultado de pesquisa iniciada em 2018, que foi mobilizada por inquietações interdisciplinares que envolvem, em especial, a problematização em torno da formação de uma sociabilidade crítica e sensível. Trata-se de uma postura que não se nega às incertezas e subjetividades que atravessam o campo da estética, reconhecendo que este é continuamente reconstituído e instável, justamente porque atravessado por “processos de sensibilidades de si, do outro e do imprevisível mundo em que habitamos”.

Já a Seção Livre inicia com o artigo *O novo coronavírus e a longevidade da banalidade do mal*, que tem, como o título expõe, a Covid-19 como temática central. O autor, Muriel Emídio Pessoa do Amaral, se vale da cobertura noticiosa de uma manifestação contra o isolamento físico e a suspensão das atividades produtivas, para pensar em que medida tais protestos podem ser abordados na perspectiva da banalidade do mal, conforme proposto pela filósofa Hannah Arendt. Outro diálogo da comunicação com a filosofia apareceu em *Ressentimento e Eterno Retorno na série Dark*, de Marcos de Camargo Von Zuben e Stemberg José Silva Júnior. Trata-se de uma reflexão sobre como a linguagem desenvolvida na série original da Netflix, *Dark*, elabora e articula as ideias de ressentimento e eterno retorno, de Nietzsche.

Da produção para o consumo midiático, o artigo “*Transforme-se em você!*”: *corpo, narrativas e subjetividade em anúncios de cosméticos para mulheres* analisa processos de subjetivação, tomando como objeto de pesquisa uma campanha publicitária. Euler David de Siqueira e Denise da Costa Oliveira Siqueira concluem que “a suposta autonomia presente na publicidade omite o intrincado processo de interiorização de normas exteriores”. Em seguida, fechando esta seção, no artigo *Estereótipos associados à religiosidade afro-brasileira nas narrativas jornalísticas cariocas na década de 1920*, Ronivaldo Moreira de Souza e Maurício Ribeiro da Silva demonstram que a visão estereotipada das religiões afro-brasileiras, especialmente a Umbanda, remonta ao período da colonização e foi consolidada no imaginário social por meio da imprensa. Textos de jornais cariocas da segunda década do século passado associam estas religiões à loucura, à feitiçaria e ao diabólico.

Dando continuidade à edição, temos, na Seção Entrevista, a presença de Raúl Fuentes Navarro, professor e pesquisador da Universidad de Guadalajara, no México, que expõe a Antonio Carlos Souza alguns de seus pontos de vista para pensar a pesquisa em comunicação na América Latina, em meio a desafios como o corte de verbas. Sobre o impacto da pandemia nos processos comunicacionais, ele não arriscou prever quais das mudanças experimentadas até aqui realmente se estabelecerão: “Não sabemos que padrões de comportamento ou participação serão relevantes para o futuro imediato”, afirmou. Na sequência, a edição se encerra com a resenha de Diego Cotta, intitulada *Cotidianos suicidas: a construção de saberes sobre jovens negros LGBTI+ em Paulo Navasconi*. O texto enfatiza a importância da interseccionalidade na compreensão do suicídio entre jovens negros, uma trilha necessária e urgente, mas ainda sem o reconhecimento amplo que merece.

Boa leitura!

Bruno Leites, Denise Tavares e Osmar Gonçalves (Editores da Seção Temática)

Isabella Rega, Larissa Morais e Renata Tomaz (Editoras da Seção Livre)

Referências

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas/SP: Papyrus, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ZAMBRANO, M. **Filosofia y poesia**. Cidade do México: FCE, 1996.

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Temática
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021
Submetido em: 02/02/2021
Aprovado em: 23/04/2021

O dia em que os dândis tomaram chá com Jacques Rancière: as relações entre polícia e política na perspectiva das estéticas dândis

The day the dandies drank tea with Jacques Rancière: the relations between police and politics from the perspective of dandy aesthetics

El día que los dandies bebieron té con Jacques Rancière: las relaciones entre policía y política desde la perspectiva de la estética dandy

Dieison MARCONI¹

Resumo

Através de uma montagem dialética e simbólica de diferentes imagens dândis, este artigo reflete sobre as contribuições que a teoria de Jacques Rancière oferece para compreender a legibilidade política das estéticas dândis que tem atravessado fronteiras temporais e geográficas, inclusive reaparecendo na cultura visual contemporânea. Simultaneamente a isso, o artigo também apresenta as contribuições que o próprio dandismo oferece para compreender a constituição mútua e indissociável do estético e do político, sintetizada sobretudo no que Rancière nomeia como partilha do sensível, mais especificamente ainda no que diz respeito à relação pendular entre polícia e política –, essas duas partilhas que comporiam o comum fracionado.

Palavras-chave: Jacques Rancière. Dandismo. Estética. Política. Polícia.

Abstract

Through a dialectic and symbolic montage of different dandy images, this article reflects on the contributions Jacques Rancière's theory offers to understand the political legibility of the aesthetic dandy that has crossed temporal and geographical boundaries, even reappearing in contemporary visual culture. At the same time, the article also presents the contributions that dandism itself offers to understand the mutual and inseparable constitution of the aesthetic and the political, synthesized above all in what Rancière calls the distribution of the sensible, even more specifically with regard to the commuter relationship between police and politics, these two distribution that would make up the common fractional.

Keywords: Jacques Rancière. Dandyism. Aesthetics. Politics. Police.

¹ Pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM. Doutor em Comunicação e Informação pela UFRGS. E-mail: dieisonmarconi@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1883-652X.

Resumen

A través de un montaje dialéctico y simbólico de diferentes imágenes dandies, este artículo reflexiona sobre las aportaciones que la teoría de Jacques Rancière ofrece para comprender la legibilidad política de la estética dandies que han traspasado las fronteras temporales y geográficas, incluso reapareciendo en la cultura visual contemporánea. Al mismo tiempo, el artículo presenta también las aportaciones que el propio dandismo ofrece para comprender la mutua e inseparable constitución de lo estético y lo político, sintetizada sobre todo en lo que Rancière llama el reparto de lo sensible, más concretamente en lo que se refiere a la relación de péndulo entre la policía y la política, estas dos acciones que constituirían el común separado.

Palabras clave: Jacques Rancière. Dandismo. Estética. Política. Policía.

Introdução

Tomemos como ponto de partida a seguinte cena fabulativa: o historiador e filósofo Jacques Rancière é convidado para tomar chá com alguns dândis. Consciente de sua teoria-ação, Rancière aceita o convite. Todos estão sentados à mesa, em uma sala ostensivamente decorada com quadros de natureza morta, tapetes persas, luminárias tiffanys, armários e cômodas bombês. O chá é servido em um frágil e delicado conjunto de porcelana. Rancière não está hesitante ao entrar em contato com aquele ambiente que, para alguns, indica a doçura agradável do esteticismo, da elegância e da delicadeza, enquanto para outros demonstra apenas o excesso vulgar da artificialidade de alguns rapazes de pose aristocrática, os quais, contudo, são provavelmente trabalhadores informais ou assalariados.

Entre um gole e outro de chá, o pesquisador francês não se abstém de uma conversa sobre imagem, estética e política, pois, como bem demonstrou em seu livro *O mestre ignorante* (2002), o professor não é necessariamente aquele que tudo explica, mas sim aquele que desenvolve metodologias reconhecendo a igualdade de inteligências (e não de hierarquia) entre ele e seus alunos. Rancière, agora sentado à mesa, não foi explicar nada. Foi ao encontro. E nesse encontro de igualdade de inteligências, os dândis, frequentemente tomados como sujeitos despolitizados ou apolíticos, espécies de manequins indiferentes aos conflitos do mundo sensível, escutam e são escutados. Pois, na verdade, Jacques Rancière também tem alguns assuntos em comum com esses seres de aparência frívola e fascinante.

E é sobre esses assuntos em comum aos quais este artigo gostaria de se dedicar. Porém, ao verificar nesta “cena fabulativa” o livre jogo dos assuntos em comum, é preciso dizer de antemão que tal proposta não ignora a consistente literatura que já abordou o fenômeno do dandismo nas sociedades modernas e contemporâneas. Ao contrário, para insistir nessa modesta verificação é preciso mencionar não apenas os clássicos escritos de Charles Baudelaire (1996) e de Walter Benjamin (2002), mas também as investigações que acompanharam as reaparições do dandismo em diferentes culturas e comunidades, a exemplo de *Dandysmo y contragenero* (2009), de Gloria Duran; *Slaves to fashion: black Dandism and Styling of Black diasporic* (2009), de Monica Miller; *Materializing Queer Desire* (2009), de Elisa Glick; *A Social History of Iranian Cinema* (2011), de Hamid Naficy; e *Los Dandis del suburbio* (2018), de Raquel Quílez.

Diga-se de passagem, todas essas investigações contribuíram para pensar um novo paradigma das existências dândis para além de sua origem e tradição masculina das classes altas da Europa ocidental dos séculos XVIII e XIX, possibilitando a compreensão das reaparições e das reconfigurações das estéticas dândis através de experiências deslocadas e deslocantes: dândis mulheres, dândis queer, dândis negros, dândis iranianos, dândis ameríndios, dândis pops e dândis nas culturas suburbanas das grandes metrópoles.

Não obstante, no âmbito das pesquisas brasileiras, faz-se necessário mencionar a pesquisa de André Antônio Barbosa, intitulada *Constelações da frivolidade no cinema brasileiro* (2017), na qual o autor verifica a reaparição do dandismo não apenas enquanto sujeito ou personagem, mas muito especialmente uma reaparição que se manifesta na forma de “filmes dândis” e “cinemas dândis”. André Antônio Barbosa, ao lado de Denilson Lopes, Pedro Pinheiro Neves e Ricardo Duarte, foi novamente ao encontro dos dândis no livro *Inúteis, Frívolos e Distantes: à procura dos dândis* (2019), no qual os quatro autores se detêm não apenas sobre um mapeamento histórico e conceitual sobre o dandismo, mas investigam também sua atualidade no contexto cultural midiático e, em particular, no cinema brasileiro contemporâneo. Proposta semelhante foi levada adiante por Ricardo Duarte em voo solo, em sua pesquisa de mestrado intitulada *Dândis, drags e bichas pintosas: o camp no cinema brasileiro contemporâneo* (2018).

Na esteira dessas pesquisas, a proposta deste artigo é realizar uma verificação bastante específica e cautelosa dos elementos que articulam a teoria de Rancière com o

dandismo, tendo em vista que de todos esses trabalhos citados são poucos os que utilizam a teoria do autor pós-marxista em articulação com as estéticas dândis. Do mesmo modo, nenhum deles aprofunda minuciosamente essa vinculação, que acredito ser bastante proveitosa para contribuir com o caminho já trilhado. Somente Ricardo Duarte (2018) é quem produz interessantes *insights* sobre a vinculação de Rancière, não necessariamente com as estéticas dândis, mas amplamente com o camp, atualizando alguns pontos do célebre ensaio de Susan Sontag (1987), e articulando reflexões entre estética e política na esteira de outra obra que vincula Rancière aos estudos queer: *Introduction: Jacques Rancière on the Shores of Queer Theory* (2009), organizada por Samuel Chambers e Michel Rourke.

Dito isso, retomo o objetivo deste texto como uma via de mão dupla: 1) apresentar as contribuições que a obra de Rancière oferece para compreender a “legibilidade política” das estéticas, das alegorias e das imagens dândis que atravessaram e ainda atravessam as fronteiras temporais e geográficas, inclusive reaparecendo na cultura visual contemporânea; simultaneamente a isso, 2) apresentar as contribuições que o próprio dandismo oferece para compreender a constituição mútua e indissociável do estético e do político, sintetizada sobretudo no que Rancière nomeia como partilha do sensível, mais especificamente ainda no que diz respeito à relação pendular de duas partilhas: a polícia e a política.

Para aprofundar esses *insights* iniciais, não me deterei exclusivamente na análise de um único objeto, mas sim num conjunto de imagens que nos chegam de diferentes temporalidades e de diferentes paisagens geográficas: *A Seita* (2015), longa-metragem brasileiro dirigido e roteirizado por André Antônio; alguns retratos realizados pelo pintor francês Émile Blanche entre o século XIX e o século XX; o retrato de Jean-Baptiste Belley (1797) pintado por de Anne-Louis Girodet-Trioson e outras visualidades dândis modernas e contemporâneas. Essas imagens não serão necessariamente escrutinadas em uma análise pormenorizada, mas reunidas e friccionadas no aqui e no agora através do que o próprio Jacques Rancière (2012) denominou como: a) “montagem dialética”, um exercício de montagem que se caracteriza pela produção de choques entre imagens heterogêneas, através do qual é possível verificar uma estranheza que só dá a ver através da violência e do conflito; e b) “montagem simbólica”, caracterizada pela junção de

imagens também heterogêneas, porém, que manifestam uma familiaridade que produz elos ou cria vínculos.

Polícia, política e a partilha do mundo comum

A estética, para Jacques Rancière, diz respeito a uma “distribuição do sensível”, na qual os sujeitos encontram-se distribuídos em um comum ao mesmo tempo em que experienciam a sua cesura em partes exclusivas ou separadas. Nesse caso, a partilha do sensível indica, simultaneamente, participação e separação, união e divisão – do tempo, do espaço e das atividades. No entanto, ainda que a partilha do sensível diga respeito a essas formas de distribuição dos corpos em comunidade, ao mesmo tempo em que desvela os recortes e as partes exclusivas que esses corpos ocupam, essa cesura só se faria notar por meio de uma fricção pendular, polêmica e dissensual entre as duas formas que Rancière elege como dois modos de partilhar o mundo comum: a polícia e a política.

A polícia, para Rancière, descreve uma ordem que define as “divisões entre os modos de dizer, os modos de ser e os modos de fazer” (RANCIÈRE, 2018, p. 42). Trata-se de “uma ordem do visível e do dizível que faz com que uma atividade seja visível e outra não o seja, que uma palavra seja ouvida como discurso e enquanto outra é ouvida apenas como ruído” (RANCIÈRE, 2018, p.42). Dito ainda de outro modo, o termo polícia reuniria todo o tratado de ordenamentos consensuais que determina a distribuição das partes e dos papéis que os sujeitos ocupam no âmbito do sensível e que, no entanto, não indica, necessariamente, uma disciplinarização dos corpos, mas sim a forma ou a regra sob a qual determinados sujeitos podem “aparecer” no campo social – as condições de aparecibilidade – isto é, uma configuração de suas aparições e ocupações ou, ainda, uma configuração das propriedades dos espaços em que essas ocupações estão distribuídas.

A polícia também não diz respeito, necessariamente, a um dispositivo biopolítico intrinsecamente negativo – o afastamento das proposições focaultianas torna-se mais distinto na medida em que a teoria de Rancière expõe, de modo maleável, não apenas a junção e a disjunção impura da polícia com o seu regime complementar (a política), mas também porque o historiador francês produz uma filosofia mais centrada na dimensão estética e menos na dimensão ética – esse termo importa não apenas para Michel Foucault (1984), mas também para outros pesquisadores e pesquisadoras

contemporâneas como Judith Butler (2015), para quem, por exemplo, a ética é central para compreender a cena de interpelação através da qual um *eu* se constitui como sujeito.

Essa relação pendular, indissociável e porosa da polícia e da política torna-se mais legível na medida em que Rancière busca definir a partilha política. De saída, o autor substitui a ideia de política habitualmente aceita. O que designam com a palavra política, diz o autor, não seria o “conjunto dos processos pelos quais operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes e a gestão das populações, da distribuição dos lugares e das funções. Isso se chama polícia, a distribuição sensível dos corpos em comunidades” (RANCIÈRE, 2018, p. 41). Dito isso, a política seria, então, o conjunto de atividades que vem a perturbar essa ordem da polícia. A atividade política, acrescenta Rancière, “é aquela que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a distinção de um lugar, pois ela faz ver o que não cabia ser visto e faz ouvir um discurso ali onde só havia ruído” (RANCIÈRE, 2018, p. 42).

Nesse caso, o dano original da política é a produção de uma fenda, uma rasgadura ou uma fissura em determinada ordem policial, irrompendo, deslocando e reconfigurando provisoriamente os espaços e as temporalidades que estavam dadas pelos regimes do consenso. Além disso, para o autor, a política não é um dado permanente, ela só pode ser verificada em uma cena de dissenso que fratura as paisagens consensuais do mundo comum. Essas cenas de dissenso constituem, então, a dramaturgia do dano, a cena polêmica na qual aqueles sujeitos que não eram contados como sujeitos pelo regime da polícia abrem um espaço intervalar dentro de determinada ordem do sensível e passam a contar como sujeitos falantes, obrigando aqueles que os enxergavam apenas como “animais ruidosos” a reconhecerem o vínculo paradoxal da partilha do sensível não apenas num sentido lógico, mas sim através de cenas dissensuais (protestos, performances, greves, paradas, marchas, bloqueios de rua, mobilizações etc.) que conferem à política uma dimensão estética, uma poética da política.

Cenas de dissenso misturariam a dramaticidade da cena teatral com a racionalidade da cena argumentativa. Esse reconhecimento, no entanto, “não autoriza a separar uma ordem racional da argumentação e uma ordem poética, senão irracional, do comentário e da metáfora. A cena de dissenso é produzida por “atos de linguagem que são, a um só tempo, argumentações racionais e metáforas poéticas” (RANCIÈRE, 2018,

p. 67). Vale ressaltar, então, que na dramatização desse dano, a noção de dissenso implica justamente nisso: a política é constituída de um excesso de sujeitos que introduzem, dentro da ordem saturada da polícia, um excesso de objetos, gestos, atos e enunciações cênicas que são voláteis, reverberantes, intervalares, isto é, não permanentes. A política opera sempre por reconstrução.

Ao operar constantemente por reconstrução, compreende-se que a polícia e a política estão sempre suscetíveis a se confundirem. Para Rancière, a forma mais radical de dissipação da política, por exemplo, não é o simples desaparecimento, mas sim a confusão com seu contrário, a polícia: “o risco dos sujeitos políticos é confundir-se de novo com partes orgânicas do corpo social ou com esse próprio corpo” (RANCIÈRE, 1996, p. 378). Polícia e política seriam, então, atividades porosas, criativas, performáticas, não hierárquicas: não apenas não existiria política fora da polícia, como ambas podem confundir-se na medida em que se fixam determinados consensos e ordenamentos do sensível – ou se suspendem esses consensos na proposição de outras gramáticas.

Ao ler Rancière com certa frequência, sobretudo pelo que a obra do autor oferece de possibilidades para pensar as relações entre estética e política, compreendo algumas das críticas diante desse pensamento raramente capturável. Isto é, ao expor em diferentes obras o que seria partilha do sensível e seus dois regimes constituintes (polícia e política), o autor suspende qualquer afirmação fixa, determinística ou totalizante do que seriam esses dois regimes e abre espaço para que muitos sigam se perguntando o que de fato elas indicariam, já que tanto sua ideia de política (e, por consequência, a de democracia) quanto à de polícia passam longe das esferas da institucionalização, dos regimes jurídicos e, mais amplamente, de uma teoria discursiva da filosofia política.

No entanto, é nesse gesto apriorístico que a própria política ganha legibilidade na obra do autor: fazendo da sua teoria uma ação e, por consequência, reconhecendo a igualdade de inteligências, Rancière não nos explica tudo: ele nos oferece métodos de verificação para que possamos construir nossos próprios caminhos – e percalços – para compreender as relações indissociáveis entre estética e política dentro de determinada cena específica. Nesse caso, com a “liberdade” oferecida pelo próprio autor, gostaria de utilizar o dandismo não necessariamente para ser explicado ou desflorado pela teoria de

Rancière. Como apontei anteriormente, gostaria de conduzir uma verificação cautelosa sobre como os dândis legibilizam esse pequeno excerto (polícia e política) da ampla teoria de Rancière sobre a partilha do sensível.

Sob o ponto de vista dândi

A política, para Rancière, não possui um terreno próprio. “Ela precisa de um palco de manifestação”, diz o filósofo (2018, p. 103). Esse palco pode, no caso, ser legibilizado pelos corpos, pelas poses e pelos gestos de diferentes dândis: no corpo de uma rapaz operário que nos fins de semana posa como aristocrata no subúrbio de uma metrópole das periferias capitalistas; no corpo dos dândis negros recuperados por Monica Miller (2009), os quais reaparecem de tempos em tempos com o mesmo brilho fulgurante de um relâmpago benjaminiano (2009); na iconografia dos inúmeros retratos de homens dândis pintados por Émile Blanche entre o final do século XIX e início do século XX; ou no corpo dândi de um filme contemporâneo como *A Seita* (2015).

O dândi que protagoniza *A Seita*, depois de alguns anos vivendo nas Colônias espaciais, retorna a Recife no ano de 2040. Num cenário distópico da capital pernambucana, o personagem caminha por ruas, vielas e ruínas como se fosse um manequim se expondo em uma imensa galeria, sempre preservando uma pose fria, entediada e blasè. Especialmente até o terceiro ato, o personagem raramente abandona essa prostração. Ao contrário, esse emaranhado de letargia, tédio e melancolia é reforçado pela constante repetição de cenas, gestos, poses e dias improdutivos. De início o personagem não pode dormir, pois nesse futuro distópico os sonhos já ocupavam espaços nos museus e nas galerias em função de uma substância que as Colônias espaciais injetavam nas populações a fim de mantê-las acordadas e fazê-las produzir mais. Porém, agora em Recife, sempre acordado e sem afazeres obrigatórios, o personagem nada produz. Passa seus dias bebendo vinho ou chá, acordando com diferentes homens em sua cama, perambulando pelas ruas e prédios abandonados, entediado em sua sala exageradamente ornamentada.

No entanto, *A Seita* não é apenas um filme dândi em função de seu protagonista dândi. Trata-se de um filme dândi porque, sobretudo, sua própria tessitura estética e narrativa incorpora alguns valores do dandismo no mesmo compasso em que os desmonta

pelo excesso de ornamentação: um filme com locações extremamente decoradas, estrutura narrativa fria e hedonista, planos sequências fixos e lentos, sem grandes reviravoltas ou acontecimentos, com uma apurada articulação entre direção de fotografia e direção de arte.

A fotografia, bem ordenada ou beirando a perfeição, sempre situa o personagem em meio aos objetos de sua casa ostensivamente decorada e ornamentada pela direção de arte. Na realidade, essa combinação evidencia, justamente que, ali, o personagem é apenas mais um bibelô em meio a vários outros bibelôs. Em entrevista ao jornalista Lufe Steffen, Fábio Ramalho (também integrante do coletivo Surto e Deslumbramento, responsável pela produção do filme) argumenta que “ao partilhar do apreço pelas estéticas do artifício e da viadagem, a gente gosta que um bule de porcelana tenha o seu momento dentro do filme” (STEFFEN, 2016, 267). Em *A Seita*, o conjunto de porcelana ganha um especial momento: o personagem, com seus dedos afilados, manuseia lenta e belicamente o seu bule e adoça exageradamente o seu chá.

Em outro momento da narrativa, o protagonista e um dos rapazes com os quais possui relações casuais estão deitados no chão da sala, conversando e bebendo vinho. Nesse momento, o protagonista conta uma história clichê sobre um amor da pré-adolescência, um desses poucos instantes do filme, como também notou Ricardo Duarte Filho (2018), em que a personagem demonstra ter algum tipo de subjetividade e profundidade. No entanto, nossa escuta dessa pequena anedota amorosa é perturbada pela câmera que, antes sempre fria e estática com longos planos sequência, agora passeia virtuosamente pelo espaço da sala, pelos objetos dispostos sobre as mesas, fragmentando os corpos dos dois rapazes e, portanto, recolocando novamente o personagem na mesma condição dos outros ornamentos que compõem toda a cena.

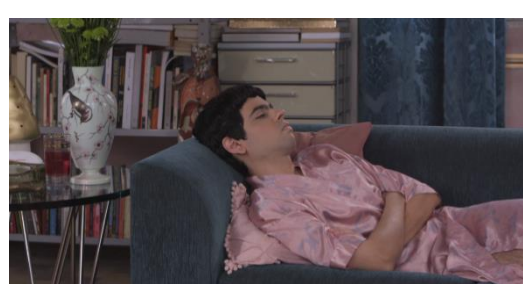
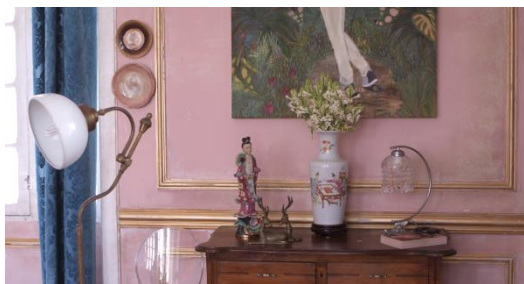
São especialmente em cenas como essas, assim como em muitas outras ao longo da narrativa, que uma ordem doce e agradável, herdeira das altas aristocracias, é atravessada por uma “manifestação do dano” (RANCIÈRE, 2018). É o momento em que a ordem açucarada e deleitável é fraturada por uma fração intervalar que a esvazia através do excesso de ironia, de artificialidade, da frivolidade e da superficialidade, nos permitindo verificar a política agindo na legibilidade de uma desregulação. Nas palavras de Lopes, Neves, Barbosa e Duarte Filho (2019), “se o dandismo é um modo de se

relacionar com o mundo que, por um lado, privilegia a doçura agradável do esteticismo, da beleza, da elegância, da delicadeza, do pitoresco ou pictórico” (2019, p. 43), isto é, uma polícia, “por outro, paradoxalmente, põe em xeque essa “ordem”, como que a esvaziando ao privilegiar a superficialidade, a frivolidade, a fragilidade, o artifício, o lúdico, a ironia ou *wit*, a indiferença ou a frieza.” (2019, p.43).

Não se trata apenas de *inserts* desreguladores. Trata-se, na verdade, da produção de intervalos (RANCIÈRE, 2013a; 2013b) que, no caso do filme, são intensamente vulgares, expressivamente artificiais, nos quais a polícia e a política são verificadas na junção e na disjunção desses mesmos intervalos, onde se pode ver o livre jogo da ordem e da desordem. Um filme que bebe de uma estética originária das altas classes aristocráticas da Europa ocidental do século XVIII, mas a situa em uma distopia brasileira e pernambucana, no corpo de um homossexual afeminado que caminha pelas ruas ensolaradas de uma capital em ruínas, que se veste com o desvelo estético do dandismo clássico e, no entanto, lê ficção científica, consome cultura pop, deixa roupas amassadas sobre a cama e se confunde com os próprios objetos de sua casa.

Se é possível identificar essas relações pendulares entre polícia e política no dandismo de *A Seita*, é porque o filme privilegia, sobretudo, um regime estético da arte (RANCIÈRE, 2013c). Isto é, a articulação entre polícia e política que o longa-metragem mobiliza não está alocada nos regimes da verossimilhança, do realismo, do naturalismo ou nos meandros de um cinema político engajado, humanista, lamentoso e redondor, aquele que teria sido instaurado pelo sistema sensorio motor da modernidade (DELEUZE, 2007). Esse regime, para Rancière, não passaria de um “modernitarismo” que se manifestou, sobretudo, em alguns cinemas modernos que desconsideraram o regime estético em detrimento da valorização do “regime representativo” das imagens e da arte (RANCIÈRE, 2010; 2012; 2013b).

Dez frames do filme *A Seita* (2015), nos quais é possível verificar as relações entre polícia e política



Fonte: Print elaborado pelo autor.

Se a estética, para Jacques Rancière, diz respeito a uma distribuição do sensível que dá a entender e dá a ver a visibilidade e a inteligibilidade dos sujeitos, dos fatos e dos acontecimentos, os dândis elevam esse argumento a uma inefável e afetada estetização: a partilha do sensível torna-se, para eles, uma grande galeria na qual os mesmos se expõem como manequins. E se para Jules-Amédée Barbey D’Aurevilly (2009, p.131), “o dandismo brinca com a regra e, contudo, ainda a respeita”, acredito ser possível, a partir de agora, optar por um trocadilho: o dandismo brinca com a polícia e, contudo, ainda a respeita.

Para seguir legibilizando esses movimentos, podemos, por exemplo, olhar duas vezes ou mais (DIDI-HUBERMAN, 1998) para alguns dos retratos pintados por Émile Blanche no qual os dândis se vestem e se portam dentro das regras e etiquetas que foram inauguradas em conexão com a história da masculinidade moderna e sua materialização plástica nas corporalidades. Se peças como paletó, colete, calça, camisa e gravata em cores sóbrias definiram – e definem – um modelo de uniforme masculino ocidental desde os fins do século XVIII (NEVES, 2019), os dândis adotaram os ordenamentos policiais desse novo traje da masculinidade com um desvelo estético tão ostensivo que acabou pervertendo-os, dobrando-os, revelando-os “como uma construção, uma pose, uma afetação”. (LOPES; BARBOSA; DUARTE; NEVES, 2019, p. 144). E, portanto, também desvelando o próprio sexo/gênero enquanto um arranjo plástico, material e estético de uma engenharia cultural que, como diria Judith Butler (2003), não difere de uma engenharia generificada e sexuada.

Nesse caso, ao mesmo tempo em que o dândi abraçou os códigos de uma polícia de vestimenta limpa, sóbria e masculina, o mesmo insere, dentro dessa ordem policial, um excesso de cuidado, pose e afetação, que danifica a própria ordem, isto é, dá a ver uma legibilidade dissensual que danifica a ordem do consenso, fazendo emergir um intervalo polêmico. Dito ainda de outro modo, ao brincar com a polícia, o dândi produz um dano em sua ordem e, contudo, segue aderindo a esse regime policial. É nessa brincadeira, ou nesse “jogo múltiplo” (RANCIÈRE, 2018), que o dândi dá conta de tornar legíveis as relações pendulares entre essas duas formas de partilhar o mundo comum, a polícia e a política, sem necessariamente criar hierarquias entre elas.

O dândi, além disso, não produz nenhuma revolução totalizante, mas instaura um pequeno gesto de dissenso dentro de um quadro de regulação e controle mais amplo (na *mise-em-scène* da polícia) o que acabou o associando, em diferentes momentos do nosso comum compartilhado, ao “excessivo” e ao “afeminado”. O que antes era um código de conduta geralmente associado ao homem burguês cisgênero e heterossexual (DUARTE, 2018), reconfigurou-se nas experiências das homossexualidades masculinas, pois, como também já demonstrou Elisa Glick (2001), a alegoria dândi tornou-se central nos estudos contemporâneos sobre as experiências queer, inclusive quando avistamos dândis queer em diferentes imagens de uma cinematografia independente e minoritária: dos encontros noturnos de homens gays negros de *Looking for Langston* (1989), de Isaac Julien, aos *balls* de *Paris Is Burning* (1990), de Jennie Livingston; na voz, nos gestos e vestimentas do protagonista em *Portrait of Jason* (1967), de Shirley Clarke, na pose pseudo-intelectual do dândi de *Estudo em Vermelho* (2013), de Chico Lacerda, ou na ambiguidade arquetípica de Keops em *a Lenda do galeto vegano* (2016), de Sosha.

Retratos de homens dândis realizados por Émile Blanche entre o final do século XIX e início do século XX



Sir Coleridge Kennard sentado no sofá, 1904, Jacques-Émile Blanche, coleção particular.



Aubrey Vincent Beardsley, 1895, Jacques-Émile Blanche, National Portrait Gallery, Londres.



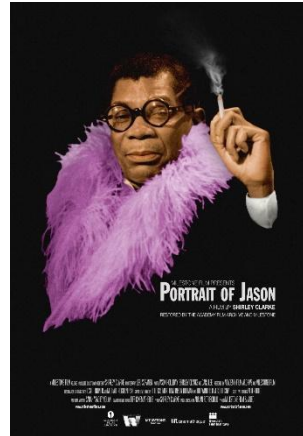
O querubim de Mozart, 1904, Jacques-Émile Blanche, Musée Des Beaux, Reims, França.

Fonte: reproduções realizadas pelo autor.

Dândis gays e negros no cinema queer estadunidense do século XX



Looking for Langston, 1989,
Isaac Julien



Portrait of Jason, 1967,
direção de Shirley Clark

Fonte: reproduções realizadas pelo autor.

O dândi intelectual no filme *Estudo em Vermelho* (2013) e as estéticas dândis nos balls da comunidade queer negra norte-americana em *Paris is Burning* (1990)



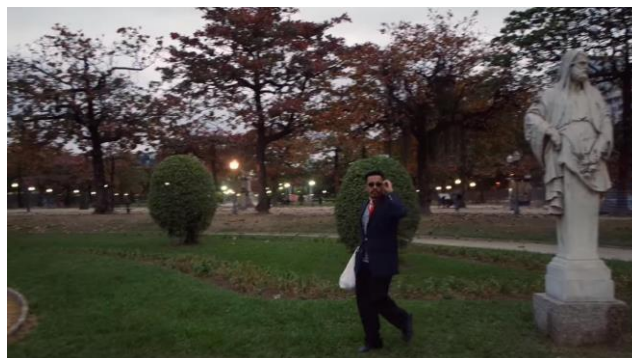
Estudo em Vermelho, Chico Lacerda, 2013.



Paris is Burning, Jennie Livingston, 1990.

Fonte: reproduções realizadas pelo autor.

Sosha na pele do dândi Keops



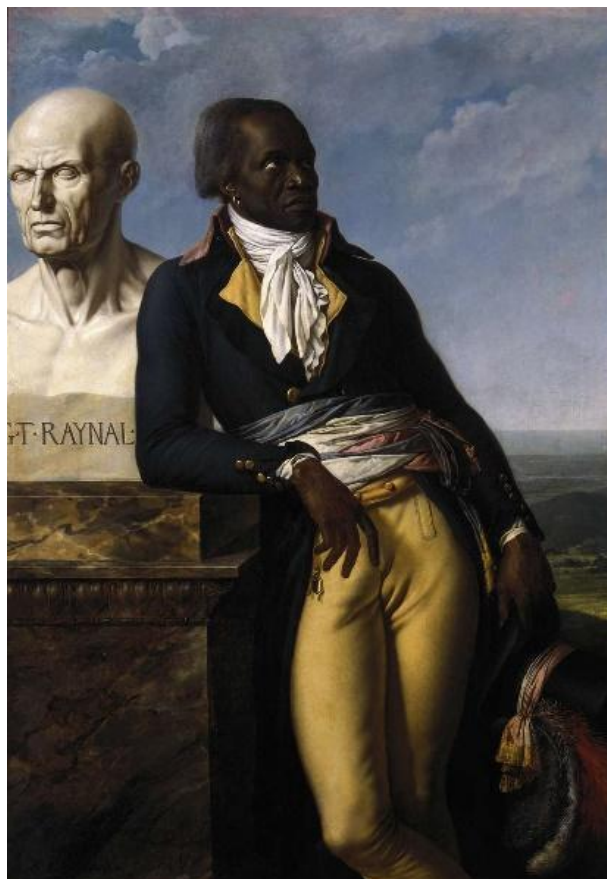
Fonte: reprodução realizada pelo autor.

Polícia e política tornam-se, no sensível do corpo dândi, dois códigos estéticos que se friccionam. A negociação desses dois códigos ganha legibilidade nos momentos em que os dândis viajam no tempo e (re)aparecem encenando uma dramaturgia do dano: aparecem sempre se valendo das condições – ou oportunidades – de aparecibilidade que lhe permitem aparecer e, contudo, encenam um intervalo polêmico que perturba o próprio campo de aparecibilidade à medida em que faz ver o que não cabia ser visto. Em seguida, o dândi desaparece, ainda que sua presença siga reverberando em outras cenas (RANCIÈRE, 2018).

Os dândis são, então, aquelas alegorias estéticas conformadas a um regime policial do pictórico e, contudo, inconformados na medida em que introduzem um excesso ou uma afetação nesse regime do sensível. Além disso, muitos dândis se vestem como aristocratas ou posam como aristocratas, isto é, possuem a “capacidade estética” (RANCIÈRE, 2010; 2012) de construir uma “performance da aristocracia” (WILSON, 2003). É o que faz o dândi Keops de *A lenda do geleto vegano* (2016) ou mesmo todos aqueles estranhos corpos fílmicos que a precária e apurada direção de Sosha introduz no campo do sensível. Obras que “figuram um elitismo democrático que não é mais vedado a ninguém” (BARBOSA; DUARTE; LOPES; NEVES; 2019, p.135), pois diz respeito a um gesto de autocriação e a “uma complexa e contraditória mistura de democracia e aristocracia, de conformismo e rebeldia” (BARBOSA; DUARTE; LOPES; NEVES, 2019, p.135). Keops enxerga o sensível como uma sucessão de imagens estilizadas e, ele mesmo, com seu corpo negro e sua sexualidade ambígua, torna-se incapturável ao parodiar e articular diferentes arquétipos estéticos e culturais: dândi e malandro, sóbrio e afetado, conformado e rebelde.

Fazendo um brusco retorno no tempo, poderíamos visualizar as relações pendulares entre polícia e política no corpo de outro dândi negro através da pintura que Anne-Louis Girodet-Trioson (1767–1824) realizou de Jean-Baptiste Belley (1797) e que está exposta no Museu Nacional de Versailles (França).

Retrato de Jean-Baptiste Belley



Fonte: reprodução realizada pelo autor.

Belley teria nascido no Senegal e, ainda criança, foi vendido como escravo na colônia francesa de Santo Domingo, atual Haiti. Quando em liberdade comprada e conquistada, participou como militar de diferentes revoltas e atuou ativamente na luta pela independência – essa independência que, como destaca Renata Bittencourt (2015), teve caráter único no mundo por ter sido feita por africanos e descendentes, dando origem posteriormente ao Haiti, primeiro país fundado por sujeitos ex-escravizados e seus descendentes fora da África. Embora a pesquisa de Renata Bittencourt se detenha a compreender o dandismo negro do pintor brasileiro Arthur Timotheo, sua breve análise sobre a pintura que Girodet realizou de Belley dá especial legibilidade ao dândi como figura de articulação entre estética e política: populações negras cosmopolitas e, sobretudo, “confiantes, otimistas, sofisticados, demandando direitos iguais, ao mesmo tempo em que refazem a si mesmos e a sua imagem” (MILLER, 2009, p. 181).

O uniforme de representante do povo veste Jean-Baptiste Belley com as cores da revolução em tonalidades pálidas. O pintor detém-se ao trançar voltas de tecido acetinado pela cintura e a envolver de brancura sedosa o pescoço. O lenço plastron, típico elemento da estética dândi, coloca em evidência o rosto contemplativo do homem grisalho exibido em três quartos, com seus lábios grossos, testa alta e nariz largo. A elegância está também no amarelo da calça que repete a gola interna, levantada junto ao pescoço, e no dourado dos botões da casaca justa que modela os músculos do braço. Uma das mãos segura um chapéu, que pende no canto inferior da tela, em contraponto à escultura, trazendo ornamentação de tecidos e plumas que ecoa o tema tricolor. Embora o dandismo seja reconhecível na incorporação de elementos de vestuário herdados de Brummel, os brincos, comuns na representação de africanos e descendentes nascidos na Europa ou nas Américas, acentuam sua identidade de estrangeiro. O pintor insere no fundo da tela, colunas de fumaça, em alusão aos conflitos da revolução de 1791 [...] Belley apoia o braço na base que suporta o busto de mármore branco do filósofo François Raynal que defendeu a emancipação gradual dos escravos. As cabeças de Raynal e Belley, situadas à mesma altura na tela, estão voltadas para direções opostas. Os de Belley parecem se dirigir ao futuro, cujas promissoras possibilidades ele ajudara a construir (BITTENCOURT, 2015, p. 53).

Vale lembrar, como também fez Renata Bittencourt (2015), que o dândi negro não foi uma figura inaugurada pelo retrato de Belley. Para a autora, teria sido Julius Soubise, nascido no Caribe e levado como escravo à Inglaterra quando criança, que passou a obter proteção de uma duquesa e foi instruído sobre os hábitos sofisticados da nobreza, exemplificados em suas habilidades como cavaleiro e esgrimista, que contribuíram com sua notoriedade.

Se para Monica Miller (2009) o dândi se tornou “um esteta político” na cultura negra estadunidense na virada do século XIX até o modernismo do século XX, isto é, a beleza ou a estética sendo utilizada para fortalecer projetos de justiça social, o retrato de Belley, em 1797, já antecipava algumas das posturas – ou poses – analisadas mais recentemente pela própria Miller (2009) no contexto do modernismo e que, mais a frente, seriam novamente mobilizadas na série fotográfica de *The Sapeur* (2008), de Daniele Tamagni, no filme *Dândi negro: uma beleza política* (2015), de Lauren Lunetta, em videoclipes como os de *Losing for you* (Solange, 2012) e *Formation* (Beyoncé, 2016).



Fotografia da série *The Sapeur*,
Danieli Tamagni, 2008



Frame do clipe de *Formation*, Beyonce, 2016



Frame do clipe *Losing you*, Solange, 2012



Frame do filme *Dândi negro: uma beleza política*, Lauren Lunetta, 2015

Fonte: reproduções realizadas pelo autor.

Nesse caso, o retrato de Belley e de outros dândis negros podem ser vistos, como destaca Monica Miller (2009), como produtos de uma convergência de fatores históricos específicos referentes a cada época, a exemplo das espetacularizações dos chamados “escravos de prestígio”, do fortalecimento das comunidades negras, dos processos diaspóricos e das lutas por emancipação. Porém, nada disso pode ser compreendido sem dar evidência a uma bricolagem entre estética e política e, mais especificamente, a uma negociação entre uma ordem (a polícia) e um dano (a política) que perturba essa ordem no reino da estética.

Como bem demonstra Miller (2009), a iconografia do dandismo negro viajou através do tempo e do espaço, criou performances e estéticas híbridas de raça, gênero e

identidade. Nesse sentido, enquanto fruto da diáspora, o dandismo negro se apropriou dos estilos das elites brancas e, desse modo, interrompeu e desestabilizou as reificações identitárias, sobretudo categorias de raça, gênero, sexualidade, classe e nação. É possível, como argumenta a autora, que para alguns o dandismo negro seja visto como “opressor” e para outros como “ato de libertação” quando, na verdade, talvez possa ser melhor compreendido como uma “lição estética” de “interrogação da identidade” (MILLER, 2009).

O dandismo negro adere visualmente à ordem do estilo das elites brancas e masculinas e, ao mesmo tempo, danifica essa ordem ao não abrir mão das vicissitudes do estilo negro e da negritude. Nesta mesma toada, dândis negros situam-se num limiar ou em um polêmico intervalo (RANCIÈRE, 2013a; 2013b). Um intervalo no qual não é possível abraçar alegremente todos os resultados de uma diáspora forçada, assim como tão pouco se adere a um essencialismo ou a um retorno substancialista da tradição negra africana. O dândi negro, assim como o dissenso em Rancière, está sempre em oposição, seja ao essencialismo étnico e identitário, seja ao abraço festivo do hibridismo cultural.

Nesse caso, o dândi (e mais especificamente o dândi negro) é legível pelo livre jogo de uma indeterminação (RANCIÈRE, 2012) no qual as relações entre polícia e política, esses dois termos tão presentes na obra do autor francês, podem ser visualizados justamente em uma “performance de autoformação” que não pode simplesmente ser compreendida de forma monolítica como uma aspiração branca ou mera imitação de fantasias europeias ou de elite, mas sim como uma capacidade estética de traduzir, conviver, negociar, desestabilizar e operar por reconstrução. E a estética, como nos diz Rancière, realiza um trabalho de desvelamento. Ela é a operação capaz de ajudar a política a desestabilizar as partilhas policiais do mundo sensível, produzindo um deslocamento do olhar que favorece uma mudança provisória e intervalar no regime do visível, do audível e do pensável.

Considerações finais

Se há, portanto, uma legibilidade política no dandismo, ela não me parece facilmente capturável ou institucionalizável. Assim como a política, para Rancière (2005; 2009; 2018), não diz respeito a uma instituição jurídica ou a um conjunto de processos

pelos quais seria possível operar a agregação, o consenso e o consentimento, a legibilidade política do dandismo está sempre em oposição. Optei aqui por uma investida modesta que foi a de compreender como as estéticas dândis dão legibilidade a essas relações pendulares entre polícia e política, duas operações descritivas muito comum na teoria de Rancière. Outras possibilidades ficaram de fora, a exemplo de como os dândis podem nos ajudar a compreender os processos de “subjativação política” através de uma criação de si; ou, então, sobre como o dandismo também nos ajudaria a verificar, a partir das estéticas da artificialidade, a força dos regimes “estéticos da arte”. E, por fim, haveria ainda uma possibilidade de verificar um movimento em que os cinemas dândis e Jacques Rancière contra-atacam e reparam certas perspectivas e modelos de imagens políticas fundamentadas pela modernidade.

Todas essas propostas podem ser levadas adiante tendo em vista que o regime estético da arte dândi se coloca ao lado de Rancière na medida em que o autor: desloca a noção de estética comumente associada às teorias da arte, à filosofia ou à ciência do belo; se afasta dos argumentos que elegeram a imagem e a estética como objetos “nocivos para a práxis política” (DEBORD, 1997); aparta o argumento de que a estetização de obras artísticas serviriam, em momentos excepcionais, apenas para uma mobilização autoritária, a exemplo fascismo (BENJAMIN, 2012).

Se, para Rancière, estética e política são formas complementares de organizar todo o nosso sensível comum e cesurado, assim como a própria arte em seu regime estético poderia ser entendida como uma “forma de vida” (RANCIÈRE, 2002, p.6), é possível dizer que os dândis, aqueles que não se vestem para viver, mas vivem para vestir, entenderam com artifício e frivolidade os métodos do professor francês. Acredito, então, que essa aproximação entre dândis e Jacques Rancière pode dizer respeito à pavimentação de um caminho mais longo e amplamente decorado. Se tendemos, em algumas análises, a oposicionar as relações entre polícia e política nas teorias de Rancière enquanto métodos estanques, dicotômicos e inegociáveis, nas estéticas dândis essa oposição essencialista se dissolve em inúmeros golpes de estilo.

Referências

- AMANN, Elizabeth. **Dandysm in the age of revolution**. Chicago: Chicago University Press, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. 3. ed. Tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **The arcades project**. Cambridge. Tradução de Howard Eiland, Kevin McLaughlin. New York: Harvard University Press, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. I)**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. São Paulo: Autêntica, 2015.
- BARBOSA, Antônio. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- BARBOSA, Antônio; LOPES, Denilson; FILHO, Ricardo; NEVES, Pedro. **Inúteis, frívolos e distantes – à procura dos dândis**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.
- BITTENCOURT, Renata. **Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland**. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2015.
- CHAMBERS, Samuel; ROURKE, Michel. Introduction: Jacques Rancière on the Shores of Queer Theory. **Borderlands**, v. 8, n.2, 2009.
- DUARTE FILHO, Ricardo. **Dândis, drags e bichas pintosas: o camp no cinema queer brasileiro contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed 34, 1998.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DURAN, Gloria. **Dandysmo e contragenero**. Valência: Universidade Politécnica de Valência, 2009.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- D' AUREVILLY, Jules- Amédée Barbey. O dandismo e George Brummel. In: TADEU, Tomaz (Org). **Manual Dândi: a vida como estilo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 113-207.

- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- GLICK, Elisa. **Materializing Queer Desire**. Albany: State University of New York Press, 2009.
- MILLER, Monica. **Slaves to fashion: black Dandism and Styling of Black diasporic identity**. Durham: Duke University Press, 2009.
- NAFICY, Hamid. **A Social Historie of Iranian Cinema**. Durham: Duke University Press, 2011.
- QUÍLEZ, Raquel. Los Dandis del suburbio. **El Mundo**, 13/6/2012, Metrópoli. Disponível em: <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/06/ocio/1338996721.html>. Acesso em: fev. 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (Org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras: 1996.
- _____. **A política da ficção**. Lisboa: KKYM, 2014.
- _____. **O desentendimento**. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- _____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. **Le travail des images**. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon: Les Presses du Réel, 2019.
- _____. A estética como política. **Devires – Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, 2010.
- _____. **A Noite dos Proletários: arquivos do sonho operário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. **La haine de la démocratie**. Paris: La Fabrique, 2005
- _____. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: Editora 34.
- _____. **O mestre ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. **O Espectador Emancipado**. Tradução de J. M. Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010
- _____. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papyrus, 2013.
- _____. **Béla Tarr: o tempo do depois**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013a.
- RANCIÈRE, J. **Le fil perdu: essais sur la fiction moderne**. Paris: La Fabrique, 2013b.
- STEFFEN, Lufe. **O cinema que ousa dizer seu nome**. São Paulo: Giostri, 2016.
- SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- WILSON, Elizabeth. **Adorned in dreams: fashion and modernity**. Londres: I.B Tauris, 2003.

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Temática
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021
Submetido em: 22/02/2021
Aprovado em: 28/04/2021

Quando tudo se inflama: levantes, violência, imagem^{1;2}

When everything burns: uprisings, violence, image

Cuando todo arde: levantamientos, violencia, imagen

Leandro Rodrigues LAGE³

Resumo

Este trabalho tem por objetivo analisar e discutir dimensões estéticas e políticas de imagens fotográficas alusivas aos atos e protestos antirracistas ocorridos em 2020. O objetivo é tensionar as diferentes figurações da violência nas imagens de manifestações do movimento #vidasnegrasimportam e das mobilizações pelo Dia da Consciência Negra no Brasil, buscando discutir: a experiência da violência como motivação das insurgências, a violência subjacente aos gestos de sublevação, a violência empreendida para controlar os levantes e, por fim, a força percussiva das próprias imagens. Colocar essas imagens sob escrutínio significa, de um ponto de vista metodológico, fazer não apenas uma crítica dos levantes, mas propor também uma crítica da violência e do modo como as imagens operam diante das potências e formas de poder que atravessam essas manifestações em diferentes direções. Às imagens em análise, selecionadas com base, principalmente, em sua ampla circulação, coube fazer uma síntese das emoções da revolta e testemunhar, a partir do olho da história, os momentos em que o monopólio da violência é exercido e também posto à prova, em que a violência se opõe à própria violência, em que tudo se inflama e o *páthos* da indignação é não somente representado, mas também visualmente expresso.

Palavras-chave: Levantes. Violência. Imagem. Racismo. Fotografia.

Abstract

This article aims to analyze the aesthetic and political dimensions of photographic images of the anti-racist acts and protests that took place in 2020. The objective is to discuss the

¹ Este trabalho foi desenvolvido a partir do projeto de pesquisa “Levantes amazônicos: dimensões estéticas e políticas das imagens da resistência”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), com bolsas de iniciação científica vinculadas à Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas (FAPESPA) e à Universidade Federal do Pará (UFPA).

² Agradeço às discentes Julia França e Heloiá Carneiro, vinculadas ao curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da UFPA e bolsistas de Iniciação Científica do projeto “Levantes amazônicos”, pelo auxílio na seleção de imagens e revisão deste trabalho.

³ Docente da Faculdade de Comunicação e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, UFPA, Brasil. E-mail: leandrolage@ufpa.br. ORCID: 0000-0002-6814-9640.

different figures of violence in the images of protests of the movement #blacklivesmatter and the mobilizations for Black Awareness Day in Brazil, seeking to observe: the experience of violence as motivation of the insurgencies, the violence underlying the gestures of upheaval, the violence undertaken to suppress the uprisings and, finally, the percussive force of the images. Taking these images into account means, from a methodological point of view, not only to criticize the uprisings, but also to propose a criticism of the violence and the way the images operate in the face of the powers and forms of power that cross these manifestations in different directions. The images under analysis, chosen based on their wide circulation, were responsible for synthesizing the emotions of the revolt and witnessing, from the eye of history, the moments when the monopoly of violence is exercised and also put to the test, in which the violence is opposed to violence itself, in which everything burns and the *pathos* of indignation is not only represented, but also visually expressed.

Keywords: Uprisings. Violence. Image. Racism. Photography.

Resumen

Este artículo busca analizar las dimensiones estéticas y políticas de las imágenes fotográficas de los actos y protestas antirracistas ocurridas en 2020. El objetivo es discutir las diferentes figuras de la violencia en las imágenes de protestas del movimiento #blacklivesmatter y las movilizaciones para el Día de la Conciencia Negra en Brasil, buscando observar: la experiencia de la violencia como motivación de las insurgencias, la violencia subyacente a los gestos de agitación, la violencia emprendida para reprimir los levantamientos y, finalmente, la fuerza percusiva de las imágenes. Tener en cuenta estas imágenes significa, desde un punto de vista metodológico, no solo criticar los levantamientos, sino también proponer una crítica a la violencia y la forma en que operan las imágenes frente a los poderes y formas de poder que atraviesan estas manifestaciones en diferentes direcciones. Las imágenes analizadas, elegidas en función de su amplia circulación, fueron las encargadas de sintetizar las emociones de la revuelta y de presenciar, desde el ojo de la historia, los momentos en los que se ejerce y también se pone a prueba el monopolio de la violencia, en los que la violencia se opone a la violencia misma, en la que todo arde y el *pathos* de la indignación no solo se representa, sino que también se expresa visualmente.

Palabras clave: Levantamientos. Violencia. Imagen. Racismo. Fotografía.

Introdução

Em 2020, diversos países do Ocidente – entre eles o Brasil, mas, em especial, os Estados Unidos da América – experimentaram ondas de protestos e manifestações contra atos, discursos, políticas e crimes com motivações racistas. O estopim para esses acontecimentos ocorreu em 25 de maio, na cidade de Minneapolis, no estado norte-americano de Minnesota. George Perry Floyd Jr., um homem negro de 46 anos, foi

acusado de tentar usar notas falsas para comprar cigarros e, em seguida, detido por policiais, que o derrubaram e mantiveram-no sob domínio, com o joelho em seu pescoço, o que resultou na morte de Floyd por parada cardíaca causada pela asfixia mecânica. A violenta e desastrosa abordagem policial foi filmada por testemunhas e as imagens daquele crime circularam massivamente pela internet minutos depois do ocorrido.

O registro, a ampla circulação daquelas imagens e a reação imediata, indignada, crescente e violenta ao episódio, em diferentes países, são dignos não apenas do registro histórico, mas de discussões sobre o lugar de protagonismo das imagens quando, como diria G. Didi-Huberman, “tudo se inflama” (2017a). As imagens inscrevem-se no núcleo dos levantes, representando-os e, também, sintetizando emoções da revolta. Imagens como as do caso de George Floyd, assim como de outros episódios e da própria experiência histórica de violência racista, testemunham, a partir do olho da história, os momentos em que o monopólio da violência é exercido e posto à prova, em que a violência se opõe à própria violência, em que o *páthos* da indignação é registrado, expresso, reverberado.

Este trabalho tem por objetivo analisar e discutir dimensões estéticas e políticas de imagens fotográficas relacionadas a atos e protestos contra o racismo ocorridos no ano de 2020. O objetivo é tensionar as diferentes figurações da violência nas imagens de manifestações do movimento #vidasnegrasimportam e das mobilizações pelo Dia da Consciência Negra no Brasil, buscando discutir: a experiência da violência como motivação das insurgências, a violência subjacente aos gestos de sublevação, a violência empreendida para controlar os levantes e, por fim, a força percussiva das próprias imagens. O texto é vinculado ao projeto de pesquisa “Levantes amazônicos: dimensões estéticas e políticas das imagens da resistência”, voltado às imagens de levantes em seu trabalho de dar forma visível aos afetos da indignação, da convicção, do desejo e das demais emoções e sentimentos que animam essas insurreições.

Em torno da violência dos levantes: premissas

Um levante caracteriza-se como ação política empreendida por indivíduos ou grupos de pessoas subjugados a um regime ou forma específica de poder, na qual resolvem assumir os riscos de contestá-lo de forma explícita, com frequência no espaço

público, pondo em prática e tornando visíveis gestos de resistência catalisados pela indignação, pela convicção, pelo sentimento de injustiça e pelo desejo de emancipação. Essa definição, um tanto generalista, depreende-se principalmente dos trabalhos mais recentes do filósofo e historiador das imagens francês Georges Didi-Huberman (2017a, 2017b, 2019) e também de outros autores contemporâneos, tais como Judith Butler (2017, 2018), Jacques Rancière (2017, 2012), Alain Badiou (2012), Étienne Balibar (2015). A riqueza conceitual desse termo não reside apenas na literalidade pragmática do levante como revolta que se concretiza no espaço público, mas também naquilo que o termo oferece como metáfora da potência dos corpos e da resistência dos desejos. Sobretudo o desejo de escapar das condições de opressão e de sujeição. Assim, em oposição à submissão, “o desejo contrário – a sobrevivência do desejo nesse espaço concebido para neutralizá-lo – ganha todo sentido a partir da palavra *levante* e do gesto que ela pressupõe” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 16, grifo do autor).

Um dos aspectos mais centrais do debate em torno dos levantes e de suas manifestações nos mais diversos regimes de visibilidade, do fotojornalismo ao campo das artes, é sua estreita vinculação com a violência. Não se quer, com essa associação, reforçar o conhecido enquadramento criminalizante das manifestações no espaço público, tampouco fazer das dimensões agonísticas do levante o cerne dessas ações, negligenciando todo seu potencial transformador da realidade, mobilizador de formas de solidariedade e questionador de estruturas rígidas de opressão. Buscamos pôr em perspectiva a relação ambígua e multilateral entre levante e violência, assumindo como premissa que insurgir-se pressupõe uma *dynamis*, uma energia transgressora, desobediente, movente, deslocadora de pessoas, objetos, espaços, valores, ideias. “Não se recusa, não se desobedece, não se revolta, não se levanta sem violência, não importa em que grau”, reconhece Didi-Huberman (2017b, p. 367). Mesmo ressaltando os riscos de que a violência “perverta”, por assim dizer, o levante de suas motivações legítimas, o filósofo leva a sério as lições deixadas por Walter Benjamin (1986) sobre a necessidade de se fazer uma crítica permanente da violência e de sua historicidade, sem opô-la, *a priori*, ao direito de se sublevar.

O segundo aspecto remete à própria (multi)dimensão ética da violência das sublevações. Ao assumirmos a violência como fenômeno subjacente aos levantes, é

preciso suspender temporariamente a condenação ética, encarando a seriedade da questão segundo a qual a violência pode surgir como um meio para fins justos ou injustos. Em *Crítica da violência*, W. Benjamin (1986) nos lembra que a distinção da violência para fins justos ou injustos é historicamente sancionada pelo poder jurídico, que define os momentos, os atores e os fins para os quais o uso da violência é autorizado. “Através de que função a violência parece, com toda a razão, tão ameaçadora para o direito, tão temida por ele? Isso se mostra justamente nos casos em que, mesmo segundo a ordem judiciária atual, o emprego da violência ainda é admitido” (BENJAMIN, 1986, p. 163). Os exemplos são variados e, infelizmente, contemporâneos: as guerras, a ação policial, a defesa internacional... Para Benjamin, a questão de fundo é, justamente, a da violência como possibilidade muitas vezes única de questionamento da ordem e das instituições que distribuem a sanção e a legitimidade das violências – por corolário, seu acobertamento, sua cumplicidade. Ao fim e ao cabo, o que parece importar para o filósofo não é tomar partido na querela ética da violência, mas acenar para o fato de que “a crítica da violência, ou seja, a crítica do poder, é a filosofia de sua história” (BENJAMIN, 1986, p. 174). Nesse sentido, qualquer que seja a aparição da violência, seja como instrumento repressivo, seja como recurso contra violências estruturais, carece de uma crítica de fundo histórico, uma espécie de arqueologia que investigue suas raízes muitas vezes subterrâneas no solo do tempo.

A terceira e última premissa relacionada à violência diz respeito a uma relação tripla, explorada por Jean-Luc Nancy (2000): primeiro, a violência deve ser tomada, em seu sentido elementar, como uma força que se impõe, isto é, realiza-se de modo impositivo; segundo, a violência não está a serviço de uma verdade, pois ela própria reivindica sua verdade pela força; terceiro, a violência e a manifestação da violência são indissociáveis: “onde a força é simplesmente executiva, onde a autoridade é simplesmente imperativa, onde a lei é (em princípio) simplesmente coercitiva, a violência acrescenta outra coisa: ela se quer demonstrativa e monstruosa. Ela mostra-se a si e seu próprio efeito” (NANCY, 2000, p. 5, tradução nossa). Essas relações levam à síntese dessa premissa fundamental, que se refere à dimensão imagética da violência. “O violador quer ver sua marca sobre aquele que foi violado, e a violência consiste precisamente em imprimir essa marca” (NANCY, 2000, p. 5, tradução nossa). Se, inversamente, também

podemos dizer que a própria imagem consiste num golpe no tempo e na experiência evanescente das coisas e das pessoas, é de difícil refutação a ideia de que subjaz à violência sua re-produção em imagem, sua figuração, ainda que como marca escondida nos recantos mais borrados do inconsciente.

Uma vez explorados esses pressupostos, passemos a um exercício de crítica da violência enquanto trabalho da imagem, pensando suas dimensões figurativa, expressiva, a propósito de imagens alusivas aos levantes antirracistas.

A imagem e a crítica histórica da violência

As manifestações iniciadas em maio, após o assassinato de George Floyd nos EUA, estenderam-se pelas semanas e até pelos meses seguintes, também em outros países, tais como Espanha, Itália, Reino Unido, Brasil... Lideranças políticas internacionais e importantes instituições, como a Organização das Nações Unidas e a própria Igreja Católica, representada pelo Papa Francisco, condenaram a violência racista e criticaram o posicionamento do governo de Donald Trump. Os protestos foram às ruas mesmo em meio a um quadro mundial de agravamento da pandemia do Novo Coronavírus (SARS-CoV-2). Em diversos estados dos EUA, os protestos culminaram em confrontos entre a polícia e os manifestantes, além de saques, bloqueios e quebra-quebras. A indignação com o caso George Floyd ecoou internacionalmente e passou a ser referenciada, tanto nos cartazes de rua quanto na internet, pela expressão “black lives matter” (do inglês, vidas negras importam). Esse grito de guerra antirracista não é exatamente recente. O movimento Black Lives Matter foi criado em 2013, a partir de um texto publicado pela ativista Alicia Garza em sua rede social, em que repudiava a absolvição do homem responsável pela morte do adolescente negro Trayvon Martin, em 2012, no estado da Flórida (EUA). As ativistas Patrisse Cullors e Opal Tometi juntaram-se a Alicia Garza para criar a organização, transformada em uma rede global (<https://blacklivesmatter.com/>), que se identifica como “[...] intervenção ideológica e política em um mundo onde as vidas dos negros são sistematicamente e intencionalmente alvos de morte. É uma afirmação da humanidade do povo negro, nossas contribuições para esta sociedade e nossa resiliência diante da opressão mortal”.

No Brasil, um país também marcado pelo racismo estrutural, entranhado em nossa história cultural, e pelos crimes com motivação racista, a expressão “vidas negras importam” – transformada em *hashtag* – foi amplamente utilizada na internet e em manifestações nas ruas, em diversas capitais. Em alguns casos, os manifestantes fizeram alusão a outros assassinatos de grande comoção, como o de João Pedro, adolescente de 14 anos baleado dentro de casa por um policial durante uma operação na cidade do Rio de Janeiro, em março de 2020. Meses após o período de intensa mobilização, a discussão e os protestos contra o racismo voltaram à tona em novembro, com a divulgação de um vídeo em que João Alberto Silveira Freitas, um homem negro de 40 anos, foi espancado e asfixiado até a morte pelos seguranças no estacionamento de um supermercado em Porto Alegre (RS). O crime ocorreu em 19 de novembro de 2020, um dia antes da data em que é celebrado no Brasil o Dia da Consciência Negra, efeméride criada em homenagem a Zumbi dos Palmares, líder quilombola que lutou contra o sistema escravista no Brasil. A morte de Beto, como era chamado, recebeu intensa cobertura midiática e gerou forte comoção pública, provocando inúmeros protestos em diversas cidades do país.

Para falarmos das relações entre violência, levantes e imagens, é preciso, em primeiro lugar, perguntarmo-nos sobre a experiência da violência como motivação, isto é, como catalisadora das insurgências. Assumimos, de saída, o pressuposto benjaminiano de que realizar uma crítica da violência demanda sua historicização, isto é, o reconhecimento de que a violência não está suspensa no tempo, mas inscreve-se numa cadeia de eventos nem sempre interligados de modo explícito. É nessa direção que segue a argumentação de Frantz Fanon sobre a violência como mediação fundamental da relação entre colonizados e colonizadores. Em seu clássico *Os condenados da terra* (1968), o autor caribenho analisa o processo de independência da Argélia e ressalta pelo menos duas premissas fundamentais para uma crítica da violência, a propósito das revoltas e (contra)ataques do povo argelino ante o domínio colonial francês: em primeiro lugar, a violência não teve início pelos colonizados, mas pelos colonizadores; em segundo lugar, para os “filhos da violência”, que dela extraem sua humanidade, ela é a única forma conhecida de reapropriação, pelo homem, de seu destino.

A violência que presidiu ao arranjo do mundo colonial, que ritmou incansavelmente a destruição das formas sociais indígenas, que arrasou completamente os sistemas de referências da economia, os modos da aparência e do vestuário, será reivindicada e assumida pelo colonizado no momento em que, decidindo ser a história em atos, a massa colonizada se engolfar nas cidades interditas. Fazer explodir o mundo colonial é doravante uma imagem de ação muito clara, muito compreensível e que pode ser retomada por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado. Desmanchar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras se vão abrir vias de passagem entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la profundamente no solo ou expulsá-la do território (FANON, 1968, p. 30).

Engana-se quem enxerga na crítica de Fanon apenas uma apologia radical à violência. Como o diz Sartre, no prefácio ao livro, essa “violência irreprimível [...] não é uma tempestade absurda nem a ressurreição de instintos selvagens e nem mesmo um efeito do ressentimento; é o próprio homem que se recompõe” (SARTRE, 1968, p. 14). Depreende-se, portanto, que a violência insurgente e revoltosa de que falam Fanon e Sartre seja uma espécie de violência ativa e reativa, desesperada, pois empreendida por aqueles que já se consideravam mortos, subjugados. Forjados na violência da exploração e expropriação, os explorados recorrem à violência como meio possível de se insurgir, de sublevar-se contra as forças históricas que lhes oprimem, imobilizam e matam. Sem necessariamente entrarmos na querela entre os defensores da violência como recurso político e os advogados da não-violência como única solução eticamente viável, o importante aqui é retermos que, de maneira generalista, a explosão violenta dos levantes é, em geral, precedida de outras violências, contra as quais as pessoas se erguem, revoltam-se. As mortes de George Floyd, do menino João Pedro e de Beto foram sucedidas, muitas vezes, por manifestações acaloradas, violentas, rapidamente enquadradas pela imprensa e pelos governos como vandalismos, depredações, termos estratégicos para legitimar a violência repressiva e deslegitimar a reativa.

Intuitivamente, somos levados a crer que a função das imagens seria, de saída, registrar e testemunhar essas múltiplas aparições da violência: opressiva, reativa, repressiva. Se, como diria Nancy (2000), a própria violência manifesta-se imprimindo sua marca, produzindo-se como imagem, poderíamos rapidamente concluir que à imagem cabe capturar essas marcas – e até mesmo denunciá-las. Entretanto, diríamos que as

imagens estão aquém e além dessa tarefa. Por um lado, jamais uma imagem dará conta de fazer a síntese de uma experiência violenta. Por outro, as imagens tocam uma dimensão muito concreta da violência: sua monstruosidade, sua profundidade sem fundo. Essa seria, para Nancy (2000), a diferença entre imagens da arte e imagens simplesmente violentas:

A violência da arte difere daquela dos cortes, não porque a arte permaneça na aparência, mas, ao contrário, porque ela toca o real – que é sem fundo – enquanto que o corte existe por si-mesmo e no instante de seu próprio fundo. É já uma arte – como se diz em Francês –, cabe à arte em geral, muito além ou muito aquém da estética, saber distinguir entre uma imagem sem fundo e uma imagem que é apenas e tão somente um corte (NANCY, 2000, p. 8, tradução nossa, grifos do autor).

Essa argumentação sobre a relação ambígua da imagem com a violência só nos parece plenamente elucidada quando tomamos como exemplo uma imagem que, justamente, oscila entre esses campos aparentemente separados, da arte e das imagens-corte, das imagens violentas. Trata-se da fotografia de Nay Jinkss, resultante de um ensaio produzido para o terceiro episódio do programa televisivo *Arte na fotografia*, exibido pelo canal Arte 1 em 12 de junho de 2020, cujo tema era “Atemporalidade”. Na imagem, feita meses antes daqueles crimes de grande comoção e das manifestações antirracistas subsequentes, vê-se o corpo de um homem negro deitado no chão, com o rosto sob as botas de outra pessoa. A fotografia é feita em preto e branco, com baixa luminosidade, contornos imprecisos e pouca nitidez. A oscilação de foco e o jogo de luzes e sombras remete a uma atmosfera onírica, à maneira das lembranças e *flashbacks* cinematográficos. Em primeiro plano, o asfalto granuloso sobre o qual o homem é pisoteado. No centro, o rosto sob o calçado, que, junto com a calça, lembra um uniforme militar. Ao fundo, apenas a silhueta de cavaletes de sinalização abertos na rua e um poste no estilo colonial. Pela composição visual e pela natureza do ensaio, feito sob o roteiro de um programa televisivo no qual fotógrafos competem entre si por meio da produção de imagens, tudo leva a crer que aquela é uma fotografia encenada especialmente para aquela ocasião – embora essa cena, historicamente, não seja ficcional.

Figura 1 – “Atemporalidade”, de Nay Jinknss



Fonte: <https://nitidafotografia.wordpress.com/2020/06/16/nitida-entrevista-nay-jinknss/>. Acesso em: 15 fev. 2021.

Sobre essa fotografia, Nay Jinknss escreveu em uma de suas redes sociais:

Foi impossível ouvir esse tema e não lembrar de como a sociedade nos enxerga, nos silencia e nos mata. Essas imagens foram feitas no Pátio do Colégio em São Paulo. Mas poderia ter sido na Terra Firme, no Complexo do Salgueiro, em Mineápolis. Poderia ter acontecido com o Diogo, como com tantos de nós. A gente precisa reparar urgentemente essas narrativas que nos colonizam e nos apagam (JINKNSS, 2020).

Embora possamos dizer que a fotografia de Nay Jinknss não documenta, propriamente, os acontecimentos de 2020, o pano de fundo dessa imagem é, justamente, o da historicidade da violência racista em torno da qual esses mesmos eventos orbitaram. Daí insinuam-se, ao mesmo tempo, a atualidade e a “preteridade” da imagem e do golpe

que ela institui. A fotógrafa paraense escolheu a violência racista como índice de uma “atemporalidade”, tema encomendado para sua imagem. Simultaneamente, ela fez do registro a figuração de um vulto, tocando, justamente, na dimensão monstruosa a que chega o racismo estrutural – para muitos pouco nítida, para outros até negada. Mais do que representar um golpe, um corte, um gesto violento em si, Nay Jinkns optou por “tocar o real” sem a pretensão de alcançar seu fundo: foi além da superficialidade da marca da violência, repetida com frequência nos noticiários para alimentar um regime de visibilidade racista. Aquela é a imagem de um gesto sem sujeitos, sem tempo, nem espaço, mas que, no entanto, repete-se incessantemente. A expressão visual de um devir violento da experiência do homem negro: um devir cuja abertura e contingência – o devir minoritário, como definem Deleuze e Guattari – vêm sendo historicamente limitadas, cerceadas. Ao demonstrar a agressão à qual as pessoas e os corpos negros estão diariamente submetidos, aquela fotografia captura um aspecto específico do levante, nem sempre presente nas imagens governadas pela factualidade dos eventos: a experiência da violência motivadora das insurgências, as violações que precedem os rompantes de raiva e revolta daqueles que são subjugados sob os coturnos.

Quando tudo se inflama

Assumir que a violência seja subjacente às sublevações e, ainda assim, considerá-las ações políticas legítimas dentro dos ideais democráticos pressupõe certo exercício crítico. Isso porque, por via de regra, a violência é considerada uma espécie de “outro” da política (BALIBAR, 2015). Nesse sentido, explica É. Balibar, “no processo real da política e de sua história, a violência faz parte das condições, dos meios e, consequentemente, faz parte dos fins, porque estes são imanentes aos meios ou acabam sendo. Trata-se de examinar as formas, as modalidades, as transformações da violência” (2015, p. 48, tradução nossa). Há, por certo, uma longa série de ressalvas a serem feitas, sobretudo quanto à distinção entre violência e extrema violência, entre agressão destinada a objetar a resistência e a reação desesperada em autodefesa, entre carrascos e vítimas, entre violência aniquiladora e violência restauradora da cidadania. Entretanto, e voltando aos preceitos benjaminianos, considerar a violência como parte das relações políticas significa admitir sua capacidade de não apenas instituir, estabelecer relações jurídicas,

mas também de modificá-las. Não por acaso, a maioria das grandes conquistas e dos grandes retrocessos relacionados, por exemplo, aos direitos dos cidadãos, é atravessada por lutas políticas que envolveram processos violentos: das manifestações acaloradas às violências institucionais.

A longa história dos levantes é carregada de episódios violentos e sanguinários, de mártires e vilões, de crimes e sacrifícios. Segundo G. Didi-Huberman, há um determinado momento desses conflitos em que tudo se inflama, em que os desejos e ações ardem em brasas:

Então tudo se inflama. Tem quem veja nisso apenas o puro caos. No entanto, outros veem surgir formas de um desejo de ser livre, formas de vida em comum durante as greves. Dizer “manifestamos” é constatar – mesmo com espanto, mesmo sem compreender – que algo surgiu, algo decisivo. Mas foi preciso um conflito. É um tema importante para a moderna pintura da história (de Manet a Polke) e para as artes visuais em geral (fotografia, cinema, vídeo, arte digital). Os levantes às vezes produzem apenas a imagem de imagens quebradas: vandalismos, um tipo de carnaval negativo. Mas a arquitetura provisória dos levantes se constrói sobre essas ruínas: coisas paradoxais, moventes, feitas disso e daquilo, como as barricadas. Depois as autoridades reprimem a manifestação, quando já não resta aos manifestantes nada além da força do desejo (a força, não o poder). Por isso, na história, tantas pessoas morreram por terem se levantado (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 207).

Esse momento de ruptura, de produção de ruínas não é, para o filósofo, o signo de uma destruição. Trata-se de uma reapropriação dos espaços, dos tempos, dos objetos, de si. O repertório dessas ações políticas é significativo, como mostram Ogien e Laugier (2011): a abstenção, o boicote, a petição, a manifestação, a greve, o uso moderado ou simbólico da violência, o tumulto, a desobediência civil enquanto disposição para a recusa a uma lei ou a uma de suas disposições, ainda que ela tenha sido instituída por uma maioria de representantes do povo. A essa lista podemos acrescentar ainda bloqueios, quebra-quebras, saques, sabotagem, motins, ocupações, greves de fome e outras formas de autoflagelo, além de ações em caráter mais simbólico e, digamos, diplomático, como abraços coletivos, encenações, mutirões. O repertório de ações repressivas também é longo: cercos, bloqueios, bombas de dispersão, sprays de pimenta, golpes de cassetetes e

escudo antimotim, uso de armas de fogo com munição comum ou de impacto cinético (balas de borracha, como são conhecidas), jatos d'água, uso de cavalaria e de cães...

Em sua defesa da violência política, Fanon (1968) argumenta que as reações violentas às opressões colonialistas são formas de introduzir uma agitação no mundo, de sacudir estruturas históricas de subjugação. Para ele, o uso simétrico da violência, isto é, a apropriação da violência por quem historicamente é dela vítima é condição da afirmação da própria simetria das vidas que importam, da cidadania e mesmo da humanidade em disputa. Se aplicarmos esse esquema argumentativo ao calor dos levantes, ao momento em que os conflitos estão abrasados, parece-nos igualmente previsível que o recurso à violência venha à tona por todas as partes, sobretudo quando compara-se a disparidade de instrumentos de defesa e ataque dos manifestantes e das forças policiais do Estado e a própria disparidade na quantidade de vítimas feridas⁴.

Um dia após o assassinato de Beto no estacionamento de um supermercado de Porto Alegre (RS) foi realizada a 17ª Marcha da Consciência Negra, em São Paulo. A certa altura do protesto, um grupo de manifestantes invadiu um supermercado da mesma rede, jogou objetos contra a fachada da loja e ateou fogo em prateleiras e gôndolas. Nas imagens de Amanda Perobelli para a agência britânica de notícias Reuters, dois gestos opostos: na primeira, um homem atira um cone de sinalização na fachada do shopping em que fica o supermercado alvo dos protestos; na segunda, uma mulher uniformizada, provavelmente funcionária do supermercado, aciona um extintor de incêndio para apagar as chamas em um cesto de produtos, no interior da loja.

⁴ Esse foi o caso do fotógrafo Sérgio Silva, alvejado no olho por uma bala de borracha enquanto registrava um protesto no centro de São Paulo em junho de 2013, período de grandes agitações de rua no país. Sérgio perdeu a visão na mesma hora, conforme relata em *Memória ocular* (2018), livro com o depoimento dele e de outras vítimas da violência policial empreendida naquelas manifestações.

Figuras 2 e 3 - Fotografias de Amanda Perobelli/Agência Reuters



Fonte: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/11/20/manifstantes-fazem-ato-em-sp-pedindo-justica-para-joao-alberto-durante-17a-marcha-da-consciencia-negra.ghtml>. Acesso em: 15 fev. 2021.

Ambas as imagens capturam o calor dos conflitos, a ação destruidora dos manifestantes. As fotografias, destinadas a um regime midiático de visibilidade, documentam a violência e suas marcas como expressão da raiva e da indignação daqueles que se sublevam. Contra a destruição de uma vida, a demolição de estruturas materiais. A ironia desse gesto é a de que os manifestantes de São Paulo realizaram, precisamente,

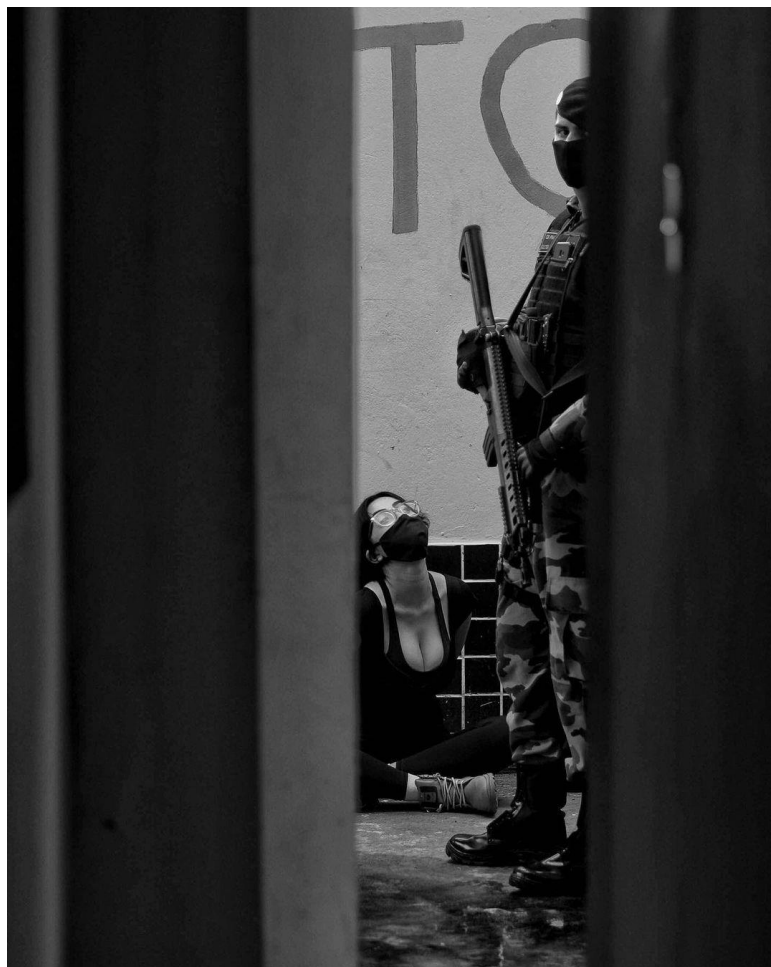
aquilo de que Beto fora acusado: a perturbação do funcionamento da loja, a ameaça aos bens materiais e mercadorias à venda. Mas as imagens parecem não dar conta de todas essas nuances. Na primeira, um manifestante solitário projeta-se contra um prédio comercial, atirando um objeto de plástico. Na segunda, uma mulher negra desespera-se para controlar o fogo ateados pelos manifestantes. Pela composição visual, são fotografias tiradas da urgência dos eventos: a linha do horizonte levemente inclinada, a dinâmica actancial dos indivíduos, a quantidade e dispersão dos elementos. Nenhuma dessas formas expressivas parece explorar, no entanto, aquela profundidade sem fundo das imagens da violência. São imagens-corte, imagens-golpe, que se prestam de bom grado a um regime informacional e registram pequenas centelhas de momentos coletivos de indignação. Não se quer, com isso, exigir mais do que as imagens possam oferecer. A questão não é cobrar das imagens, mas refletir sobre os enquadramentos da violência dos levantes. Impõe-se, nesse sentido, uma ressignificação dessa destruição: fazer dos escombros a matéria-prima da reconstrução, das ruínas o simbolismo de estruturas que precisam tombar, dos gestos violentos a ação política que resta.

O levante impedido

Em 7 de junho de 2020, duas semanas após a morte de George Floyd e em meio à onda crescente de protestos no mundo, uma manifestação com a bandeira antirracista foi marcada pela internet para o início da manhã, no Mercado de São Brás, em Belém (PA). Ao chegarem ao local, os manifestantes depararam-se com policiais militares preparados para dispersar o protesto, impedindo que ele se realizasse. Os policiais faziam cumprir um decreto governamental então em vigor que proibia aglomerações de mais de dez pessoas como forma de conter o avanço da pandemia do Novo Coronavírus. Os oficiais não apenas contiveram o movimento – formado, em sua maioria, por jovens negros vestidos com roupas pretas e de máscara na parte inferior do rosto – como revistaram as pessoas e detiveram algumas “para averiguação” na delegacia. À imprensa, a polícia informou que foram encontradas armas brancas e coquetéis molotov entre os pertences de manifestantes. Nenhuma imagem desses objetos foi divulgada. Após negociação com a Polícia Militar, os participantes do protesto tiveram a permissão para que um grupo de dez pessoas realizasse o ato simbolicamente e o registrasse.

A violência com que o Estado agiu para reprimir a manifestação fica evidente na série de imagens feitas daquele levante impedido. Na fotografia de Thiago Gomes, publicada pelo jornal O Liberal, vê-se uma mulher jovem, de máscara e óculos, sentada no chão de pernas cruzadas e braços para trás, sugerindo que ela esteja algemada. O rosto dela está virado para cima, esboçando algum tipo de reação ou expressão não identificável. À direita, um policial fardado e equipado com uma arma pesada espreita o fotógrafo por entre a fresta a partir da qual a imagem foi capturada, ao mesmo tempo em que parece vigiar a mulher e as demais pessoas detidas, que não aparecem na cena. A fotografia foi tirada já na delegacia para onde os manifestantes foram levados. O corpo subjugado da jovem diante da postura rigorosa do policial fortemente armado evidencia o contraste entre a suposta ameaça violenta do levante e a repressão legitimada em defesa da ordem jurídica. A própria natureza furtiva daquela imagem já demonstra essa atmosfera de censura, interdição e controle da vontade popular a partir de ações pouco transparentes do Estado. Embora houvesse amparo legal para a interdição de aglomerações em meio à maior crise de saúde pública do último século, a violência intimidadora premeditada e o recolhimento de manifestantes sem o devido flagrante também sugerem violações do estado de direito.

Figura 4 - Fotografia de Thiago Gomes/O Liberal



Fonte: https://www.instagram.com/thiago_gomes_photography/.
Acesso em: 15 fev. 2021.

A fotografia de Thiago Gomes captura não apenas uma forma de violência institucional precipitada sobre o direito que os cidadãos têm de se manifestar e expressar sua indignação, mas também certo cinismo de uma “política de imobilidade” cara a certas lideranças políticas – para usarmos os termos de Frantz Fanon. Por política de imobilidade o autor compreende os dispositivos de controle sobre os indivíduos subjugados, que vão desde o pacifismo complacente da intelectualidade até os mecanismos jurídicos que coíbem os movimentos que ameaçam desarranjar as estruturas de poder. Ao enquadramento recorrente dos manifestantes como baderneiros, agitadores, aquela imagem opõe um outro prisma sobre essa organização de forças: uma jovem é detida de forma aparentemente arbitrária e mantida por força policial excessiva quando

comparada à ameaça que ela própria poderia oferecer. A imagem acaba por revelar com precisão esses dois aspectos elementares e recorrentes dos levantes: primeiro, a assimetria de forças e poderes entre os que se sublevam e os que subjagam; segundo, a violência e a intimidação como recursos utilizados para conter a potência das insurgências.

A respeito desses pontos críticos, é importante evocarmos pelo menos duas constatações sobre a relação entre violência, imagens e levantes. A primeira, já mencionada anteriormente, diz respeito à crítica da violência como instrumento de instituição e manutenção do direito, da ordem, das estruturas e das instituições. Como argumentou W. Benjamin (1986), a toda violência desse tipo – inclinada à imobilidade, ao engessamento – é inerente um caráter legislador. Daí porque ela é mobilizada de modo tão eficaz contra a violência ameaçadora da ordem: o risco virtual de uma manifestação com dimensões e consequências não previstas constitui-se como índice suficiente para legitimar uma intervenção. Mas aí entra a imagem em seu trabalho de “tocar o real” e revelar as marcas deixadas pela violência institucional. Talvez por um momento de distração das autoridades, o fotógrafo invadiu um espaço de poder e furtou um momento, uma temporalidade na qual o exercício desse poder se realizava exageradamente e longe dos nossos olhos.

Em segundo lugar, a interdição jurídica e policial da manifestação remete a um segundo dilema dos levantes: a vulnerabilidade dos corpos. Apesar das razões compreensíveis para que as autoridades públicas coíbam aglomerações, a concorrência entre o direito de reunião e o dever de zelar pela saúde coletiva não deixa de trazer à tona o fato de que, em certas manifestações políticas, o que está em jogo é o próprio direito de poder lutar. “Algumas vezes o objetivo de uma luta política é exatamente superar as condições indesejadas da condição corporal. Outras vezes a exposição deliberada do corpo a uma possível violência faz parte do próprio significado de resistência política” (BUTLER, 2018, p. 140). A rua, o espaço público também são, afinal, um direito pelo qual as pessoas lutam: são uma plataforma de atuação política ou, para usarmos uma expressão da autora, são uma “infraestrutura da ação política”.

Se, por um lado, a pandemia gerou certa elasticidade na aplicação de normas jurídicas elementares como os direitos de ir e vir e de reunião, por outro lado a questão da violência institucional trazida à tona pelo levante pós-George Floyd em Belém é mais pragmática do que propriamente jurídica. A imposição assimétrica da força policial, via

intimidação e coação, tal como revelada na fotografia, desenha nitidamente os excessos na aplicação da norma – embora possa-se discutir a própria norma como excesso. Nesse sentido, e diferentemente das imagens de Amanda Perobelli, aqui a imagem não se curva à contemplação da violência. Além de revelar as impressões dos abusos e violações, ela própria resiste ao cerco e captura as múltiplas investidas contra os corpos e sujeitos revoltosos.

Considerações finais: sobre a força percussiva das imagens

A partir da fotografia de Nay Jinkss, vimos como uma imagem é capaz de evocar certa historicidade (ou “atemporalidade”) da experiência da violência catalisadora das insurgências. Nos registros fotojornalísticos de Amanda Perobelli, percebemos como a imagem pertencente ao regime informacional se coloca no centro dos eventos e captura os momentos mais acalorados dos conflitos, sem necessariamente ir além de seu próprio recorte visual e das marcas mais evidentes da violência dos levantes. Por outro lado, esse mesmo regime de visibilidade da informação jornalística também pode, como mostra a fotografia de Thiago Gomes, recusar-se a apenas explorar as marcas da violência e esquivar-se das interdições ao olhar. Mas ainda nos resta refletir mais diretamente sobre a força percussiva das próprias imagens. E os protestos após a morte de George Floyd foram pródigos em produzir imagens marcantes, como a do prédio completamente em chamas em Minneapolis retratado na fotografia de Mark Vancleave distribuída pela agência Associated Press.

Figura 5 - Fotografia de Mark Vancleave/Associated Press



Fonte: <https://www.arkansasonline.com/news/2020/jun/15/officers-resigning-in-minneapolis/>. Acesso em: 15 fev. 2021.

Dois dias após a morte de George Floyd, a cidade estadunidense de Minneapolis ainda estava sitiada pelos protestos. Os sistemas de transporte foram suspensos, o comércio fechado e as ruas tomadas por manifestantes. Prédios e automóveis foram queimados. Quanto mais a polícia agia na tentativa de controlar os distúrbios, mais os manifestantes reagiam contra as forças de segurança. Esse conflito abrasado gerou uma das imagens mais proeminentes dos levantes antirracistas após a morte de Floyd. Um prédio ainda em obras de quase 200 apartamentos foi totalmente destruído pelas chamas. A imagem, recortada e reeditada inúmeras vezes, circulou o mundo e com as mais diversas referências. No Brasil, as primeiras informações davam conta de que aquele prédio seria de uma delegacia. As chamas em meio à estrutura e as longas colunas de fumaça produziram uma espécie de recorte cinematográfico do levante. A fotografia reunia todos os indícios de que a fúria revoltosa tomava conta da cidade e estava fora de controle, além de todos os elementos visuais de uma imagem paradigmática: a luz incandescente emanando das labaredas formava um halo brilhante em torno do prédio, envolto pela sombra noturna. Não seria exagero compará-la à composição visual de um cartaz de filme de ação no qual, em geral, as explosões são tão protagonistas quanto os personagens.

Fotografias como a do prédio em chamas servem para “espraiar” a atmosfera de insatisfação e revolta, para usarmos outro termo caro a Frantz Fanon. Mas também acabam se prestando aos mecanismos de controle e enquadramento que fazem dos

levantes fenômenos tão incompreendidos por aquelas pessoas que deles não tomam parte. “A imagem”, diz Rancière (2012, p. 92), “não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito”. O que chamamos de imagem, e aí se incluem especialmente as imagens dos regimes jornalísticos de visibilidade, é o elemento de um dispositivo que cria certo senso de realidade, pois organiza formas de ver, mostrar, sentir, compreender. Por isso, e contraditoriamente, parece-nos que a mesma grandiloquência da imagem do prédio em chamas em Minneapolis que faz dela paradigmática acaba por obliterar as motivações, os agentes e os afetos daquele levante em favor das marcas deixadas pela violência destruidora. Novamente, estamos diante de escombros sem projetos ou perspectivas de reconstrução, embora os gritos, as bandeiras e os cartazes tenham reivindicado, repetidamente, a importância das vidas negras e da necessidade de desconstrução da desigualdade a todo custo.

Resta-nos comentar um último aspecto da relação entre imagens, levantes e violências. É necessário confrontar permanentemente o lugar das imagens perante o dilema da violência, dando ênfase, sobretudo, ao imperativo de descontinuação da espiral de violações. Mesmo partindo daquela suspensão moral na crítica da violência, ao admitir que ela subjaz aos levantes e não é necessariamente o oposto da política, ainda será necessário fazer o movimento contrário e refletir sobre o papel das imagens na reformulação dos regimes de visibilidade que criminalizam as lutas políticas e seus sujeitos, que estigmatizam corpos e falas, que condicionam nossas disposições afetivas diante do intolerável de certos arranjos de poder e daqueles que buscam reordená-los. Conforme argumenta Schwarte (2018), a forma da imagem condiciona a forma dos levantes, que podem ou não se abrir para que os sujeitos ocupem seu espaço de aparição e façam sua política.

Referências

BADIOU, Alain. **The rebirth of history**: Times of riots and uprisings. London, New York: Verso Books, 2012.

BALIBAR, Étienne. Violencia, política, civilidad. **Ciencia Política**, v. 10, n. 19, p. 45-67, 2015.

BENJAMIN, Walter. Crítica da violência: crítica do poder. In: BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, p. 160-175, 1986.

BLACK LIVES MATTER GLOBAL NETWORK FOUNDATION. **Black Lives Matter**, [2020]. Herstory. Disponível em: <https://blacklivesmatter.com/herstory/>. Acesso em: 14 fev. 2021.

BUTLER, J. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, G. **Levantes**. São Paulo: Sesc, 2017, p. 23-36.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Levantes**. São Paulo: Sesc-SP, 2017a.

_____. Através dos desejos (fragmentos sobre o que nos subleva). In: DIDI-HUBERMAN, G. **Levantes**. São Paulo: Sesc-SP, 2017b, p. 289-383.

_____. **Désirer désobéir**: Ce qui nous soulève, 1. Paris: Minuit, 2019.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

JINKNSS, Nay. **3º ep – Atemporalidade**. São Paulo, 12 jun. 2020. Instagram: @nayjinknss. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBWuixUBx-O/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

LAUGIER, Sandra; OGIEN, Albert. **Pourquoi désobéir en démocratie?** Paris: La Découverte, 2011.

NANCY, Jean-Luc. Image et violence. **Le Portique**. Revue de philosophie et de sciences humaines, n. 6, p. 1-11, 2000.

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

RANCIÈRE, Jacques. Um levante pode esconder outro. In: DIDI-HUBERMAN, G. **Levantes**. São Paulo: Sesc-SP, 2017, p. 63-70.

SARTRE, Jean-Paul. Prefácio. In: FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SCHWARTE, Ludger. THE PEOPLE-IMAGE: the political philosophy of georges didi-huberman. **Angelaki**, v. 23, n. 4, p. 80-90, 2018.

SILVA, Sérgio; BREDA, Tadeu. **Memória ocular**: cenas de um estado que cega. São Paulo: Elefante, 2018.

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Temática
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021
Submetido em: 11/01/2021
Aprovado em: 20/04/2021

A dimensão aurática das imagens-sonho no tarô e nas histórias em quadrinhos – estudo das tiras de Gasoline Alley⁵

Auratic dimension of dream-images in tarot and comics – a study of Gasoline Alley strips

La dimensión aurática de las imágenes-sueños en el tarot y los cómics – estudio de las tiras de Gasoline Alley

Florence DRAVET⁶
Ciro Inácio MARCONDES⁷

Resumo

As imagens do tarô, assim como as dos quadrinhos, são arquetípicas e apelam para uma razão poética atuante nas brechas entre elas, convidando o leitor a constantes exercícios de montagens e remontagens narrativas. A partir dos estudos da imagem de Warburg e Didi-Huberman adentramos a poeticidade dessas imagens que consideramos imagens-sonho dotadas de potência aurática imaginante. Também recorreremos ao conceito de razão poética proposto por Zambrano. A análise de tiras Gasoline Alley, de Frank King, ampara nossa proposta. Concluímos que os saberes imagéticos do tarô baseiam-se em uma linguagem que ultrapassa códigos e sistemas de significação, estendendo seu alcance a uma potência latente, atuante na dimensão aurática das imagens-sonho. Dimensão também presente nas imagens dos quadrinhos, cuja teorização permite abrir-se a competências imaginativas.

Palavras-chave: Comunicação. Imagem. Imaginação. Poesia. Histórias em quadrinhos.

Abstract

The images of the tarot, as well as those of the comics, are archetypal and appeal to a poetic reason active in the gaps between them, inviting the reader to constant exercises of narrative montages and reassemblies. Based on the foundations of Warburg's and Didi-

⁵ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagens e Imaginários Midiáticos do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020. Disponível em https://www.compos.org.br/anais_texto_por_gt.php?idEncontro=MzA=.

⁶ Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Católica de Brasília – Mestrado Profissional Inovação em Comunicação e Economia Criativa. E-mail: flormd@gmail.com ORCID: 0000-0002-3822-3627.

⁷ Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Católica de Brasília – Mestrado Profissional Inovação em Comunicação e Economia Criativa. E-mail: ciroimarcondes@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-1462-2260.

Huberman's studies of image, we enter the poeticity of these images that we consider as dream-images, endowed with imaginative auratic power. We also resort to the concept of poetic reason proposed by Zambrano. The analysis of Frank King's Gasoline Alley strips supports our proposal. We have concluded that the knowledge of the tarot's images is based on an imaginary language that goes beyond codes and systems of meaning, extending its reach to a latent power, active in the auratic dimension of dream- images. This dimension is also present in the images of comics, whose theorization allows to open up to imaginative skills.

Keywords: Communication. Image. Imagination. Poetry. Comics.

Resumen

Las imágenes del tarot, así como las de los cómics, son arquetípicas y apelan a una razón poética activa en los huecos entre ellos, invitando al lector a ejercicios constantes de montajes y reensamblajes narrativos. Traemos los fundamentos de los estudios de la imagen de Warburg y Didi-Huberman para adentrarnos en la poeticidad de estas imágenes que consideramos como imágenes-sueños con poder aurático imaginativo. También recurrimos al concepto de razón poética propuesto por Zambrano. El análisis de las tiras Gasoline Alley de Frank King respalda nuestra propuesta. Concluimos que el conocimiento de las imágenes del tarot se basa en un lenguaje imaginario que va más allá de los códigos y sistemas de sentido, extendiendo su alcance a un poder latente, activo en la dimensión aurática de las imágenes oníricas. Dimensión también presente en las imágenes de los cómics, cuya teorización permite abrirse a habilidades imaginativas.

Palabras clave: Comunicación. Imagen. Imaginación. Poesía. Cómics.

Introdução

A história do tarô já é, em si, uma história onde a imaginação é matéria-prima para uma narrativa que se constrói em função de circunstâncias e conveniências. Em suas diversas versões, o jogo de cartas do tarô é um repositório de imagens que obedecem à dinâmica do próprio imaginário, tomado no sentido arquetípico, mítico e simbólico com todos os seus reflexos no âmbito cultural e social. As imagens ali apresentadas podem ser objeto de combinações e associações, aproximações, junções e disjunções que possibilitam ao intérprete a construção de narrativas também elaboradas em função de circunstâncias e conveniências. Ao mesmo tempo em que o tarô, para ser jogado, necessita da potencialização dos agenciamentos da imaginação e suas relações intrínsecas com as dimensões éticas, estéticas e poéticas da existência, o conjunto das 78 cartas do

tarô pode ser uma potente ferramenta de desenvolvimento da atividade lúdica e imaginativa.

O intuito deste artigo é mostrar que as imagens – sejam elas midiáticas ou não – possuem em si características de mobilidade, profundidade e multiplicidade e um caráter aurático que somente uma razão poética pode aferir ou expressar em sua dimensão onírica e fantasiosa. Partindo do conceito de razão poética (Zambrano, 1996) e da ideia de saber-movimento das imagens, tal qual proposto por Aby Warburg e explicado por Didi-Huberman como espécie de saber-montagem, faremos uma aproximação entre as imagens do jogo de tarô e as dos quadrinhos, analisando parte da obra *Gasoline Alley*, de Frank King. Esta tira de jornal (subgênero narrativo para o *medium* das histórias em quadrinhos) estreou no *Chicago Tribune* ainda em 1918 e segue sendo publicada até hoje, muitas décadas após a morte do seu autor original (em 1969). Foi, durante anos a fio, publicada em dois modelos: a tira diária (*daily strip*), em preto e branco, configurada em apenas uma “linha” de quadros; e a tira dominical (*Sunday strip*), colorida, que podia ocupar mais linhas e até uma página inteira, evidenciando o caráter tabular de determinados quadrinhos (conforme veremos), antecipando a estrutura do *comic book* norte-americano (a “revista em quadrinhos”). Ambas as estruturas, porém, continuam sendo tiras.

A partir dos anos 1930, King passou a experimentar mais nos arranjos visuais/narrativos das configurações das tiras dominicais, realizando experimentos com a temporalidade e a espacialidade delas, e ajudando a libertar um potencial de leitura e combinações de imagens pouco explorado antes no *medium*. Esta espécie de recombinação das formas de fazer sentido que os quadrinhos tinham até então funciona como uma iconologia de intervalos, conforme vamos discutir adiante, e encontra eco justamente na capacidade de reestruturação dos valores de leitura e associação mais livre de imagens dos jogos de tarô. A aproximação entre as duas formas de expressão se dá pela potência criativa das imagens em sequência impulsionadas por certa dimensão aurática que pretendemos resgatar. O exemplo de *Gasoline Alley* não é típico de todas as histórias em quadrinhos, mas serve de metonímia para a possível radicalização artística do *medium* como um todo.

Iniciaremos com uma reflexão sobre o caráter imaginário da história do jogo do tarô, entre jogo de cartas e método oracular e uma rápida explanação ilustrada da abertura

metodológica do tarô⁸ a fim de introduzir uma proposta de sabedoria visual baseada na imaginação. Trataremos em seguida da razão poética como possível abordagem teórica para a potência imaginária das imagens não apenas do tarô, mas também das histórias em quadrinhos. Por fim, mostraremos em alguns exemplos de *Gasoline Alley* as semelhanças na linguagem que fazem de ambos – tarô e quadrinhos – sistemas de imagens-movimento ou imagens-sonho.

Tarô: uma história imaginada pela razão poética

O primeiro jogo semelhante ao tarô (isto é, com cartas representando os trunfos ou arcanos maiores, que se somam às do jogo de baralho comum) de que temos registro na Europa seria uma versão italiana de que se tem notícia por meio de uma missiva de 1449:

A primeira dica intrigante sobre a identidade do inventor do tarô foi vislumbrada em uma carta escrita por um capitão militar veneziano, Jacopo Antonio Marcello. Datada de 1449, a carta vinha acompanhada de cartas de tarô como presente (*carte de trionfi*) destinado à rainha Isabel de Anjou, a consorte do rei René I, duque de Lorena. Marcello afirmou que o baralho havia sido pintado pelo famoso artista Michelino da Besozzo e inventado pelo duque Filippo Maria Visconti, de Milão. (FARLEY, 2009, p. 48, tradução nossa).

Não obstante dados arqueológicos que poderiam compor uma história objetiva do tarô, como proposta por Sosteric (2014), a história cultural do tarô, enquanto jogo e instrumento de adivinhação, é muito mais complexa. Envolve uma dimensão imaginária e imaginante, determinada por um contexto político, social e cultural que, na Europa do século XIX, estabeleceu fortes associações entre o tarô e os conhecimentos esotéricos egípcios. Segundo Sosteric, foi em função da necessidade de justificar uma moral impecável fundamentada em conhecimentos acessíveis a um grupo restrito de pessoas iniciadas que as sociedades secretas do século XIX se fortaleceram, erigindo-se em guardiãs de ensinamentos supostamente preservados sob a alcunha do segredo, do

⁸ Para ilustrar tais explanações, o tarô utilizado aqui será o de Marselha (Restaurado por Jodorowsky e Camoin), por ser ele considerado a versão mais antiga ainda em circulação, embora saibamos que existem inúmeras versões do jogo cujo valor não está aqui em questão e que utilizam os mesmos métodos.

mistério e do hermetismo desde os tempos da sociedade egípcia faraônica. A origem egípcia atribuída ao tarô teria então servido para a construção de uma narrativa que teria transformado as cartas de jogar do tarô em instrumento mágico, de caráter divinatório.

O fato é que, no final do século XVIII e no decorrer do século XIX, paralelamente ao afastamento da Igreja Católica do poder político e ao desenvolvimento da ciência positivista, desenvolveu-se na Europa uma paraciência, por vezes chamada de esotérica, por vezes qualificada de pseudociência, que fundamentava seu conhecimento nos antigos mistérios e saberes ocultos. Foi a época em que Napoleão Bonaparte conquistou o Egito, levando consigo arqueólogos e cientistas que enviaram para a França muitos artefatos e peças da arte e do culto egípcio antigo. Também a Índia se tornou mais acessível não só para o comércio, mas igualmente para as trocas intelectuais que foram intensas nesse período, em especial com a Inglaterra. Foi nesse contexto, intelectualmente confuso e tumultuado, que o tarô esotérico fez sua aparição oficial. O pastor protestante e membro da maçonaria Antoine Court de Gébelin publicou em 1781 os oito volumes do livro *Le monde primitif*, dos quais constavam dois ensaios que expunham os significados místicos, cabalísticos, astrológicos e egípcios do tarô italiano do século XV.

Escrevendo sobre o tarô de Marselha especificamente, Alejandro Jodorowsky e Mariane Costa (2016) afirmam que não é possível atribuir a uma só pessoa e a nenhuma unidade de tempo e espaço a criação dessa versão do jogo de cartas, dada sua complexidade. Enfatizam que, por volta do ano 1000, na Espanha “era possível ver, em santa paz, erigidas muito próximas umas das outras, uma igreja, uma sinagoga e uma mesquita. As três religiões se respeitavam e os sábios de cada uma delas não hesitavam em discutir e enriquecer-se do contato com membros das outras” (Jodorowsky e Costa, 2016, p. 23). Desta forma, os autores explicam que nas cartas do jogo de tarô de Marselha – que pode ter recebido uma influência de artistas da Espanha – aparecem símbolos muçulmanos, hebraicos e cristãos.

Embora essas afirmações careçam de fundamentos objetivos que as legitimem enquanto dados científicos e embora pareçam baseadas em uma perspectiva um tanto idealista sobre uma possível coabitação tolerante entre culturas e religiões no ano 1000 na Europa, elas têm a vantagem de corresponderem a uma realidade talvez mais concreta para aqueles que manipulam as cartas de tarô, em uma atividade criativa e imaginante, do

que os dados cientificamente comprovados da história escrita, de caráter elitista e classificatório. Importa destacar aqui que os saberes oraculares fundamentam-se no cruzamento entre duas *episteme*: “as formas visuais do saber e as formas sábias do ver” (Didi-Huberman, 2011, p. 13), precedendo a lógica aristotélica e colocando a imagem, contra qualquer possibilidade de pureza estética, no âmbito da multiplicidade, do diverso e do híbrido próprios à montagem.

Indo além dos aspectos históricos e formais da constituição do tarô e dos fundamentos de sua transformação em instrumento mágico oracular, vejamos as relações possíveis entre essas imagens arquetípicas, a percepção intuitiva e os sentidos imaginários. Pois que, sem dúvida, o princípio-motriz do conhecimento oracular é o da intuição e da imaginação. Sobre esta última Didi-Huberman escreve: “Palavra perigosa, qual seja (assim como o é a palavra *imagem*). Mas é preciso repetir com Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin que a Imaginação, por mais desconcertante que seja, não tem nada a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita” (Didi-Huberman, 2011, p. 13) (tradução nossa). Trata-se de uma atividade vital para que sujeitos, grupos sociais e culturas mantenham viva sua capacidade criativa, inventiva e adaptativa. Mesmo nos mundos mais desencantados, encontram-se meios de exercer a atividade imaginante, uma vez que pouco lhe é necessário para sustentar sua potência.

Potência lúdica e imaginária das imagens

Durand (2004) já mostrou que, embora tenha havido no Ocidente um iconoclasmo que ele qualifica de “endêmico”, as imagens e o imaginário resistiram e encontraram meios de se manifestar na arte, preservando sua potência significativa, como atestam os sucessivos movimentos artísticos do Romantismo, Simbolismo e Surrealismo.

Para tratar dessa potência imaginante, começaremos com uma narrativa. Jodorowsky⁹ (2016) conta o modo como, em 1993, conheceu Philippe Camoin, herdeiro da gráfica que, desde 1760, imprimia o famoso tarô de Marselha. O pai de Philippe

⁹ Personagem polêmico da cultura e das artes contemporâneas, Jodorowsky, nascido em Tocopilla, no Chile, em 1929, radicado em Paris, é poeta, cineasta, escritor de quadrinhos e romances, mas também se autointitula psicólogo. Faz amplo uso das cartas do tarô em suas atividades psicoterapêuticas e em suas criações artísticas. Sua famosa obra em quadrinhos *O Incal* (1981-1988), ilustrada pelo artista francês Moebius, por exemplo, tematiza cada capítulo com um arcano maior do tarô.

Camoin havia falecido em um acidente e o terreno da gráfica fora expropriado. O herdeiro então passou por uma crise profunda e se retirou do mundo, vivendo na antiga casa do pai, como um eremita, apenas na companhia de uma televisão cuja antena parabólica lhe dava acesso a centenas de canais. Narra Jodorowsky que o rapaz estabeleceu uma relação de intimidade tal com a televisão, que conseguia sentir o cheiro das pessoas que apareciam na tela, fazendo dela sua interlocutora. Quando se deparava com um problema difícil de resolver, consultava a TV. Apontava o controle remoto e apertava aleatoriamente, buscando nas imagens que então apareciam a resposta para seu problema. Certo dia, querendo saber como retomar a tradição familiar interrompida pela morte do pai, consultou a TV. Eis que apareceu na tela a imagem de Jodorowsky. Segundo a narrativa, isso teria acontecido três vezes, de forma que Philippe Camoin escreveu solicitando um encontro com o psicomago. Do encontro, nasceria uma versão restaurada do jogo de tarô, que voltaria a ser impresso pela família Camoin.

Essa narrativa não passaria de uma anedota se não fosse indicadora exatamente daquilo que nos interessa explorar, ainda que de maneira especulativa pois não há dado concreto suficiente para firmar uma proposta teórica a respeito do papel das imagens – todas elas – numa provável comunicação oracular¹⁰. Esta última seria uma forma de comunicação que qualificamos de ampliada, ou seja, uma comunicação capaz de ir em direção a outros níveis de realidade (Nicolescu, 2009), que exigem uma certa abertura ao sensível (Maffesoli, 1998). Tal proposta exige uma abertura epistemológica em direção ao que Didi-Huberman (2011) chamou, retomando Nietzsche, de “gaio saber inquieto”, e tem implicações éticas e estéticas que, ainda que no nível da especulação, podem ampliar também nossas perspectivas sobre a imagem. A comunicação ampliada, inclusive a oracular, implica em considerar como dignos de estudo não apenas os saberes da cultura midiática e da cultura pop, mas também daquilo que se convencionou chamar de *mythos* em contraponto ao *logos*, ambas noções gregas que se complementam para constituir a unidualidade fundamental da *episteme*. As duas noções opostas se completam uma vez

¹⁰ Para um maior desenvolvimento dessa noção ver DRAVET, 2019.

que a subjetividade, no interior do pensamento mítico, controla a exterioridade do pensamento lógico que lhe é necessário para impor seu poder sobre as coisas (Morin, 2010). Note-se que a atenção ao *mythos* não implica num retorno ao passado arcaico, mas uma postura contemporânea desviante, subversiva e por isso mesmo criativa, diante das imposições da lógica tecnocientífica.

Nessa perspectiva, assumimos, por enquanto, a sugestão de que as imagens podem integrar um corpo aglutinativo de impressões, conhecimento intuitivo e de formação de ideias que pode emergir de poços distintos de figurações que transformam, nas identidades culturais, sociais e individuais, os valores destas mesmas imagens (Warburg, 2010; Didi-Huberman, 2010, 2011, 2013).

No universo fechado sobre a própria interioridade do ermitão Philippe Camoin, cuja janela para o mundo exterior era uma tela de televisão, as imagens midiáticas se tornaram portadoras de mensagens suscetíveis de reconfigurar o sentido de sua existência. A atividade imaginante do leitor/receptor das imagens (as da razão poética, independente de seu suporte midiático e linguístico) torna-se aqui fundamental na criação do sentido que tais imagens potencialmente carregam em seu conteúdo simbólico. Poderia, portanto, um conjunto de imagens técnico-midiáticas como o da televisão funcionar como a organização narrativa e iconológica do jogo de tarô? Compreender o que ocorre com Philippe Camoin e Jodorowsky como reconfiguração de um imaginário que projeta uma leitura totalmente diversa dos códigos fornecidos pela própria realidade coincide com entender que certa razão logocêntrica derivada de Aristóteles e privilegiada pela filosofia moderna não comporta tais fenômenos.

A atividade lúdica embrionária estabelecida pelo jogo de tarô, ressignificada através dos séculos por meio de uma reapropriação, por parte de uma coletividade, de suas imagens, conflui em ideias como a de “razão poética”, de María Zambrano (1996). A filósofa coloca certo “saber poético” na origem do comportamento humano, quando um mundo bruto de sentidos e percepções indefinidas da realidade se cindiu em dois caminhos possíveis de abordagem para a experiência: o primeiro, a “pergunta sem resposta”, seria a *razão logocêntrica* e sua atitude de violência conceitual diante do mundo. A filosofia, em seu questionar tácito, brutalizaria a realidade. O segundo seria o

próprio *saber* (“razão”) *poético*, “resposta sem pergunta”, um saber de reconciliação baseado na intuição e no incognoscível.

Este segundo saber proposto por Zambrano nos permite compreender a imaginação e uma frequência poética da percepção e da experiência como potências criadoras de realidades que se justificam na rica história “imaginária” do tarô e na intensa polivalência de suas imagens. Assim, o *jogar* no tarô, com sua análise combinatória e diversas formas de organizar sua disposição lúdica (ver Figura 1), funcionaria como princípio-motriz para a maneira como as próprias imagens da realidade (técnicas ou não) são postas no mundo. Além disso, o tarô ainda guarda ambivalência no que tange a seu caráter interpretativo, pois, assim como a poesia, ele pode ser pensado como essência (em seu caráter arquetípico) ou leitura (na decifração de seus signos). Era assim, por exemplo, que um teórico essencialista da literatura como Emil Staiger (1997, p. 21) via a própria poesia: algo originariamente uno que virava outra coisa ao ser segmentado por meio da interpretação. O saber poético, portanto, comportaria tanto a leitura e a narrativa, quanto a divinação.

Figura 1 - Exemplos de sistemas de disposição para jogo



Fonte: arquivo pessoal dos autores.

Chegamos aqui às dimensões ética, estética e poética dessa ampla e problemática noção e suas relações intrínsecas com as imagens. No desencantado mundo weberiano (Weber, 2004), a verdade científica e o racionalismo despojaram a sensibilidade humana de sua capacidade perceptiva do invisível, do incerto e dos mistérios que, até ali, as religiões haviam se encarregado de explicar e controlar. No entanto, o indivíduo não cessa

de sonhar e imaginar. Por mais desencantado que possa parecer seu mundo diurno objetivado, todas as noites, ele adormece e sonha, e de dia devaneia. Para Freud (1996, pp. 133-43), o devaneio diurno – quando nos perdemos imaginando coisas, lembrando momentos, criando linhas alternativas de realidade – tão frequentemente associado à poesia ou à loucura, é constituído exatamente da mesma matéria psíquica que os sonhos que nos visitam à noite. Mas que matéria psíquica é essa? Como ela altera nossa percepção do mundo, e como ela se manifesta nas imagens? A imagem-sonho em toda sua mobilidade e caráter difuso servirá aqui de referência para a atividade imaginativa investida na leitura do jogo de tarô e das histórias em quadrinhos que mostraremos a seguir.

O mundo das imagens em movimento é um mundo de potencial criativo em que ética, estética e poética não estão separadas umas das outras, mas são mutuamente implicadas e necessariamente investidas na ordem a ser encontrada para que ocorra qualquer narrativa. Chamamos aqui de imagens-sonho essas imagens em movimento: as imagens endógenas e exógenas (Belting, 2009), as técnicas, as mentais, as artísticas e as oníricas, desde que entendidas como pertencentes a um fluxo. Por mais estabilizadas e fixas que sejam, por meio das mais diversas linguagens, elas pertencem a um fluxo e uma desordem que aguardam um processo de seleção e combinação redundante em um sentido. Ora, o saber-movimento das imagens, tal qual proposto por Aby Warburg, é explicado por Didi-Huberman como saber-montagem, em que a capacidade de reordenação e análise combinatória implicam em um fluxo que seria, em si, o direcionamento (por vezes caótico, por vezes narrativo) que lhes traria sentido: “Saber-movimento das imagens, um saber em extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas, e não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis” (Didi-Huberman, 2013, p. 25). No extremo do movimento e do fluxo temos as imagens oníricas, e no extremo oposto as imagens científicas cuja pretensão é dizer apenas aquilo que se vê.

Didi-Huberman cita duas atitudes de esvaziamento das imagens, que lhes negam qualquer profundidade: a primeira é a do leitor tautológico que vê na imagem apenas aquilo que vê. Ficando “aquém da cisão aberta pelo que nos olha naquilo que vemos” (2010, p. 38), o sujeito pretende ater-se ao que é visto, postulando o resto como

inexistente. Trata-se de “uma verdade rasa [...] lançada como anteparo a uma verdade subterrânea e bem mais temível” (idem, p.39), uma imagem cujo movimento é tornado estético. O leitor da crença, diferentemente, tem outro meio de “suturar a angústia” frente à “latência da imagem”: ele supera a cisão aberta pela imagem e imagina algo totalmente diverso “tanto daquilo que vemos, como daquilo que nos olha”, fazendo da experiência de ver “uma experiência de crença: uma verdade que não é nem rasa, nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante” (idem, p. 41), dando à imagem um sentido teleológico e metafísico.

As cartas do tarô possuem uma história e uma multiplicidade que atestam de sua riqueza simbólica e de seu potencial criativo flutuante e inesgotável. Trata-se de imagens que vemos, mas também que nos olham e refletem sobre nós seu conteúdo latente e angustiante (Didi-Huberman, 2010). Imagens auráticas, ainda em um sentido benjaminiano (que confere à imagem valor de culto), mas trazidas ao contexto da aparição ou acontecimento por Didi-Huberman. Stéphane Huchet, em sua apresentação do livro *O que vemos, o que nos olha* esclarece:

A aura é um conceito (secularizado por Didi-Huberman) que procura dar conta da “dupla eficácia do volume: ser a distância e invadir” enquanto “forma presente”, forma cujo impacto sustenta-se de latências que ela exprime. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado, a distância aurática permite criar o espaçamento inerente ao seu encontro (HUCHET apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 21-22).

Essa ideia de que a imagem aurática se exprime por meio de um “espaçamento inerente ao encontro” (de quem vê e daquilo que nos olha), criando fissuras nesta mesma imagem que permite que ela se distancie tanto da posição tautológica quanto da de crença, serve para pensarmos as funções intermediárias do tarô como conciliadoras entre tipos diversos de razão e de apreensão das imagens. A dinâmica de jogo, e, de certa maneira, de especulação como se em algoritmos, do tarô, permitiria que sínteses fossem formadas a partir das contingências do encontro entre a imagem-observante e o observador. Não à toa, de acordo com Sosteric (2014, p. 362), o famoso ocultista Aleister Crowley considerava o jogo como uma “gestalt cósmica à procura de expressão”.

Na maioria das vezes, o tarô é jogado a dois, sendo um aquele que faz perguntas ao jogo e outro aquele que manipula e interpreta as cartas. Ao utilizar um método específico de disposição das cartas (ver figura 1), pressupõe-se um valor para cada carta que servirá à elaboração da resposta pelo leitor do jogo. A interpretação se dá em função de uma poética inerente ao encontro entre os dois jogadores. Nesse sentido, as cartas são mediadoras, as imagens que elas apresentam adquirem sentido (arquetípico e simbólico) à medida do encontro.

Isso significa que, independentemente de qualquer valência oracular do jogo em si, a espessura simbólica do tarô, gerada nesta máquina aurática do encontro entre observador e imagem-observante, tem aspecto heurístico em relação a fabulações vagas situadas entre a tautologia e a crença. Trata-se de uma imagem-mediadora entre sonho e realidade, entre signo e referente, entre símbolo e coisa.

Do ponto de vista da razão poética, não há desencantamento possível diante desse tipo de imagem. O que pode haver é incompetência para a criação, passividade, letargia e fuga. Nesse sentido, o tarô pode ser uma ferramenta de desenvolvimento de competências imaginativas (o que vemos? O que nos olha?), assim como a narrativa dos quadrinhos, que convidam o leitor a uma atividade combinatória, baseada em intervalos, exigindo, ao mesmo tempo, da imagem e da imaginação.

Imagens-sonho na HQ *Gasoline Alley* e nas cartas do tarô

A história de Philippe Camoin e Jodorowsky sugere que os fenômenos plasmados nas imagens podem ser reordenados segundo certa “razão poética”, por uma atitude criativa, desviante ou subversiva, que nos conduz a uma recriação imaginária do lugar destes mesmos fenômenos. Ao transportarmos a mesma iconologia do tarô para uma forma de arte narrativa como as histórias em quadrinhos, as pressões livres suscitadas pela razão poética se tornam ainda mais tangíveis, e o funcionamento imaginário do tarô como operacionalidade deste tipo de razão, menos abstrato.

O paradigma para a imagem, aqui, é o da imagem do sonho, tal qual concebida por Freud (2001), com seu deslocamento de sentido constante, como se, por trás de cada aparição em nossa vida fora da vigília, corresse um rio que modulasse o sentido em uma coisa nova. Por outro lado, há o arquétipo junguiano que, em seu atavismo, atribui à

imagem um sentido identificável mesmo nos mais aleatórios contextos, conforme nos apresenta sua discípula Sallie Nichols (1995, p. 26):

Tais arquétipos funcionam na psique de maneira muito parecida com a que os instintos funcionam no corpo. Exatamente como um recém-nascido chega com uma tendência inerente para mamar ou para assustar-se com um barulho forte, assim a sua psique mostra tendências hereditárias cujos efeitos podem ser observados de maneira semelhante. Está claro que não podemos ver essas forças arquetípicas, como, de fato, não podemos ver os instintos; mas experimentamo-las em nossos sonhos, visões e pensamentos de vigília onde aparecem como imagens.

Este movimento do sonho em direção às imagens que poderiam, portanto, ser moduláveis ou arquetípicas, seguindo a força selvagem de uma frequência poética da percepção, se coaduna perfeitamente com o modo livre de criação para as narrativas em um jogo de tarô. Este, em princípio, não possui regras fixas e mesmo aqueles modelos tradicionais de jogar podem ser subvertidos de acordo com a própria intuição do tarólogo e do consulente, transformando o processo todo em um eterno devir de reinvenção imaginativa. Jung considerava o arquétipo como um “sistema de virtualidades cuja conversão em símbolos tem origem no inconsciente” (Durand, 1964, p. 61). Sintonizar a percepção no âmbito da razão poética significa transitar em narrativas possíveis para a imaginação, e costurar um alinhamento distinto (por vezes irracional ou “noturno”) para fenômenos e acontecimentos. Ora, a carta do tarô, enquanto não é virada, existe apenas enquanto potencialidade. A leitura por parte do tarólogo deve necessariamente ser intuitiva, e mesmo a narrativa formada conjuntamente por tarólogo e consulente só pode ser formalizada dentro de algum tipo de hermenêutica no momento em que o jogo é “tirado”. Nesse sentido, um jogo como este funciona como uma história em quadrinhos cuja ordem de leitura pode ser reinventada com cada novo leitor, e o lugar das imagens se serve do diálogo entre proposições arquetípicas e sentidos móveis. De fato, há vários quadrinhos que subvertem a ordem de leitura e propõem associações entre imagens que podem quebrar a tradicional “linearidade” do *medium* ou mesmo propor uma iconologia aleatória.

As histórias em quadrinhos também podem se adaptar a estas condições de razão poética que são visíveis nos procedimentos do tarô. Não se pode esquecer que o aspecto

caricatural e, de certa forma, selvagem dessa mídia permite que, desde os seus primórdios, a vazão ao sonho e à fantasia tenha se tornado uma tônica dominante. Em sua forma moderna, que surge em meados do século XIX (ou seja, no mesmo período em que as cartas do tarô deixam de ser apenas um jogo para o divertimento e ganham funções oraculares), os quadrinhos sempre apresentam caráter deformativo, exagerado, onírico.¹¹ As primeiras *comic strips* – pois os quadrinhos foram publicados apenas como tiras de jornal no mundo inteiro até o final dos anos 1930 – apresentavam personagens que tomavam a forma de crianças endiabradas (*Yellow Kid*, *Buster Brown*, *Katzenjammer Kids*), animais falantes (*Mickey Mouse*, *Felix the Cat*), quando não eram simplesmente surrealistas em sua totalidade (*Little Nemo in Slumberland*) ou mistura de todas as coisas anteriores (*Krazy Kat*). Nos Estados Unidos, essas tiras eram publicadas em grandes tabloides que dominavam o ambiente midiático das primeiras décadas do século XX (como *New York Journal* e *New York World*), e eram enormemente populares, especialmente as *Sunday strips*, publicadas coloridas, em uma página inteira, aos domingos.

Se os quadrinhos foram se modernizando e sofisticando suas proposições narrativas ao longo do século XX, chegando até às hoje prestigiadas *graphic novels*, neste início, quando as condições de produção eram modestas e havia pouco ou nenhum reconhecimento deste material como forma de arte, havia no entanto o frescor do terreno inexplorado, da imaginação plena, da criação sem rédeas. É dentro deste contexto (ainda que fosse, em geral, um quadrinho sobre os modos de vida americanos na primeira metade do século XX), que se localiza a tira *Gasoline Alley*, que será nosso objeto de aproximação com o tarô, dentro de uma iconologia na qual prevalecem estruturas de linguagem que também resvalam no conhecimento gerado pela razão poética.

Em geral, a arte dos quadrinhos narrativamente pode se concentrar nos intervalos entre os quadros (“sarjetas”, tal qual proposto por McCloud [2005]), na relação entre a página (“tabular”) e a linha (“linear”), tal qual proposto por Fresnault-Deruelle (1977), ou, pensando de maneira mais geral, em uma “solidariedade icônica” (Groensteen, 2007),

¹¹ Para uma discussão teórica a respeito da origem dos quadrinhos, ver Campos (2015).

ou seja, em uma codependência irrestrita entre os quadros para que o medium exista em suas não tão singulares contingências.

Com o cinema, os quadrinhos compartilham características de uma narratividade editorial. Possuem uma instância meganarrativa, geralmente um começo e um fim, mudanças de tempo e espaço etc. (Gaudreault; Jost, 2009). Porém, há uma diferença substancial entre como tempo e espaço são modulados a partir dos materiais de expressão dos dois *media*. O cinema possui uma cronografia, ou seja, é escrito pela passagem do tempo (que muitas vezes é impulsionada pelo som, também tecnicamente ausente dos quadrinhos). Portanto, as mudanças de espaço cinematográficas são dirigidas pelo avançar do tempo. Nos quadrinhos, ao contrário, a temporalidade é dada pela modulação do espaço e não do tempo (que é ausente). É a *imagem*, em toda a sua polissemia, que emula a temporalidade de uma HQ e a dota de expressividade própria. O tamanho dos requadros, sua posição e formato, com valor semântico, ajudam a determinar a existência do tempo, sua precisão ou imprecisão e, como em um jogo de tarô, é a organização destes quadros/cartas dentro de uma “solidariedade icônica” que permite a transformação de valor sígnico/simbólico. É verdade que a montagem do filme também ajuda a determinar este tipo de relação no cinema, mas aí é importante ressaltar a imposição necessariamente linear e temporal. Nos quadrinhos e no tarô, a configuração do espaço é tabular, ou seja, constitui uma página (quase sempre) ou um jogo posto na mesa. Embora haja um fio narrativo conectando uma página à outra (em uma revista em quadrinhos) e eventualmente uma disposição e outra (no tarô), na leitura da imagem-sonho proposta aqui, é o que se apresenta ao olho que interessa interpretar dentro do princípio de “solidariedade icônica”.

Vejamos o caso de *Gasoline Alley*. Esta tira, criada pelo cartunista (filho de um mecânico) Frank King ainda em 1918, tornou-se popular primeiro por discutir o então nascente mundo dos fanáticos por automóveis para depois se transformar em uma singela narrativa continuada sobre um pai (“uncle” Walt Wallet) e seu filho adotivo (Skeezyx), centrada fortemente nas idiosincrasias da classe média americana nas primeiras décadas do século XX. O tema pode parecer banal ou até conservador, mas essa tira lançou um olhar atento e microscópico sobre as antinomias do *american way of life* e seus contextos psicológicos, sociais, econômicos e até diplomáticos. A tira foi a primeira das HQs a

envelhecer seus personagens exatamente tal qual o tempo passa no mundo real, e é a mais longeva *family strip* americana a ainda ser publicada.

A despeito do caráter inovador da tira e de eventuais momentos de sofisticação artística, até os anos 1930 *Gasoline Alley* era basicamente um longo folhetim sobre famílias, publicado em preto e branco em forma de *daily strips* (as tiras simples de uma linha, que saíam diariamente – Figura 2). Porém, no final dos anos 1920 e começo dos anos 1930, King resolveu (conforme anunciamos no início deste artigo) realizar algumas *Sunday strips* (coloridas, de página inteira, em formato tabloide – vale ressaltar que esse formato, muito comum nos jornais americanos das primeiras décadas do século XX, não era exclusivo de King) que trabalhassem especialmente o caráter *tabular* dos quadrinhos (conforme explicado acima), e sua “solidariedade icônica”, trazendo para aquelas imagens um registro que cada vez mais iria se assemelhar tanto a uma iconologia de intervalos (WARBURG, 2010) quanto a esse desarranjo interno das imagens provocado pelo movimento inerente a todas elas.

Figura 2 - Gasoline Alley (daily strip)



Fonte: King (2010).

Essas novas tiras introduzem fortemente a metalinguagem na elaboração de *Gasoline Alley*. Em uma delas (Figura 3), de 1930, por exemplo, Walt e Skeezyx se reconhecem como estando desenhados no “velho estilo das xilogravuras”, e a tira se desenrola com os personagens pulando, de quadro em quadro, por diversos cenários onde as árvores e a madeira aparecem em diferentes circunstâncias, enquanto pai e filho travam curioso diálogo sobre como o húmus da terra é capaz de reviver as árvores que morreram, promovendo o ciclo da vida, e especialmente questionando de que forma a natureza seria capaz de saber a ordem e composição de todas as suas etapas.

Figura 3 - Gasoline Alley (Sunday strip, 1930)



Fonte: Blackbeard e Williams (1977).

Frank King desenha a tira como se fossem as então “velhas gravuras” de madeira expressionistas, e a narrativa não possui um controle preciso sobre a passagem do tempo. São apenas pai e filho caminhando “por dentro” do próprio assunto sobre o qual discursam, relegando ao leitor uma temporalidade difusa, sem propriamente constituir uma diegese crível, com o tempo se situando na abstração filosófica do texto, mas também com cada imagem do quadro guardando um valor autônomo para si, como se fosse um momento isolado de reflexão, que se completa na solidariedade da tira completa. Isso se

assemelha ao jogo de tarô, em que cada casa possui também uma valência própria (por exemplo, uma casa que represente o presente do consulente, ou outra que represente seus anseios futuros). Porém, o jogo só ganha efetivo sentido quando estes espaços particulares (as casas) se relacionam com os outros, permitindo uma leitura que transcenda, como um conjunto de mônadas, o significado individual de cada casa. É extremamente importante compreender que a leitura do tarô ocorre na relação narrativa entre as cartas, tanto na ordem posta pelo modelo de jogo, como em outras ordens quaisquer que podem surgir de acordo com a intuição de tarólogo e consulente.

Desta forma, o tarô permite, por meio de formações relacionais que não obedecem a uma linearidade, infinitas combinações possíveis de leitura para os jogos, que, sendo verdade ou não, inscrevem essas narrativas sobre os fenômenos requisitados pelo consulente. Nos quadrinhos, ainda que existam elementos narrativos característicos da mídia que conduzam a uma leitura mais unívoca (*drive, following, framing*, nos termos de Altman [2008]), essa erosão de uma temporalidade dada permite que nos situemos em um espaço fluido, imaginativo, de constante metamorfose, tal qual nas areias movediças do sonho na concepção freudiana, ou no saber-movimento proposto do Didi-Huberman.

Em procedimento semelhante, em uma tira de 1930 (Figura 4), Walt e Skeezyx estão no museu e tio/pai declara, olhando para um quadro que se assemelha a uma paisagem expressionista pintada por um primeiro Kandinsky: “O modernismo é um pouco demais pra mim. Eu odiaria viver no lugar em que esse quadro foi pintado” (tradução nossa). Diante do entusiasmo do menino para entrarem naquele mundo, porém, ambos decidem ir em frente e, de maneira surrealista, passam a visitar, de corpo e alma, as paisagens das pinturas. Nos requadros seguintes, os personagens estão literalmente caminhando dentro de pinturas ditas “modernistas” (há uma paisagem aquática no estilo impressionista de Monet; há um macaco com suas formas decompostas no estilo cubista, etc.), ficando zonzos e enjoados diante da realidade turva das formas deste tipo de arte. No último requadro, eles veem uma luz no horizonte e passam a se sentir aliviados, percebendo que estão saindo do “mundo das pinturas”. Skeezyx afirma: “Este foi um sonho horrível, tio Walt. Ou será que foi mesmo um sonho?” (tradução nossa). Na imagem, no entanto, vemos que os personagens não apenas não saíram do mundo das pinturas, como começam a se mesclar com elas, transformando-se em rastros de arco-íris.

Figura 4 - Gasoline Alley (Sunday strip, 1930)

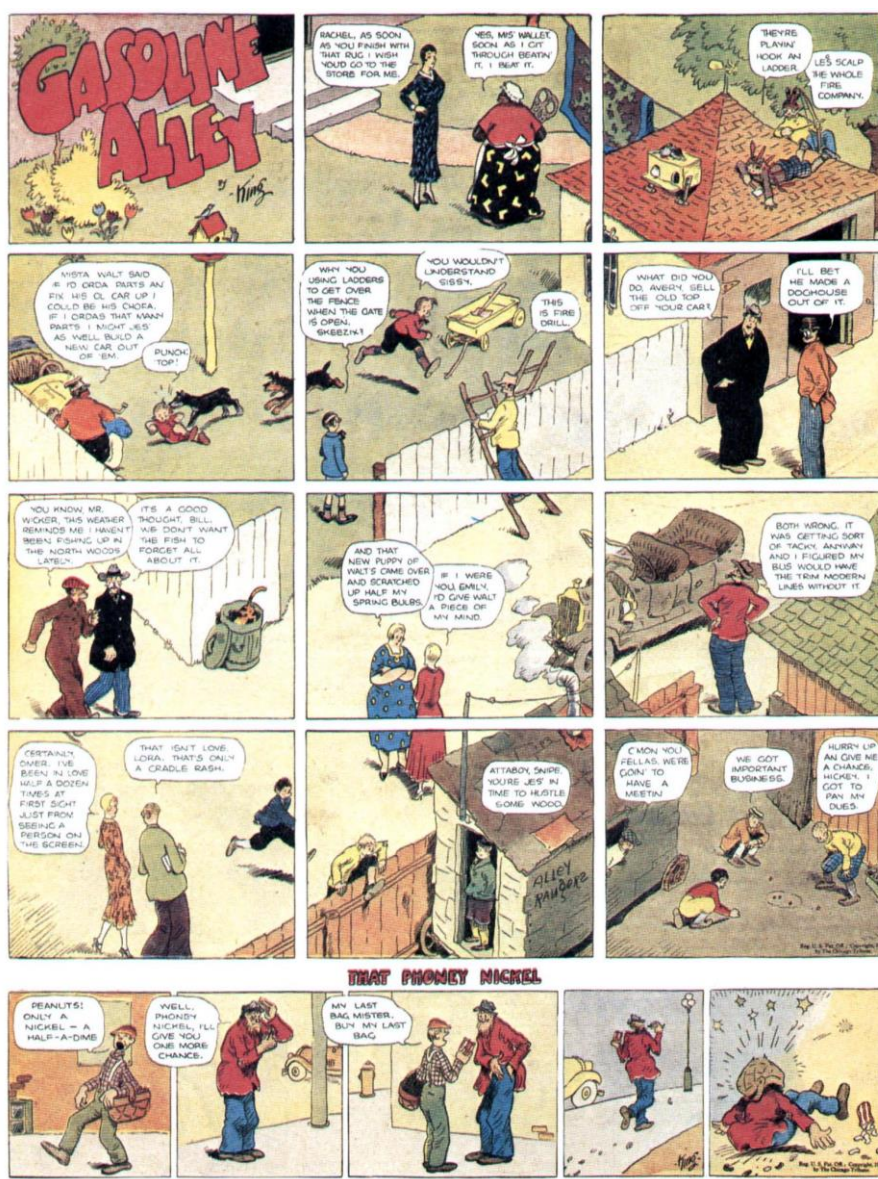


Fonte: Blackbeard e Williams (1977).

Também nessa tira, a composição cromática, tabular, da página (além de seu forte aspecto metalinguístico), permite que essas imagens se tornem um corpo, tal qual pensado por Didi-Huberman; que elas nos olhem de volta, reconfiguradas, em seu seus diversos sentidos, pelas também diversas potências que se lhes emanam: a ordem e o significado relacional dos quadros, as referências internas, a consciência dos personagens sobre sua própria condição de personagens, o aspecto labiríntico que a tira assume e a própria

assunção de que, quando um conteúdo imagético se encontra sintonizado em uma frequência poética, torna-se difícil determinar a fronteira entre o lugar do real e o da imaginação, considerando que os fenômenos da realidade podem ser reinventados de acordo com a lógica deslizante da imagem-sonho. Que os personagens, no final das contas, se diluam na própria tira, é um sintoma destas relações.

Figura 5 - Gasoline Alley (Sunday strip)



Fonte: Blackbeard e Williams (1977).

Por fim, ficaram famosas também as tiras dominicais (Figura 5) em que Frank King desenhava um mesmo cenário unívoco (uma praia, uma vizinhança ou a construção de uma casa), separado em requadros, cujo movimento se dava sem que este mesmo cenário se modificasse. Este tipo de dispositivo traz a sensação de que uma parte do quadrinho se mantém estática e outra em movimento, tal qual as distinções entre a imagem simbólica de valor arquetípico (que paira de modo estático) e a imagem onírica freudiana (móvel). Da mesma forma, em um jogo de tarô, um aspecto das imagens (por exemplo, os arquétipos de seus famosos arcanos maiores) se mantém estático, guardando suas características essenciais, e outro parte para a mobilidade (os arcanos menores), considerando a natureza relacional do jogo, sua “máquina” de combinar e de processar dados dos fenômenos, da natureza, da realidade.

Considerações finais

Logicamente, quadrinhos e tarô são registros distintos de imagens combinadas em série, mas, potencializados pelo movimento difuso, pela temporalidade subjetiva e profundidade de abordagem das imagens (a função intermediária das imagens auráticas), estas duas formas de exprimir o mundo conjugam possíveis lugares de realização da razão poética. Assim, Zambrano (1996) considerava que este tipo de frequência do perceber tem a propriedade de relacionar opostos, trazer sentido ao inexprimível, fazer emergir o incoerente, o impossível.

Talvez seja demais considerar que uma certa análise combinatória das imagens do mundo tenha de fato levado Jodorowsky a encontrar Philippe Camoin e que, a partir de um “jogo de tarô do real”, eles tenham sido levados a restaurar o tradicional tarô de Marselha. Mesmo assim, a história costurada por este tipo de sincronicidade (Jung, 1997) nos permite aferir que formas de arte como os quadrinhos de Frank King, com resultados mais visíveis e menos aleatórios, também se balizam em relações profundas presentes no imaginário para produzirem uma densidade semântica que extrapola meras categorias estanques narrativas. Elas reproduzem forças que movimentam os fenômenos, os acontecimentos, em uma latência mais rarefeita e inconsciente. Interessa-nos propor, portanto, uma teoria das artes e das formas de expressão (como o tarô e os quadrinhos) que considere todas estas contingências.

É certo que as cartas do tarô ainda não são objeto de reflexões sistemáticas no âmbito dos estudos da linguagem, das imagens, da comunicação ou da arte e que não há grandes espaços concedidos a esse tipo de objeto no mundo acadêmico, embora amplo uso seja feito desse tipo de jogo ao longo da história e nas mais diversas civilizações. A aproximação do tarô com as imagens das histórias em quadrinhos apresenta a vantagem de colocar todo um aparato teórico advindo dos estudos de Linguagem, dos estudos em Comunicação e das teorias estéticas a serviço da compreensão do jogo enquanto mídia e enquanto *medium* na perspectiva da comunicação oracular.

Ademais e por fim, lançamos aqui as bases para uma aplicação da razão poética ao estudo dos fenômenos relacionados ao que Didi-Huberman (2011) chamou de um "gaio saber inquieto". Fenômenos que congregam os saberes de um tipo de visão que antecede a escrita ao mesmo tempo em que a ultrapassa e convive com ela. Saberes populares, saberes ancestrais, saberes primitivos, saberes de uma cultura midiática ou de uma cultura pop, baseados em uma linguagem imagética que não se limita a códigos e sistemas de significação, mas estende seu alcance a toda uma potência latente e atuante naquilo que foi aqui considerado como a dimensão aurática das imagens-sonho.

Referências

- ALTMAN, R. **A theory of narrative**. New York: Columbia University Press, 2008.
- BELTING, H. **Pour une anthropologie des images**. Paris: Gallimard, 2009.
- BLACKBEARD, B.; WILLIAMS, M. (Org). **The Smithsonian collection of newspaper comics**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1977.
- CAMPOS, R. **Imageria**. O nascimento das histórias em quadrinhos. São Paulo: Veneta, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. **Atlas ou le gai savoir inquiet**. Paris: Minuit, 2011.
- _____. Prefácio. In: MICHAUD, P-A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Trad. de Sibylle Muller. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DRAVET, F. Entrever no (in)visível: imaginação, comunicação oracular e potência criativa. **E-Compós**, v. 22, n. 1, 29 ago. 2019.
- DURAND, G. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1964.

- DURAND, G. **O imaginário**: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- FARLEY, H. **A cultural story of tarot**: from entertainment to esotericism. London/New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2009.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. **Récits et discours par la bande**. Essais sur les comics. Paris: Hachette, 1977.
- FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- FREUD, S. Escritores criativos e devaneio. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 9.
- GAUDREAULT, A; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Ciro Inácio Marcondes, Adalberto Müller e Rita Jover-Falleiros. Brasília: UnB, 2009.
- GROENSTEEN, T. **The system of comics**. Trad. do francês para o inglês de Bart Beaty e Nick Nguyen. Jackson: University of Mississippi Press, 2007.
- HEER, J. "Introduction". In: King, F. O. **Walt & Skeezyx**. 1927 & 1928. Montreal: Drawn & Quartely, 2010.
- HUCHET, S. Passos e caminhos de uma teoria da arte. Prefácio à edição brasileira. In: DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- JODOROWSKY, A.; COSTA, M. **A caminho do tarot**. São Paulo: Campos, 2016.
- JUNG, K.G. **Sincronicidade**. São Paulo: Vozes, 1997.
- KING, F. O. **Walt & Skeezyx**. 1927 & 1928. Montreal: Drawn & Quartely, 2010.
- MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Trad. Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- MCCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.
- MICHAUD, P-A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Trad. de Sibylle Muller. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MORIN, E. O método 3. O conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- NICHOLS, S. **Jung e o tarô**. Uma jornada arquetípica. Trad. de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1995.
- NICOLESCU, B. **Contradição, lógica do terceiro incluído e níveis de realidade**. 2009. Disponível em: <http://www.emse.fr/aslc2009>. Acesso em: 26 maio 2020.

SOSTERIC, M. A sociology of tarot. **Canadian Journal of Sociology**. n 39, vol. 3, 2014. pp. 357-392.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2007.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2010.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

ZAMBRANO, M. **Filosofía y poesía**. Cidade do México: FCE, 1996.

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Temática
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021
Submetido em: 22/02/2021
Aprovado em: 18/04/2021

Imagens de um devir-animal: entre literatura e ilustração no conto “Conversa de bois”, de Guimarães Rosa

*Images of a becoming-animal: between literature and illustration in the tale
“Conversa de bois” of Guimarães Rosa*

*Imágenes de un devenir-animal: entre literatura e ilustración en el cuento
“Conversa de bois”, de Guimarães Rosa*

Gabriela Pereira de FREITAS¹
Rhaysa Novakoski CARVALHO²

Resumo

Tendo em vista o questionamento “como o *devir* estabelece a relação híbrida entre ilustração e palavra no conto ‘Conversa de bois’, de Guimarães Rosa”, este artigo levanta reflexões sobre e a partir de certo indiscernimento entre imagens sensíveis e visíveis, que tanto emanam mentalmente do texto quanto o acompanham como ilustração literária visível. Com plano de fundo tecido por meio dos conceitos de Krauss e Bellour sobre campo expandido e relações híbridas entre imagem e literatura, aqui se desencadeia uma caminhada por algumas apreensões sobre o tema, em um devaneio que evoca e relaciona imagens para entender um *devir-palavra* e um *devir-escritor-feiticeiro* submersos em uma aura de mistério. O imaginário de feiticeiro e as simbologias do boi, são, também, chaves interpretativas que relacionam o conto e o livro rosiano como objeto aos conceitos de feitiçaria e *devir-animal*, de Deleuze e Guattari.

Palavras-chave: Devir. Ilustração. Imagem. Guimarães Rosa.

Abstract

Having in mind the question “how does *becoming* establish hybrid relationships between illustration and words in the tale ‘Conversa de bois’, by Guimarães Rosa”, this article raises reflections on and from a certain indiscernment between visible and sensitive

¹ Fotógrafa e professora adjunta da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), com doutorado em Comunicação pela UnB (2014) e período sanduíche na Sorbonne Université. Está realizando o pós-doutorado na State University of New York (2021). Publicou o livro “Estética em fluxo. Experiência e devir entre artemídia e comunicação” em 2018, pela editora Appris. E-mail: gabriela.freitas@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6195-3871

² Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), na linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea. Jornalista formada pela UFMA. Pesquisadora do Siruiz (Grupo de Estudos em Comunicação e Produção Literária). E-mail: novakoski.rhaysa@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4333-2104.

images, both emanating mentally from the text and accompanying it as literary visible illustration. Based on the background built upon the concepts suggested by Krauss and Bellour on expanded field and hybrid relations between image and literature, we propose reflections which are triggered by some apprehensions on the theme, in a sort of daydream dynamic that evokes and relates images to understand a *becoming-word* and a *becoming-writer-sorcerer*. The imaginary on the sorcerer and the ox are also interpretative keys that relate the Rosian tale and the book itself as an object to the concepts of witchcraft and *becoming-animal*, by Deleuze and Guattari.

Keywords: Becoming-animal. Illustration. Image. Guimarães Rosa.

Resumen

Guiándose por la pregunta “¿cómo el *devenir* establece la relación híbrida entre ilustración y palabra en el cuento ‘Conversa de bois’ de Guimarães Rosa?”, este artículo plantea reflexiones sobre y a partir del no discernimiento entre imágenes sensibles y visibles, que tanto emanan mentalmente del texto cuanto lo acompañan como ilustración literaria visible. Basado en los conceptos de Krauss y Bellour sobre campo expandido y relaciones híbridas entre imagen y literatura, aquí se desarrolla una caminata por algunos pensamientos sobre el tema, en un devaneo que evoca y relaciona imágenes para comprender un *devenir-palabra* y un *devenir-escritor-hechicero* sumergidos en aura de misterio. Así, el imaginario de hechicero y del buey son, también, claves interpretativas que relacionan el cuento y el libro como objeto a los conceptos de hechicería y *devenir-animal*, de Deleuze y Guattari.

Palabras clave: Devenir. Ilustración. Imagen. Guimarães Rosa.

Potência híbrida, vontade de mistério

No ponto de contato *entre* a filosofia do *devenir*³, em Deleuze e Guattari, a literatura e a ilustração, em João Guimarães Rosa, capta-se o surgimento de uma linha de fuga que, por sua vez, desencadeia uma *potência híbrida* a ser explorada no decorrer destas páginas. Inserindo-se no contexto dos campos híbridos e expandidos — espaços tão caros a Rosa, apesar do foco muitas vezes mais óbvio sobre seu texto — este artigo se propõe a pensar como o *devenir* estabelece relações entre palavra e ilustração a partir do conto “Conversa de bois” e suas imagens — sejam elas místicas, mentais ou visíveis.

³ “Devenir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o *devenir* é o processo do desejo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.64).

Dessa maneira, tendo como plano de fundo conceitos de Krauss e Bellour, estabelecemos diálogos entre o objeto desta reflexão e o texto “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”, em *Mil Platôs* (1997), para esboçar um emaranhado de pensamentos que cruzam um devir-boi identificado no conto de Rosa, com perspectivas imagéticas sobre o boi, o feiticeiro (deleuziano) e alguns dos mistérios que povoam o imaginário em torno dessas figuras. Forma-se, assim, um campo de indiscernimento entre imagens visíveis e mentais que surgem *com e a partir* do texto e se manifestam no objeto híbrido que é o livro rosiano.

Prontamente destacamos que, para o escritor, sua prosa estava, também, relacionada ao cuidado com as imagens, com foco, neste artigo, para as ilustrações. A percepção do livro enquanto objeto de arte demonstrava uma compreensão que Guimarães Rosa tinha deste ocupando um espaço, em alguns casos quase como uma escultura ou instalação, como ocorre em *Corpo de baile*, conforme será visto a seguir. A partir dessas observações é que recorreremos aos pensamentos acerca das transformações apontadas por Rosalind Krauss (2014) inicialmente no campo da escultura, que propõe a noção de campo ampliado, ou campo expandido.

A autora ressalta como a possibilidade dos campos ampliados, no contexto de ebulição da arte contemporânea, se constitui a partir de uma concepção complexa na qual as diversas linguagens se encontram em *relação*, tomando parte num conjunto cultural em que deixam de se distinguir a partir das características restritas à linguagem de origem, como gostaria de compreender nossa mentalidade historicista. Para Krauss, tal possibilidade é resultado de um contexto histórico que “pressupõe a aceitação de rupturas definitivas e a possibilidade de olhar para o processo histórico de um ponto de vista da estrutura lógica” (KRAUSS, 2014, p.137). O campo ampliado, estabelece-se, portanto, na relação mesma, a partir de um conjunto artístico ou cultural híbrido que se classificaria *entre* linguagens, ou seja, não seria determinado por uma ou outra especificamente.

Como mencionado acima, essa concepção era cara a Rosa na organização de cada um de seus livros. A maestria no uso da linguagem escrita levou uma legião de estudiosos a se debruçar sobre seus textos e ignorar cadernos de rascunhos, ilustrações e

planejamentos de seus livros-objeto⁴. Esses recursos são apontados como chaves de sentido em estudos como os de Rowland (2011) sobre a forma do livro rosiano, ou sobre a dimensão de “artefato” dessas publicações, como indica a autora em alguns momentos. Entre materiais de arquivo e elementos paratextuais (índices, capas, orelhas etc.), Rowland indica as ilustrações como peças importantes na compreensão da obra do autor, quando pensada enquanto objeto híbrido e complexo para além do texto.

Figura 1 - Capa e contracapa de Manuelzão e Miguilim, Corpo de baile



Fonte: ROSA, 1972.

Exemplo da força no cuidado editorial empregado por Rosa e da construção material dos sentidos que envolvem suas publicações são as terceiras edições⁵ de *Corpo de baile* (1962), em que as ilustrações são dispostas na capa e contracapa de maneira a sugerir um objeto tridimensional, semelhante a uma escultura: nas capas, personagens, animais e objetos são vistos frontalmente, voltados para o leitor-observador; nas contracapas, figuram as mesmas imagens, mas visualizadas a partir do olhar de quem assiste a uma cena atrás do palco (Figura 1) (ROWLAND, 2011).

Já em *Sagarana* (1956; 1958; 1977), o livro no qual está publicado o conto que guia este estudo, as ilustrações de capa e miolo foram traçadas pelo gravurista Poty

⁴ Livro-objeto pode ser entendido como a publicação que extrapola as convenções tradicionais de livro, subvertendo sobretudo seu projeto gráfico e embaçando as fronteiras entre texto e suporte, por meio, dentre outros elementos, da apresentação visual. Os livros de Guimarães Rosa possuem características pontuais que poderiam ser encaixadas nessa dinâmica, mas de maneira geral não o são. Apesar disso, tomaremos licença para usar essa expressão devido à preocupação do autor com o processo de edição, construção material e ilustração.

⁵ *Corpo de baile* foi dividido em três livros a partir da terceira edição, de 1962.

Lazzarotto⁶, sendo solicitadas (e até descritas), avaliadas e selecionadas por Rosa. Desde a primeira edição lançada pela editora José Olympio, a obra passou por diversos ajustes gráficos e textuais, decorrentes de uma certa obsessão de Rosa em realizar modificações e correções (ROWLAND, 2011).

O visual mais conhecido foi elaborado por Poty em 1956, mas somente a partir da quinta edição do livro “definitivo-para-sempre” (sem mais alterações textuais), de 1958, é que as ilustrações passaram a acompanhar o texto em seu interior. Grande parte dos desenhos são apresentados em forma circular, como emblemas (NUNES, 2015). Após a morte do escritor, as ilustrações passaram por pequenas mudanças nas sucessivas edições a partir de 1970. Segundo Nunes (2015), os motivos para as alterações não são conhecidos, e, mesmo não afetando uma análise no campo temático, elas acabam influenciando a leitura em termos estilísticos. Por conta disso, as ilustrações apresentadas aqui terão duas versões: os traços de 1958 e os da edição de 1977 — já que não conseguimos acesso à de 1970, mas ambas possuem os mesmos desenhos.

Após a inserção das ilustrações no miolo, *Sagarana* pode ser definido como um livro ilustrado — de figuras “glosantes” (ROSA, 1975). Em termos gerais, o livro ilustrado é aquele que combina a comunicação verbal e não-verbal para criar uma linguagem distinta, e, por vezes, híbrida (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). E é tendo em vista o diálogo *entre* as diferentes expressões entrelaçadas magicamente por Guimarães Rosa que se buscará compreender as imagens animais evocadas em “Conversa de bois” a partir do *devir*. Como auxílio, serão relacionados ao longo do trabalho autores que discutem os estudos animais, a zooliteratura e a ficção animalista na obra rosiana, como Neves (2020) e Pereira (2020), por exemplo.

De acordo com Pereira, nos estudos animais a expressão *devir-animal* pode ser usada como forma de tradução de um certo “estreitamento das fronteiras entre humano/humano, humano/inumano, inumano/inumano, ou pelo menos sugere rever as

⁶ Por falta de acesso aos originais, não há consenso sobre qual seria a técnica de criação e reprodução das ilustrações de Poty para *Sagarana*. De acordo com Nunes (2015), todas as edições possuem impressões realizadas a partir de matrizes em alto relevo, especulação comprovada pelo leve afundamento das áreas impressas. O autor conta que, para as edições a partir de 1970, a hipótese mais forte é o uso da xilogravura (entalhe em madeira) combinado com detalhes feitos posteriormente em bico-de-pena, técnica favorita de Poty e, por conta das características do traço, provavelmente utilizada na primeira versão das ilustrações, em 1958.

posturas assumidas diante do outro” (PEREIRA, 2020, p. 32). No texto de Rosa lê-se o boi vivenciado como um ser pensante, envolto na aura mágica das fábulas ou contos de fadas. O narrador avisa sobre o caráter da história “re-recontada” ao dizer, logo no início, que “já houve um tempo em que eles conversavam, pois bem comprovado nos livros das fadas carochas” (ROSA, 2016, p. 290). O leitor é convidado a ouvir um “caso acontecido”, que se desenrola em meio às conversas de oito bois: *Buscapé, Namorado, Capitão, Brabagato, Dançador, Brilhante, Realejo e Canindé*. Em certo momento, os pensamentos dos animais se chocam com os de *Tiãozinho*, o menino que conduz o carro de boi enquanto sofre pela morte do pai — cujo corpo é levado na carroceria — e com os maus tratos de *Agenor Soronho*, carreiro cruel e insensível.

Em certo momento, as percepções animais capturas o guia em um *devir-animal*, na mesma medida em que os bois se deixam capturar pelo desejo homicida do menino. O devir redireciona vontades e desloca *Tiãozinho* para um não lugar, um *entre*, nem boi nem menino. Esse mesmo jogo imagético e interpretativo pode ser montado e desmontado em vários níveis narrativos tanto dentro do conto quanto entre texto e ilustrações, como também entre as imagens/sentidos cooptados em ambas as formas de expressão (palavra-literatura e ilustração). O devir-boi do menino, dessa maneira, corresponde a um devir-ilustra-palavra, como veremos adiante, constituindo um campo ampliado fértil para as diferentes relações entre linguagens.

Nesse sentido, para Raymond Bellour, o *entre*, que está no título de seus livros, dá ênfase mesmo à passagem de uma linguagem a outra. O primeiro volume de *Entre-Imagens* é dedicado à fotografia, cinema e vídeo. O autor se detém sobre as linguagens tipicamente imagéticas. No entanto, sua reflexão sempre leva à imagem primordial, aquela da imaginação e do imaginário e que tanto permeia a literatura, por exemplo. Bellour analisa inúmeros filmes, vídeos e imagens que têm como referência textos literários, mostrando sua potência imagética.

Aparecerá, algum dia, talvez, que o deslizamento do cinema em direção ao vídeo é comparável àquele que se deu com a poesia na passagem dos versos alexandrinos aos versos livres. Que um pensamento sobre o

destino literário da língua surgiu assim como hoje se dá o pensamento sobre a imagem (BELLOUR, 1990, p.26)⁷.

A concepção imagética da literatura é tão importante para o estudioso, que seu segundo volume de *Entre-Imagens* é dedicado exclusivamente à relação entre palavra e imagem. O autor cita o argentino Jorge Luís Borges, e sua capacidade de se precipitar numa vertigem de metamorfoses, para comparar o escritor a um espectador, prisioneiro de um dispositivo que não o permite deixar de fazer seu próprio cinema interno enquanto escreve.

Seu próprio truque de mágica e sua invenção de escritor, aqui, são também a sublinhar, de forma às vezes mítica, lúdica e histórica, a emergência de um dispositivo global no interior do qual palavras e imagens, literatura e cinema, fazem um intercâmbio de suas propriedades. Fazem-no a partir de uma mesma postura que coloca o homem no espelho, ciente de sua imagem — com um excesso que promove a partilha do desejo de viver e morrer nela (BELLOUR, 1999, p.323)⁸.

É nessa dinâmica da relação híbrida entre imagem e palavra — principalmente na formação das imagens mentais que, como diria Bergson (2010), povoam nosso cinetoscópio interior — que acreditamos desenrolar-se um *devenir*, tanto quando atuamos como escritores, cineastas, pintores e fotógrafos quanto como espectadores. Mais especificamente, acreditamos que os movimentos de associação e aliança entre imagens e palavras, assim como também entre outras linguagens, podem ser compreendidos por um processo *em devenir*, na constituição de um campo expandido. Pois só pelo *devenir* é que se pode abarcar o estado que se *é, sendo*, ou seja, que se estabelece *na relação; no entre* linguagens, e não em um ou outro estado.

De acordo com Nikolajeva e Scott (2011), no livro ilustrado a relação entre palavra e imagem pode ser estabelecida de diversas maneiras, sugerindo, sobretudo, complementaridade (no caso de significarem distintamente) e simetria (no caso de expressarem os mesmos sentidos). A primeira categoria parece ser mais próxima do que ocorre em *Sagarana*, principalmente quando se percebe que o leitor deve encontrar os

⁷ Tradução nossa.

⁸ Tradução nossa.

significados específicos das ilustrações, “se possível, no meio do livro, emergindo no material textual: são figuras que sugerem aspectos enigmáticos, cujas respostas só poderão ser encontradas no interior do livro” (NUNES, 2015, p. 548), ou seja, no contato *entre* as linguagens, como visto acima.

A proposta de diálogo entre palavra e ilustração desenvolvida aqui, com ênfase na imagem visível, é um caminho pouco usual nos estudos sobre a literatura rosiana. Para justificar essa intuição interpretativa, buscamos em Mitchell (2015) o que ele chama de virada pictórica — movimento mais ou menos recente pelo qual se propõe que a imagem deve ser compreendida e pensada a partir de sua própria consistência. Assim, o autor ressalta que ela mesma é capaz de constituir uma ênfase no campo social do visual, quando afirma que este não é apenas “um produto secundário da realidade social, mas um elemento que a constitui ativamente. A visão é tão importante quanto a linguagem na mediação de relações sociais sem ser, no entanto, redutível à linguagem, ao ‘signo’ ou ao discurso” (MITCHELL, 2015, p. 186).

As ilustrações de *Sagarana* inserem-se no contexto do tratamento literário das imagens, como ressalta Mitchell, e, diante disso, acabam por celebrar sua personalidade misteriosa, pois já se encontram mediadas por outra linguagem (MITCHELL, 2015). Quando o autor se refere a uma personalidade das imagens, o faz no sentido de buscar uma subjetividade não apenas de seus autores e receptores, mas uma subjetividade própria da imagem, indagando não o que se quer delas, mas procurando desvendar seu próprio desejo: o que querem as imagens?

Podemos dizer que, no caso das ilustrações de “Conversa de Bois”, há justamente uma complementaridade entre imagem e texto no sentido de que as palavras não querem explicar as ilustrações, mas construir um diálogo, além de, em sua dimensão mística, se revelarem como criadoras de uma realidade própria, evocando a animalidade do boi como mediação da experiência literária em suas múltiplas manifestações. A imagem não quer ser decodificada pelo texto, mas encantar por si só, como propõe Mitchell ao tentar responder à pergunta que dá início ao seu estudo — e encerra o parágrafo anterior:

Os desejos das imagens podem ser inumanos ou não-humanos, mais bem modelados pelas figuras de animais, máquinas, ciborgues, ou mesmo por imagens ainda mais básicas — aquilo que Erasmus Darwin chamava de “o amor das plantas”. Portanto, o que as imagens querem, em última instância, é simplesmente serem perguntadas sobre o que querem, tendo em conta que a resposta pode muito bem ser “nada” (MITCHELL, 2015, p. 187).

É dessa maneira, que, finalizando uma abordagem introdutória, ressaltamos que essa caminhada terá como guia as imagens de “Conversa de bois” e seus desejos, a partir das noções que permeiam o *devir*. E a dimensão misteriosa, amplamente discutida no projeto literário de Rosa, deve ser explorada não para o seu desvelamento, mas para sua contemplação, expansão e associação rizomática⁹ com novos objetos e pensamentos que atravessam a temática.

Assunto de feiticeiro

Antes de mergulhar no tema dos bois, é interessante uma passagem pelas feitiçarias e pelos motivos do feiticeiro. Deleuze e Guattari (1997) explicam que o escritor é um feiticeiro porque “escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires, que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 17). Para os autores, feiticeiros e devires que outrora se manifestavam em mitos e ritos agora “se exprimem por contos”, usando em seu livro os mais diversos “feiticeiros” para apresentar, explicar e discutir devires-animal presentes na literatura. Estas noções encontram correspondência no entendimento de Guimarães Rosa sobre sua escrita, definida por ele como uma tarefa de alquimista, que para “ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão” (LORENZ, 1994, p. 49).

Aqueles que se voltam para sua obra, podem dizer que, certamente, um feiticeiro como Rosa foi atravessado pelos devires mais diversos, tendo, contudo, o sertão como uma espécie de *plano de consistência* — ou seja, lugar onde podem ser encontradas e

⁹ Em um rizoma “cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

desenroladas aberturas criativas — que dá aos devires que o tomam a possibilidade de tradução por uma miríade de códigos singulares, tendo ainda o animal, ou, no caso deste artigo, o boi, como “assunto de feitiçaria” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 25). É a manifestação do que Rosa chama em sua obra de “matéria vertente”, designação que se aproxima das metamorfoses vertiginosas descritas por Bellour em relação a Borges e que, também, poderia ser um outro nome para o *devir*.

Antes de afirmarem que o devir é nele mesmo uma realidade, Deleuze e Guattari falam sobre a dupla ideia de “série-estrutura”, dos arquétipos de Jung e dos estudos totêmicos de Lévi-Strauss como intuições que tentavam entender o que chamam de *devir-animal*, aproximando o mundo da natureza e seus bichos aos sonhos e mitos, como formas de explicar a relação entre os animais, entre animais e homens e entre homens e instituições/organizações.

Tais colocações levantam o questionamento sobre o sonho e a mediunidade enquanto manifestações, explicações ou modos de relação dos devires que capturavam o autor em diversos momentos, desencadeando a criação de imaginários presentes em seus textos e na maneira como o escritor relaciona a palavra às ilustrações que seleciona para os livros. Sobre o processo de escrita de “Conversa de bois”, por exemplo, Rosa conta, em correspondência com o amigo João Pondé, que sofreu de um caso muito interessante de “mediunismo puro”.

Aqui, houve fenômeno interessante, o único caso, neste livro, de mediunismo puro. Eu planejava escrever um conto de carro-de-bois com o carro, os bois, o guia e o carreiro. Penosamente, urdi o enredo, e, um sábado, fui dormir, contente, disposto a pôr em caderno, no domingo, a história (n. 1). Mas, no domingo caiu-me do ou no crânio, prontinha, espécie de Minerva, outra história (n. 2) também com carro, bois, carreiro e guia totalmente diferente da véspera. Não hesitei: escrevi-a, logo, e m'e esqueci da outra, da anterior. Em 1945, sofreu grandes retoques, mas nada recebeu da versão pré-histórica, que fôra definitivamente sacrificada (ROSA, 2016, p. 24).

Dessa maneira, a história lida em *Sagarana* é uma terceira história, totalmente diferente da original e semelhante a uma “entregue” a Rosa por vias que ele descreve como misteriosas, encantadas. Esse desdobramento é apresentado na estrutura do conto, podendo-se dizer que Rosa se mistura com o narrador, usando a máquina de escrita na

articulação de um agenciamento triplo, pelo qual se sobrepõem três formas narrativas: 1. o caso na dimensão imaginária da fábula e do não-acontecido, em que a irara *Risoleta* testemunha uma viagem com duas figuras humanas e oito bois falantes. Nesse plano, a irara é capturada por *Manuel Timborna* e troca sua liberdade pela narração daquilo que testemunhou; 2. A transformação do relato animal em “caso-acontecido”, recontado oralmente por *Timborna* ao narrador, para provar seu argumento de que os animais conversam entre si; e 3. o texto escrito, no qual lê-se o narrador “re-recontando” o que ouviu de modo diferente, enfeitado (SILVA, 2015). É uma sobreposição de camadas narrativas: a fantasia, a oralidade e a escrita literária, provocando também uma sobreposição de tempos e imagens.

Tal agenciamento nos remete aos escritos de Deleuze (1985, 1990) sobre a imagem cristal bergsoniana, que seria multifacetada, possível de ser visualizada por vários pontos de vista, fornecendo não uma verdade absoluta, mas diversos desdobramentos imagéticos. Assim, a imagem cristal estaria mais ligada à imagem-tempo cinematográfica, em que há uma subversão temporal, que por sua vez também embaralha não apenas passado, presente e futuro, como também as camadas da própria imagem, bem como da narrativa, que não se restringe mais a uma perspectiva linear. O pensamento de Deleuze, segundo Bellour (1999), nos mostra como tanto a literatura (a partir da imaginação) quanto a montagem influenciam o cinema, da mesma maneira como as possibilidades da linguagem cinematográfica, por sua vez, impactam nos tradicionais modelos narrativos, a exemplo da estrutura captada em “Conversa de bois”.

A identificação de camadas narrativas e imagéticas indica o movimento de Rosa em captar temas do imaginário, da oralidade e da cultura popular para servir de ingrediente em sua mistura de alquimista. O que é evidenciado desde a epígrafe do conto, como reforça brevemente o texto de Bühler e Melo (2016). Desse modo, o coro extraído do canto do Boi-bumbá “— Lá vai! Lá vai! Lá vai!... / Queremos ver... Queremos ver... / — Lá vai o boi Cala-a-Boca / fazendo a terra tremer!...” traz, desde o elemento pré-textual, a narrativa popular para dentro do caldeirão do feiticeiro. É um retorno que Rosa empreende em relação ao conceito de feitiçaria de Deleuze e Guattari, evidenciando a narrativa encantada dos antigos feiticeiros.

Figura 2 - Epígrafe visual do conto “Conversa de bois”



Fonte: ROSA, 1958; ROSA, 1977.

Nesse sentido, Bühler e Melo ressaltam a epígrafe como uma pista sobre a relevância dos bois enquanto chave para a compreender a história. Acompanhando a epígrafe escrita, há uma espécie de epígrafe visual: a imagem de uma cabeça humana com expressão de horror e um conjunto de três cabeças bovinas (Figura 2). Para Rowland (2011), além de uma indicação geral de leitura atribuída, entre outros elementos, às ilustrações e, sobretudo às epígrafes visuais em cada um dos contos de *Sagarana*, a construção material do livro parte de uma integração de diferentes elementos, tendo como direcionamento de sua arquitetura a escolha pela associação via metáforas. Segundo ela, há uma “estreita ligação entre ilustração e elementos paratextuais: toda a composição de *Sagarana* depende da articulação dessas duas dimensões para a configuração da unidade do livro” (ROWLAND, 2011, p. 159).

Corroborando com o que Rowland aponta, ainda, como uma síntese da dimensão metafísica de cada conto, ou um vislumbre do enredo, Nunes afirma que a ilustração inicial de “Conversa de bois” “invoca o insólito e o misterioso” (NUNES, 2015, p. 617). Tom místico que se soma a uma crítica ao racionalismo, como veremos mais a frente com Neves (2020). Nas duas versões, o contraste entre o branco e o preto (dia e noite, claro e escuridão), a boca humana formando um grito, as cabeças de homem e de boi soltas no espaço gráfico, são traços que evocam impressões e se ligam aos

acontecimentos desenrolados no texto, sem deixar, no entanto, que o mistério que relaciona o menino e os bois, assim como imagem e palavra, seja totalmente apreendido — o que evidencia as lacunas que ilustrador e, principalmente, escritor articulam para que os leitores participem ativamente da busca de sentidos a partir, e *entre*, as duas linguagens, conforme apontam Nikolajeva e Scott sobre a dinâmica do livro ilustrado (2011).

Do mesmo modo que introduzem poeticamente e nos oferecem as coordenadas gerais da história, é a partir do emblema que abre o conto que formulamos as primeiras impressões sobre o texto, inferências que acabam por conduzir a uma segunda camada de pensamentos, de modo a explorar uma simbologia do boi e as suas possíveis relações com o texto e a temática do *devir-animal* que se aproxima.

Simbologia de boi

No conjunto da obra rosiana, a figura do boi ocupa lugar marcante. Pereira (2020) aponta o boi como uma das imagens narrativas que aproxima o homem da natureza, quase como um culto ao mítico que há nessa dimensão da existência humana e animal. Uma vez indicados pelas epígrafes textuais e visuais do feiticeiro como figuras-chave para interpretação do conto, os bois desempenham um papel central no decorrer da narração fabulosa de “Conversa de bois”. Há, de início, a reivindicação da narrativa fantástica para justificar o falatório dos animais, quando o narrador diz em latim “Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!” — “Visto no escuro da noite e falou o gado. Indescritível!” — para argumentar que não seria de hoje que os animais falassem entre si, sem que as pessoas queiram escutar. Para Bühler e Melo,

Em geral, no complexo imaginário das narrativas arcaicas, encontramos um conjunto de animais míticos (bestiário) que figuram no plano do combate exercendo tanto a função de antagonista (ferocidade) quanto a função de doador (ajudante mágico). Nessas narrativas o bestiário é trazido como parte de toda uma cenarização como montagem de uma geografia encantatória. Assim é que serpente, dragão, leão e cavalos alados constituem uma simbólica que povoam os contos populares (BÜHLER, MELO, 2016, p. 120).

Essas dimensões do bestiário nas narrativas literárias e oralidades são indicadas, também, no texto de Deleuze e Guattari, quando os autores classificam os animais em

três espécies distintas. A primeira delas engloba os domésticos e familiares. Já os bois do conto, inicialmente, figuram na segunda categoria/espécie, sendo aproximados dos “animais com característica ou atributo, os animais de gênero, de classificação ou de Estado, tais como os grandes mitos divinos os tratam, para deles extrair séries ou estruturas, arquétipos ou modelos” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 18). Por hora, será explorada um pouco dessa classificação.

Figura 3 - Ilustrações de “Conversa de bois”, versão de 1958 e 1977, respectivamente



Fonte: ROSA, 1958; ROSA, 1977.

No *Dicionário de símbolos* a figura do boi é definida como um “símbolo de bondade, de calma, de força pacífica; de *capacidade de trabalho e de sacrifício*” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2019, p. 137). Os autores apresentam um resumo da simbólica mística dos bois, como figura que “marca a força e a potência, o poder de cavar sulcos intelectuais para receber as fecundas chuvas do céu, ao passo que os chifres simbolizam a força conservadora e invencível” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2019, p. 138). O livro faz a observação de uma certa mistura entre o imaginário de boi e touro. Segundo os autores, a imagem desse segundo conjura a ideia de força e de arrebatamento irresistível, de macho impetuoso. O touro é mais próximo da ferocidade. A simbologia do boi como animal de poder pacífico, calmo e contemplativo se revela adequada ao olhar-se para os diálogos no conto, quando, a certa altura, eles ponderam sobre como são diferentes dos animais que não trabalham com o homem e não pensam. “É bonito poder pensar, mas só nas coisas bonitas” (ROSA, 2016, p. 298). Assim, entende-se as várias

ilustrações de bois ao longo do conto como um reforço visual dessa noção, uma vez que são mostrados em diversos ângulos, como figuras a serem contempladas e em aparente harmonia com a natureza e outros animais.

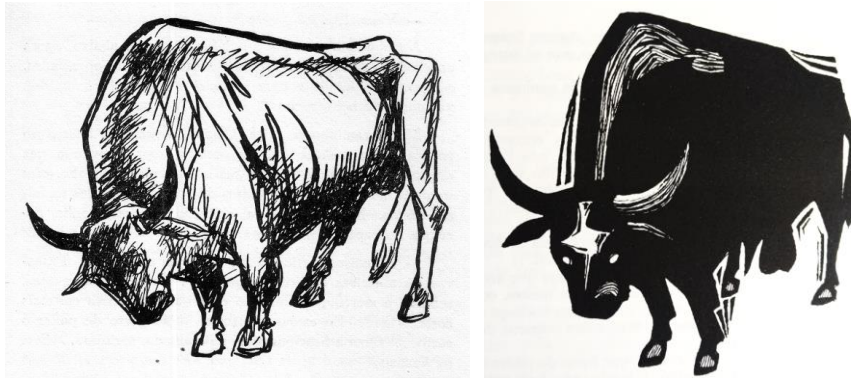
A ilustração do boi lendo um livro (Figura 3) reforça o caráter bondoso e intelectual-místico, mais uma vez com correspondência em diversos momentos da conversa dos animais, e até mesmo em seus silêncios: “Veio um silêncio. E todos, de olhos quase fechados, ficam vivendo na cabeça coisas mais fundas que o pensamento e o sonho, e, assim, sem pressa, chegam ao vau do ribeirão” (ROSA, 2016, p. 309). Além disso, Nunes (2015) sugere que a ilustração seja uma tradução gráfica da colaboração e proximidade que homem e bicho estabelecem no texto, como forma de fusão das duas figuras, lembrando, também, Pereira (2020). A imagem ultrapassa os significados presentes no conto para criar uma alegoria, inclusive, da experiência de leitura.

A curiosa figura do boi leitor aponta para cada um dos leitores que têm o livro em suas mãos; como apontamos antes, Rosa se referiu ao processo de escrita de *Sagarana* como um aboio dirigido a “um gado imenso” [...]. O boi, então, é o leitor — porque o leitor também “é boi”: cada um dos leitores também é incluído em um contínuo existencial que engloba a natureza animal, como também vegetal e mineral (NUNES, 2015, p. 624-625).

O *devoir-animal* é, portanto, entendido como uma das prerrogativas para a leitura e apreensão do conto e suas imagens, que servem de convite aos leitores para participação no jogo interpretativo tão característico da literatura rosiana que, nesse caso, é agenciado tanto no texto quanto pelas ilustrações. O homem, retomando o que disse Bellour sobre a literatura de Borges, é colocado em um espelho para estar ciente de si mesmo enquanto participante dessa dinâmica, que dele requer um desprendimento de si para tornar-se, também, animal — e, no caso, um boi.

A perspectiva formada por esse conjunto de símbolos acerca do boi é confrontada em dois momentos. O primeiro deles reside no paradigma em torno, também, de um boi. Abrindo mais uma camada narrativa de texto, o boi *Brilhante* lembra os outros sobre a tragédia de *Rodapião*, que é capturado pela racionalidade humana, diferenciando-se dos demais.

Figura 4 - Ilustrações de “Conversa de bois”



Fonte: ROSA, 1958; ROSA, 1977.

Figura 5 - Ilustração em “Conversa de bois”



Fonte: ROSA, 1977.

No estudo sobre o *devoir-animal* em “Conversa de bois”, Neves (2020) relaciona a aproximação de *Rodapião* ao pensamento humano como uma crítica ao racionalismo cartesiano, reforçada com a constante necessidade dos demais bois em se diferenciar dos homens que, na visão dos bichos, incorporam a “fonte de todo o mal” (NEVES, 2020, p. 108). A aliança com o outro para além de si, ou seja, o humano, torna *Rodapião* menos contemplativo. É, segundo Silva (2015), além da apresentação da figura da “racionalidade”, uma alegoria da luz, tornando *Rodapião* um “boi ‘ilustrado” (Figura 4).

A principal manifestação da sua contaminação é o andar de olhos abertos, atentos. Ele passou a pensar e “falou como homem” (ROSA, 2016, p. 314). Especificidade que é evidenciada pela ilustração de uma cabeça bovina de olhos e bocas bem abertas, em uma expressão quase humana (Figura 5). Ao contrário dos bois que caminhavam e conversavam de olhos fechados, *Rodapião* “espiava p’ra tudo, tudo queria ver... E nunca parava quieto” (ROSA, 2016, p. 304). E, no fim, sua ação em busca do caminho mais racional acaba por resultar em sua morte.

O segundo momento em que a perspectiva mística do boi é confrontada remete a um estado em que os bois da história saem do campo arquétipo, e parecem adentrar na fronteira da terceira definição de espécies animais: “Enfim, haveria animais mais demoníacos, de matilhas e afectos, e que fazem multiplicidade, devir, população” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 18). Aqui, as reverberações simbólicas de *boi e touro* se misturam. O conto passa a esquematizar um agenciamento que parte de uma proliferação animal, na qual vê-se uma multiplicidade atribuída aos bois. Multiplicidade essa que acaba por tomar o guia em um *devir-animal*, em um movimento de desterritorialização dos seus desejos a um campo de imanência em que podem se concretizar.

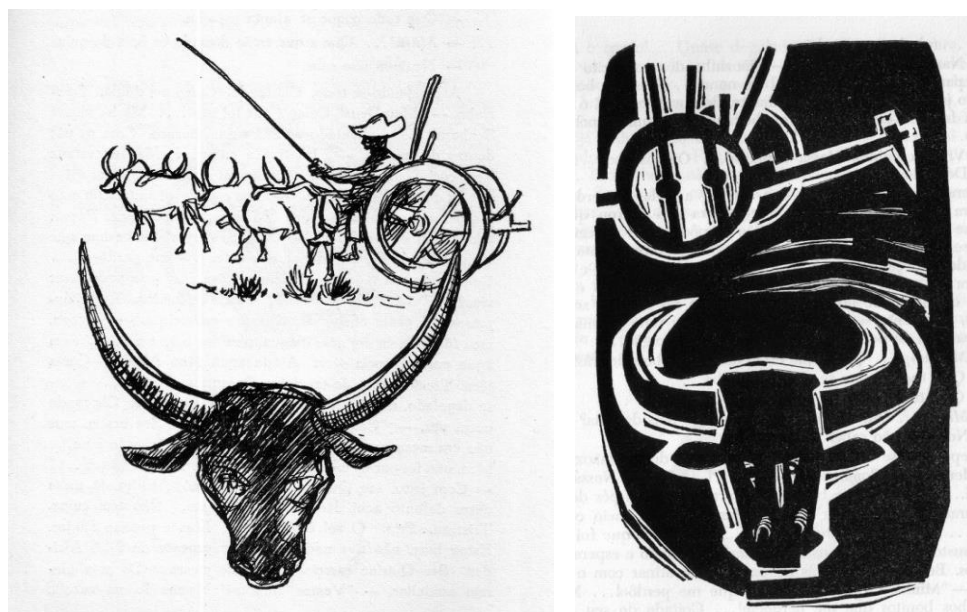
Devir-boi para saciar o desejo

Depois de *Brilhante* contar sua história sobre *Rodapião* e ponderar com os companheiros de viagem sobre os perigos de pensar como homem, o conto se desdobra mais uma vez para dar início a um novo agenciamento narrativo. Silva (2015) explica que a partir daí, armam-se as circunstâncias que desencadearão o fim da trama mágica. Desse modo, volta-se agora com mais atenção, assim como fazem os bois, às ações do “bezerro-de-homem”, o menino guia.

Ao longo do texto, são revelados fragmentos da história de *Tiãozinho*. O guia é um “pedaço de gente” que trabalha para o carreiro *Agenor Soronho*. Eles formam duas figuras opostas, dispostos até espacialmente em lugares diferentes, como é evidenciado pela estrutura maquinica do carro de boi — o homem em um extremo alto, em cima do carro, arrogante e imponente, e o menino no baixo, a pé, humilhado e fragilizado, acompanhando os animais (SILVA, 2015).

Assumindo o caráter narrativo que as imagens podem apresentar no livro ilustrado, Nunes (2015) chama atenção para o desenho em que uma cabeça de boi é posicionada frontalmente na página, com um carro de boi ao fundo (Figura 6). De acordo com Linden, em meio às funções estabelecidas entre texto e imagem, está a de colaboração, pela qual, “articulados, textos e imagens constroem um discurso único” (LINDEN, 2018, p. 121). Configuração essa que pode ser identificada, entre outras, na ilustração descrita, reforçando o entendimento de que “o carro é o sinal mais evidente da subjugação do animal pelo homem, que, no conto, é representado pelo carreiro *Agenor Soronho*, que maltrata tanto os animais [...] quanto o menino” (NUNES, 2015, p. 621). O contraste entre as duas imagens pode demonstrar, também, a oposição entre o pensamento humano e animal (razão e instinto), tão evidenciado nos diálogos entre os bois (NUNES, 2015).

Figura 6 - Ilustrações do conto “Conversa de bois”



Fonte: ROSA, 1977; ROSA, 1958.

Na trama, o menino e o carreiro transportam rapaduras e um defunto. O morto é o pai de *Tiãozinho*, recém-falecido depois de muitos anos inválido e cego. O corpo está sendo levado para ser enterrado no cemitério do arraial. Mas além do luto, o “bezerro-de-homem” tem que suportar os maus tratos e os insultos constantes do carreiro. Um homem

cruel, que, conforme sugere o conto, andava de carícias com a bela mãe de *Tiãozinho* mesmo antes da morte do pai. O que o deixava em fúria. Era esse homem quem sustentava a casa. E a morte do pai do menino parecia o alegrar.

Ao longo do relato, o narrador assume a perspectiva do guia em diversos momentos. Dessa maneira, o texto apresenta vislumbres dos desejos que tomam conta do pobre garoto, que, segundo os bois, “babou muita água dos olhos...” (ROSA, 2016, p. 319). Ao convocar novamente Deleuze e Guattari (1977), é possível entender que o que move esse novo agenciamento é o *desejo* de *Tiãozinho*. E os desejos do menino se modulam e intensificam na medida em que o ritmo da narrativa avança.

É Silva (2015) quem primeiro identifica as vontades crescentes que resultam no *devir-animal* do menino e, em seguida, traçam linhas de fuga destrutivas. Enquanto suporta calado e obediente as ordens e os desmandos do carreiro, os desejos do guia são expressos somente em pensamento, em estado latente. Primeiro, lê-se uma súplica indignada: “Mas Deus havia de castigar aquilo tudo.” (ROSA, 2016, p. 303). Depois, os pensamentos de *Tiãozinho* evoluem para um desejo de vingança, com a promessa de que, quando grande, enfrentará o seu algoz: “Mas *Tiãozinho* espera... Há-de chegar o dia!... Quando crescer, quando ficar homem, vai ensinar ao seu Agenor Soronho... Ah, isso vai!... Há-de tirar desforra boa, que Deus é grande!” (ROSA, 2016, p. 304). Imerso em mais ressentimento e com as crescentes ofensas do carreiro, o menino passa a manifestar um desejo de morte: “Por que é que não foi seu Agenor Carreiro quem a morte veio buscar?! Havia de ter sido tão bom!...” (ROSA, 2016, p. 310). Até que o ódio toma conta dos pensamentos do menino que revela, enfim, o seu desejo homicida: “Enlameado até a cintura, *Tiãozinho* cresce de ódio. Se pudesse matar o carreiro... Deixa eu crescer!... Deixa eu ficar Grande!... Hei de dar conta desse danisco...” (ROSA, 2016, p. 311).

É na armação do novo agenciamento narrativo e na mudança de velocidade no ritmo do conto que os desejos do menino são potencializados e buscam uma forma de sair do plano mental. A noite chega e as personagens parecem emergir em uma camada de suspensão, inicialmente mais lenta. Um estado de sonolência toma conta das personagens humanas, e a partir daí o texto descreve os bois percebendo que *Tiãozinho* dorme enquanto caminha à frente deles. Esse estado transporta o menino para mais perto de um *ser-boi*, assimilando a habilidade destes em caminhar dormindo.

Todas as camadas narrativas traçadas até agora convergem para uma mesma linha, aproximando o menino de um devir, que é, em síntese, um estado de *entre*, é explorado rapidamente a ideia de “*meio*”, de “*não-lugar*” ou “*entre*” recorrente na literatura rosiana. “Mesmo *meio* no sono está Tiãozinho. *Mais de meio*: tão só uma pequena porção dele vigie, talvez, O resto flutua em lugares estranhos. Em outra parte...” (ROSA, 2016, p. 319, grifo nosso). Flutuando nesse novo estado, dentro da escuridão mística da noite, o fluxo de pensamentos de *Tiãozinho* começa a se misturar com os pensamentos e as vozes dos bois. Vê-se, então, o *devir-animal* se formando, quando Deleuze e Guattari diriam que se passa a vislumbrar, então, “uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 16). O guia começa a se misturar com cada boi, um por um, até que eles passam a formar bloco:

— Mhú! Hmoung!... Boi... Bezerro-de-homem... Mas, eu sou o boi Capitão!... Moung!... Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não há bezerro-de-homem!... Todos... Tudo... Tudo enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho! ... Posso vingar meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro... Seu Agenor Soronho o diabo grande... Bate em todos os meninos do mundo... Mas eu sou enorme... Hmou! Hung!... Mas, não há Tiãozinho! Sou aquele-que-tem-um-anel-branco-aoredor- das-ventas!... Não, não, sou o bezerro-de-homem!... Sou maior do que todos os bois e homens juntos (ROSA, 2016, p. 320).

O *devir-animal* do menino ativa os afetos dos bois, que “se tornam companheiros de infortúnio e cúmplices no desejo de vingança e na morte do *Agenor Soronho*, que os explorava e maltratava violentamente” (NEVES, 2020, p. 109). Nos deparamos agora com um boi que foge da sua simbologia mística de bondade para entrar em uma dimensão demoníaca, múltipla, mais próxima do touro. Assim, os bois detonam suas potencialidades e todos eles juntos (bois e menino) passam a tramar a morte de *Soronho*, ao passo em que também reafirmam a sua força e a sua multiplicidade enquanto matilha. Em disposições deleuzianas, eles assumem uma multiplicidade de termos heterogêneos e “de co-funcionamento de contágio, entram em certos *agenciamentos* e é neles que o homem opera seus devires-animais” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 19).

Figura 7 - Ilustrações de capa e de miolo referentes ao conto “Conversa de bois”



Fonte: ROSA, 1977; ROSA, 1958.

A multiplicidade descrita transborda das imagens textuais para as imagens gráficas por meio das ilustrações. A metáfora é o recurso responsável por pontuar uma correspondência visual dessa proliferação, ou do que chamaremos de “boiferação”, no emblema escolhido por Guimarães Rosa para representar o conto na capa de *Sagarana*. A mesma ilustração é vista no miolo do livro, acompanhando o texto a que se refere. Mesmo com as variações de estilo que o desenho sofreu ao longo das reimpressões, é interessante observar como a escolha dos traços reverbera esse momento de *devoir-boi*. Há uma multiplicidade de bois conduzindo o carro. Bois que vão para diversas direções e, em alguns momentos, extrapolam a linha — ou a fronteira — que delimita o espaço gráfico do desenho. Uma escolha curiosa, se levar em conta tanto os conceitos trabalhados até agora quanto o desencadeamento de uma linha de fuga que gera morte na trama.

Na continuação do conto, a máquina de desejo é, então, ativada e o *devoir-boi* do menino resulta em uma linha que escapa para a aniquilação. “Exatamente por causa do “perigo” próprio a toda linha que escapa, a toda linha de fuga ou de desterritorialização criadora: virar destruição, abolição” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 87). Em um movimento praticamente ensaiado, o menino grita, despertando de seu estado de sonolência, e os bois se projetam para frente todos de uma vez só. É o fim de *Agenor Soronho*.

Com *Tiãozinho* desperto de seu *devoir-boi* e horrorizado com a concretização de seus desejos, há um retorno para as imagens de abertura, que servem de epígrafe visual

do conto. As cabeças de boi e o rosto horrorizado do menino, desde o início indicavam o desfecho da narrativa textual, agindo como os traços que anteciparam as palavras, em um devir-ilustra-palavra. Após o desvelamento, o conto entra em um novo ritmo. Mais rápido. Mais confuso. *Tião* chora com os pés dentro de um buraco. Buracos dos quais ele desviava enquanto fazia bloco com os bois. Chegam dois cavaleiros. Os cavaleiros se assustam. O menino em desespero. Percebem que o carreiro foi decapitado pela roda do carro de boi. Os homens ajudam. O guia segue viagem, agora com dois defuntos. O carro parece contente. E os bois? Os da frente, ninguém sabe o que dizem. Os de trás, ponderam: “Que tudo o que se ajunta espalha”. O que significa? Toada triunfal.

Considerações Finais

Diferentemente da grande maioria dos estudos rosianos, e até de pesquisas que pensam o *devir* no mesmo conto estudado nessas páginas, as imagens (mentais e visíveis) revelaram-se dispositivos ricos para desenvolver as reflexões e apreensões apresentadas. O que representa uma boa contribuição para o estado da arte do autor, realizando, com respeito às palavras que são tão caras a Rosa, um movimento de virada pictórica, que, conforme Mitchell (2015), buscou compreender as questões relacionadas à animalidade da narrativa, também, pelo ponto de vista do que as próprias imagens poderiam nos dizer.

As simbologias de boi desencadearam uma reflexão sobre um Rosa imerso no que Deleuze e Guattari chamaram de *devir*. O aparente *devir-animal* do escritor, nosso feiticeiro, o fez “receber” a história agenciada em diversas camadas narrativas e imagéticas, de modo a construir um relato fabuloso, híbrido como uma imagem-cristal bergsoniana, nos lembrando que as fronteiras entre diferentes linguagens podem ser contaminadas e reorganizadas, possibilitando o uso de conceitos dos diferentes campos, como o do cinema, para tratar das configurações imagéticas no texto.

De forma mágica, segundo as palavras de Bellour, a alquimia empreendida por Rosa e explorada aqui consiste em mesclar elementos diversos de maneira a construir diferentes dimensões interpretativas de texto, imagem e livro — enquanto objeto (Krauss) ou artefato (Rowland). Uma vez associadas para formar um objeto de arte, ilustração e palavra são combinadas, ora em complementaridade ora em simetria, de modo a reafirmar

a força autoral de Rosa, assumindo, dessa maneira, o caráter metafísico tão característico de sua literatura.

Em “Conversa de bois”, a ilustração exerce o poder latente de nos capturar em um devir-palavra. Ela mesma é um devir-palavra quando se veste como metáfora e reverbera aspectos invisíveis e indizíveis do texto, mostrando que a imagem pode entrar em diálogo com outras linguagens sem deixar, ela mesma, de criar realidades e significados próprios, independentes, conforme discorreremos a partir do comentário de Mitchell. Dessa maneira, temas centrais em toda literatura rosiana como razão x instinto, luz x escuridão, bem x mal puderam ser encontrados também nos traços, com as devidas particularidades que essa forma de pensamento desenvolve.

Escolheu-se aqui dar voz a algumas das multiplicidades apreendidas com a leitura do conto. E, assim, observou-se a riqueza que a narrativa em devir nos apresenta. A possibilidade infinita de desterritorialização, de criação de linhas de fugas e novas associações. E, vale reforçar, a “matéria vertente” de Rosa é também devir.

Referências

BELLOUR, R. **L'entre-*images***: photo, cinéma, vidéo. Différence, 1990.

_____. **L'entre-*images 2***: mots, images. POL Editeur, 1999.

BERGSON, H. **A evolução criadora**. São Paulo: Ed.UNES, 2010

BÜHLER, A. M. C.; MELO, J. F. de. A contação dos bois: uma leitura sobre as vozes bovinas no conto “Conversa de bois”, na obra Sagarana. **Revista Estação Literária**. Londrina, volume 17, p. 114-134, jul. 2016.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2019.

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

_____. **A imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

- KRAUSS, R. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: Gávea, 1984. 2014.
- LINDEN, S. V. der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- LORENZ, G. **Diálogo com Guimarães Rosa**. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NEVES, M. S. Um olhar sobre a ficção animalista de João Guimarães Rosa: devires e metamorfoses. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, v. 25, n. 2, p. 99–115, 2020.
- MITCHELL, W. T. J. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, E. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, pp. 165 - 189.
- NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NUNES, F. V. **A ilustração literária de Poty**. 2015. 2 v. 709 f. Tese (Doutorado) – Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2015.
- PEREIRA, I. M. **O universo zooliterário-poético rosiano**. 2020. 195 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2020.
- RÓNAI, P. **Rondando os segredos de Guimarães Rosa**. 1956. In ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- ROSA, J. G. **Manuelzão e Miguilim (“Corpo de baile”)**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1972.
- _____. **Sagarana**. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- _____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.
- _____. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958.
- _____. **Sagarana emotiva: cartas de J. Guimarães Rosa a Paulo Dantas**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- ROWLAND, C. **A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa**. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.
- SILVA, C. R. da. Procedimentos narrativos em “Conversa de bois”. **Fólio – Revista de Letras**. Vitória da Conquista, v. 7. n. 1. p. 47-66, jan./jun. 2015.

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Temática
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021
Submetido em: 07/02/2021
Aprovado em: 05/04/2021

Deslocamentos de visibilidades hegemônicas e diálogos entre representações da cozinha no *reality show Cook Off – Duelo de Sabores*

Displacements of hegemonic visibilities and dialogues between representations of cuisine on the reality show Cook Off – Duelo de Sabores

Desplazamientos de visibilidades hegemónicas y diálogos entre representaciones de la cocina en el reality show Cook Off – Duelo de Sabores

Nara Lya Cabral SCABIN¹

Resumo

O artigo busca compreender as maneiras pelas quais diálogos com/entre regimes representacionais da cozinha inscrevem-se no *reality show Cook Off – Duelo de Sabores*, exibido em 2015 pela emissora televisiva portuguesa RTP1. Ao mesmo tempo, evidencia como a produção mobiliza e, sobretudo, tensiona visibilidades hegemônicas do gênero *reality show*. Nesse percurso, identificam-se tensionamentos relativos tanto aos enquadramentos da temática da competição quanto às representações do que denominamos uma “cozinha como culinária”. Quanto ao segundo ponto, não obstante o olhar gastronômico dos *chefs* assuma uma posição hierarquicamente destacada, o programa dá a ver imagens que evidenciam o (re)conhecimento de uma cozinha cotidiana e popular, nas quais se entreveem “artes de fazer” do dia a dia.

Palavras-chave: *Reality show*. Culinária. Gastronomia. Dialogismo. Representações.

Abstract

The article seeks to understand the ways in which dialogues with/between representational regimes about cookery are included in the reality show *Cook Off – Duelo de Sabores*, shown in 2015 by the Portuguese television station RTP1. At the same time, it shows how the production mobilizes and, above all, tensions hegemonic visibilities of the reality show genre. Along this path, we identify tensions related to both the framing of the competition theme and the representations of what we call “cookery as culinary”. Regarding the second point, despite the gastronomized view of cuisine *chefs* takes a

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM) e pós-doutoranda em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). E-mail: naralyacabral@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0002-7121-1142.

highlighted position, the program presents images that recognize a daily and popular cuisine, in which we can see “arts of making” from day-to-day.

Keywords: *Reality show*. Culinary. Gastronomy. Dialogism. Representations.

Resumen

El artículo busca comprender las formas en que los diálogos con/entre los regímenes representacionales de la cocina se incluyen en el *reality show* *Cook Off – Duelo de Sabores*, presentado en 2015 por la cadena de televisión portuguesa RTP1. Al mismo tiempo, muestra cómo la producción moviliza y, sobre todo, desplaza visibilidades hegemónicas del género *reality show*. En este camino se identifican tensiones relacionadas tanto con el encuadre del tema de la competitividad como con las representaciones de lo que llamamos “cocina como culinaria”. En cuanto al segundo punto, a pesar de la mirada gastronomizada de los *chefs* asuma una posición jerárquicamente destacada, el programa presenta imágenes de (re)conocimiento de una cocina cotidiana y popular, en las que se muestran “artes de hacer” del día a día.

Palabras clave: *Reality show*. Culinaria. Gastronomía. Dialogismo. Representaciones.

Introdução

Se, com a história da alimentação, aprendemos que comida é expressão cultural materializada em modos de produção dos ingredientes, técnicas de preparo e rituais de consumo (MONTANARI, 2008), não é preciso mais do que um rápido passeio pela programação televisiva para constatar o destaque adquirido por produtos voltados ao entretenimento alimentar na cultura midiática contemporânea.

A popularidade conquistada por tais produções deve ser considerada à luz de um quadro mais amplo de expansão da visibilidade conferida à comida na cultura midiática, acompanhando o surgimento de práticas de consumo articuladas em torno da valorização de alimentos *gourmet*, da disseminação de cursos e escolas de gastronomia, da fama conquistada por *chefs* e seus restaurantes junto a públicos de elevado poder aquisitivo. Com isso, assistimos à emergência de novos regimes de visualidade midiática da culinária e da gastronomia, os quais se relacionam a uma verdadeira “onda de consumo do universo da cozinha” (OLIVEIRA, 2016, p. 136).

Nesse contexto, destacam-se, em termos de índices audiência e visibilidade, títulos que levam para a tela da TV competições em torno de desafios culinários/gastronômicos. São, em geral, programas que mobilizam aspectos

característicos de *reality shows* – como a superação de obstáculos em situações de estresse e competitividade –, muitas vezes hibridizados com elementos próprios de outros gêneros e formatos televisivos. É o caso de *Cook Off – Duelo de Sabores*, exibido entre maio e outubro de 2015 pela emissora portuguesa RTP, um caso típico de *reality show* de competição culinária/gastronômica no qual comparecem também elementos de programas com foco em turismo gastronômico².

Exibida no horário nobre do Canal 1 aos domingos, a produção foi vista, em seu episódio final, por mais de 446 mil espectadores e alcançou 9,7 de *share*³. Os índices ficaram aquém daqueles registrados na estreia do programa (6,1% de *rating* e 12,7% de *share*), dado que pode ser atribuído ao fato de as transmissões terem sido pausadas durante o verão por decisão do diretor Daniel Deusdados⁴. Houve semanas, porém, em que *Cook Off* chegou a 7,7% de *rating* e 16,6% de *share*⁵. Não se trata de números pouco expressivos, sobretudo quando se consideram os índices da RTP1 em 2015, quando a emissora foi a terceira preferida pelos portugueses entre canais generalistas⁶.

Do ponto de vista narrativo, o programa mostra, ao longo de 13 episódios, a saga de dois *chefs* de cozinha – *chef* Cordeiro e *chef* Kiko – em busca dos “melhores sabores de Portugal”. Com apresentação de Catarina Furtado, eles visitam a cada capítulo duas regiões portuguesas, onde montam equipes formadas por habitantes locais, todos cozinheiros amadores, que se enfrentam no último bloco do programa, devendo preparar pratos representativos da cozinha de cada localidade. Dessa forma, *Cook Off – Duelo de Sabores* mobiliza um tom celebrativo da diversidade de culinárias regionais e, por

² Se optarmos por enquadrar o programa em propostas tipológicas mais específicas, como a desenvolvida por Rezende e Lavinias (2017), por exemplo, chegaremos a uma categorização correlata: dentre as tipologias descritas pelas autoras, *Cook Off – Duelo de Sabores* é um caso de “*reality show*” que explora também elementos do enquadramento “antropológico/exótico”, cujo objetivo básico é a expansão da territorialidade e a experimentação de diferentes práticas alimentares.

³ Informações disponíveis em: <https://www.atelevisao.com/rtp/final-de-cook-off-duelo-de-sabores-vista-por-445-mil/>. Acesso em: 13 jan. 2021.

⁴ Informações disponíveis em: <https://www.zapping-tv.com/rtp1-suspende-cook-off-duelo-de-sabores-durante-o-verao/>. Acesso em: 13 jan. 2021.

⁵ Informações disponíveis em: <https://diario-da-tv.blogspot.com/2015/06/cook-off-tem-melhor-resultado-e-idolos.html>. Acesso em: 13 jan. 2021.

⁶ Segundo dados divulgados pelo *Diário de Notícias*, em 2015, a RTP1 registrou média de 14,8% de *share* em 2015, contra 15,6% no ano anterior (COSTA, 2016).

consequente, da riqueza da cozinha nacional portuguesa, como evidencia a descrição disponível no site da RTP:

O objetivo é colocarem Portugal a cozinhar e revelar o que se cozinha de melhor nas suas regiões, para que numa prova final se apure a região com os melhores cozinheiros. No programa final vamos eleger a região mais saborosa de Portugal.

Ao longo dos programas, mantendo uma saudável competição gastronómica, os chefes e as suas equipas vão dar-nos a conhecer o melhor de cada região, no que toca a gastronomia, tradições e histórias locais (RTP, s./d., *online*).

Com essa proposta, o programa mostra-se representativo das negociações estabelecidas entre sentidos de uma *cozinha como gastronomia* e sentidos de uma *cozinha como culinária* que parecem caracterizar os enquadramentos da comida, do comer e do cozinhar na cultura midiática contemporânea. Segundo Jacob (2012), é possível pensar *gastronomia* e *culinária* como duas “linguagens” distintas e, ao mesmo tempo, interconectadas, por meio das quais a alimentação se comunica.

Assim, por “cozinha como gastronomia”, referimo-nos às representações da cozinha dos *chefs*, dos grandes restaurantes, do saber de especialistas, ou seja, representações uma cozinha de algum modo mediada por estratégias de legitimação próprias do campo gastronómico. Já por “cozinha como culinária”, referimo-nos às representações da cozinha cotidiana, familiar, popular, tradicional, predominantemente feminina etc., ou seja, uma cozinha que de algum modo prescindiria, ao menos em princípio, das estratégias de legitimação frequentes no campo gastronómico⁷. Longe de constituírem regimes representacionais estanques, os sentidos de cozinha como culinária e de cozinha como gastronomia negociam-se e delimitam-se mutuamente a cada vez que são (re)atualizados e postos em diálogo nas audiovisualidades contemporâneas.

⁷ Convém observar que, no âmbito das práticas sociais, não é possível dissociar plenamente as esferas da *culinária* – “a arte de saber comer e cozinhar” – e da *gastronomia* – processo historicamente inscrito de valorização, legitimação ou estetização da culinária (JACOB, 2012) –, já que o domínio gastronómico, entendido como campo institucional e economicamente estruturado, cada vez mais engloba e ressignifica a produção e o consumo alimentares. Dessa forma, a distinção entre *cozinha como gastronomia* e *cozinha como culinária* se apresenta como ferramenta analítica baseada em tipos ideais que remetem ao assentamento de imaginários sociais e construções discursivas (re)elaboradas no plano da representação.

Partindo dessa distinção, propomos analisar as maneiras pelas quais os diálogos com/entre diferentes regimes representacionais da cozinha inscrevem-se na materialidade discursiva do programa⁸, regendo a produção das visualidades nele engendradas. Guiamos proposições do Círculo de Bakhtin, com destaque para o princípio do dialogismo discursivo, tal como postulado no trabalho de Volóchinov (2017), conceito que nos permite cotejar a hipótese de que o diálogo com diferentes sentidos em circulação acerca da cozinha e suas práticas é constitutivo da própria textualidade audiovisual da produção em foco. Assim, não obstante a existência de diferentes abordagens da noção de dialogismo, privilegiamos aquela que se refere ao “diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define” (BARROS, 2003, p. 4).

Nesse percurso, considerando o papel que os gêneros discursivos desempenham na comunicação em diferentes campos da atividade humana, com base em Bakhtin (2016), esperamos também discutir de que modo *Cook Off – Duelo de Sabores* mobiliza e, sobretudo, tensiona convenções e visibilidades hegemônicas do gênero *reality show*. Trata-se de tensionamentos, como veremos, que se mostram intimamente ligados ao lugar que os diálogos estabelecidos com sentidos de cozinha como culinária ocupam na produção.

Entre convenções genéricas e visibilidades tensionadas

Embora ocupem espaços destacados em emissoras por assinatura, programas culinários/gastronômicos também têm conquistado audiências na TV aberta. Neste espaço, o interesse dos espectadores parece voltar-se, sobretudo, a produções que apresentam competições de cozinha, nas quais é frequente a mobilização de características próprias do gênero do discurso televisivo conhecido como *reality show*.

⁸ Fundamental às reflexões desenvolvidas neste trabalho, o conceito de *representação* será aqui tomado em perspectiva discursiva, considerando sua inextricável imbricação com o engendramento de subjetividades. Destacamos, especialmente, o fato de as representações, em sua manifestação discursiva, serem responsáveis pela visibilização das posições-de-sujeito possíveis a um tempo e lugar. Nesse sentido, a perspectiva Stuart Hall (2016) nos é particularmente cara.

Com base na distinção proposta por Keane e Moran (2008)⁹, empregamos, neste trabalho, o conceito de “gênero” (em lugar de “formato”), a fim de ressaltar justamente os aspectos narrativos/discursivos do *reality show*. No mesmo sentido, filiamos-nos à perspectiva de Bakhtin (2016), para quem os gêneros discursivos são modelos enunciativos estabilizados, profundamente ligados à dimensão das práticas sociais. Em torno dos gêneros, articulam-se convenções determinadas pelas especificidades de cada campo de comunicação, as quais se manifestam em diferentes aspectos – conteúdo temático, estilo, construção composicional – “indissolivelmente ligados no conjunto do enunciado” (BAKHTIN, 2016, p. 12). Assim, a proposta bakhtiniana dialoga com a concepção desenvolvida por Martín-Barbero (2003), autor segundo o qual os gêneros devem ser vistos como modelos de sociabilidade e devem constituir a unidade de análise prioritária da cultura de massas. Essa visão ecoa ainda nas palavras de François Jost (2007), para quem os gêneros televisivos são convenções que operam condensando e organizando expectativas do público acerca da produção no campo da TV.

Não objetivamos aqui traçar um amplo histórico do *reality show* como gênero do discurso televisivo, assim como foge à proposta do trabalho uma recuperação exaustiva dos debates teórico-conceituais em torno de suas características. Não obstante, a fim de ser possível compreender de que maneira *Cook Off – Duelo de Sabores* articula-se a partir de negociações em torno de representações recorrentes em produções filiadas a convenções típicas do *reality show*, faz-se necessário resgatar parte da discussão acadêmica sobre o gênero em questão. Dessa forma, a partir do estudo de um caso singular, esperamos contribuir também à discussão sobre o estatuto do *reality show* de competição culinária/gastronômica¹⁰, enfatizando especialmente as possibilidades de

⁹ Enquanto a concepção de “gênero”, conforme destacada pelos autores, ressalta o caráter socialmente estabelecido das convenções genéricas, o “formato” diz respeito a modos de produção e modelos de negócio. Dessa forma, pode-se falar na transformação de gêneros televisivos, como o *reality show*, em *formatos* transnacionais, que comportam franquias exportadas para diferentes países.

¹⁰ Optamos aqui pela denominação de *reality shows* “culinários/gastronômicos” (ou *reality shows* de competição “culinária/gastronômica”) por diferentes motivos: em primeiro lugar, em função da diversidade de nomenclaturas adotadas em trabalhos sobre o tema, que ora referem-se a tais produções como “culinárias”, ora como “gastronômicas”; em segundo lugar, a escolha se justifica como forma de evitar as armadilhas conceituais decorrentes de tomadas imprecisas dos termos envolvidos, já que, como consideramos, como já dissemos, *culinária* e *gastronomia* são elementos articuladores de diferentes regimes representacionais sobre a cozinha.

tensionamento e resistência em relação a visibilidades hegemonicamente elaboradas nesse tipo de produção televisiva.

O *reality show* constitui a manifestação por excelência do fenômeno da *reality TV*, uma variedade da programação popular factual que envolve a exploração de diferentes técnicas e estilos – tais como escalação de atores não profissionais, imagens de câmeras de vigilância e diálogos não roteirizados, por exemplo – com o objetivo de representar eventos como se eles estivessem ocorrendo “em frente às câmeras” (HILL, 2007). Com efeito, tem-se uma “referencialização” da produção televisiva como um todo a partir do empenho em tornar as produções cada vez mais “reais”:

O que caracteriza um programa ou quadro televisivo como *reality TV* não é propriamente o seu formato, mas a utilização de elementos de linguagem que enfatizam o referente e geram simulações que aproximam a ficção e a realidade. [...] Enquanto outros modos de fazer TV admitem limites entre o mundo vivido e o mundo midiático, a *reality TV* procura eliminá-los (ROCHA, 2009, p. 3).

Criado por esse modo de fazer televisão e integralmente pautado por sua lógica de funcionamento, o *reality show* é descrito, por Aronchi de Souza (2004), como ligado a uma rearticulação do voyeurismo no século XXI pelo prazer de observar a intimidade de outras pessoas. No caso de *realities* de gastronomia/culinária, um traço marcante, segundo Rezende e Lavinias (2017), é o fato de a comida ser posta a serviço do espetáculo e converter-se em ferramenta de entretenimento. Considerando o *reality show* como uma tipologia para classificar a programação televisiva com temáticas ligadas à cozinha, as autoras apontam que, nessa classe de produção,

[...] a comunicação é realizada pelos chefs de cuisine “da vida real”, considerados celebridades midiáticas, os quais se encarregam de conduzir, na maior parte das vezes, produções audiovisuais em competições ou jogos, relacionando conceitos diversos, entre eles, sofisticação, criatividade, estética e performance, às práticas alimentares (REZENDE; LAVINAS, 2017, p. 78).

Em *Cook Off – Duelo de Sabores*, vemos a materialização de parte das características descritas pelas autoras. Isso porque, por um lado, o programa propõe competições culinárias entre equipes de diferentes regiões de Portugal, das quais

participam cozinheiros anônimos, escolhidos, entre moradores locais desconhecidos do público, por *chefs*-celebridades da “vida real”. Por outro lado, ainda que a presença de reconhecidos *chefs* constitua um elemento narrativo fundamental, sua função parece ser antes a de revelar sabores locais pelas mãos de cozinheiros que se mostram tributários de práticas cotidianas e saberes populares, em um estreito diálogo com sentidos do que temos chamado de *cozinha como culinária*. Em outras palavras, sentidos relacionados a representações de uma *cozinha como gastronomia*, elencados por Rezende e Lavinias (2017) como elementos característicos de *reality shows* gastronômicos/culinários, têm importância, se não menos decisiva, ao menos não exclusiva em *Cook Off*.

Ao mesmo tempo, já à primeira vista é possível identificar no programa traços estilísticos que o aproximam de algumas das convenções mais características do *reality show*, inclusive em sua vertente culinária/gastronômica.

Enquanto narrativa midiática, estes programas utilizam-se do valor da experiência vivida, “próxima ao real”, traçando um certo pacto de autenticidade e veracidade com os espectadores. É como se presenciássemos na tela o que acontece do lado de fora dela [...] (REZENDE, LAVINAS, 2017, p. 87).

A busca por autenticidade em *Cook Off* revela-se principalmente na montagem dos episódios. É o caso do modo como são apresentadas declarações de participantes do programa, que falam olhando diretamente para a câmera, como forma de dirigirem-se aos espectadores (ver Figura 1), em uma clara manifestação de “simulação do imprevisto” (REZENDE, LAVINAS, 2017, p. 86).

Figura 1 - Integrantes das equipes finalistas descrevem como se sentem diante da expectativa pelo anúncio da região vitoriosa, no 13º episódio de *Cook Off*



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora/RTP Play.

A edição assegura a inserção de tais depoimentos em diferentes situações, de modo que, embora o teor das falas seja muitas vezes repetitivo ou apenas reforce elementos que podem ser percebidos pelas imagens ou deduzidos pelo contexto, a redundância de sua presença confere um ar de “ao vivo” ao programa. Da mesma forma, a dramatização de emoções no decorrer da narrativa de *Cook Off* (ver Figura 2) constitui outro aspecto estilístico típico do *reality show*: uma vez que as personagens representam a si mesmas, trata-se de um dado que contribui, uma vez mais, ao efeito de realidade de que se reveste toda a produção.

Figura 2 - 13º episódio de *Cook Off*: integrantes de uma das equipes finalistas mostram-se tensos no momento em que os jurados avaliam os pratos elaborados



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora/RTP Play.

Não obstante, ao lado de construções imagéticas tão comuns em *reality shows* culinários/gastronômicos, acreditamos ser possível vislumbrar, em *Cook Off*, elementos que tensionam articulações discursivas amplamente exploradas no gênero em questão. Uma das formas mais evidentes de materialização de tais pontos de afastamento diz respeito aos sentidos e valores atribuídos à temática da competição. Em especial, é possível observar um distanciamento em relação àquilo que Silvia Viana (2012) aponta como conversão dos *realities* em “rituais de sofrimento” por meio da valorização de uma concorrência exacerbada entre participantes, que são submetidos a provas em situações de forte estresse (muitas das quais envolvendo sofrimento físico, além do psicológico) como forma de alcançar a vitória ou evitar a eliminação.

As reflexões da autora apontam para a compreensão desse tipo de produção televisiva como exemplar da ênfase psicológica no sacrifício decorrente da universalização da cultura do trabalho, da qual faz parte “a demonstração permanente de um estado de engajamento, competitividade, disponibilidade, uma espécie de ousadia ativa temperada com doses importantes de submissão constitutiva” (VIANA, 2012, p. 175)¹¹. Assim, o *reality show* operaria como uma espécie de “treinamento psíquico”:

Dentro dele, o indivíduo se sacrifica para mostrar que pode... estar no *reality show*, enquanto que, fora dele, o indivíduo se sacrifica para compor socialmente o grande e opulento ritual de manutenção arbitrária da privação material e reprodução *ad aeternum* do sacrifício (VIANA, 2012, p. 177).

Em *Cook Off*, o tensionamento estabelecido em relação a tais modos de posicionar a temática da competição parece ser assumido como objetivo da produção do programa: segundo a sinopse presente no site da RTP, por exemplo, os “embates” apresentados ao longo dos episódios fariam parte de uma “saúdável competição gastronômica” (RTP, s./d., *online*). Para além dessa declaração de intenções, chama a atenção, na construção dos episódios, a ausência de manifestações de hostilidade tão comuns em *realities* culinários/gastronômicos, como *Master Chef* e *Kitchen's Hell*.

¹¹ Perspectiva similar é desenvolvida por Lage e Vaz (2019), que entendem os *reality shows* de sobrevivência como dispositivos produtores de modos de subjetivação, nos quais ocorre uma “produção estética” da figura do sobrevivente, orientada por uma lógica neoliberal voltada à produção de indivíduos empreendedores de si.

Quando os *chefs* avaliam os competidores, a posição assumida é mais próxima à de um professor do que à de um juiz ou censor, inclusive quando algum equívoco é cometido. É o que ocorre, por exemplo, no 11º episódio – uma das semifinais de *Cook Off*, portanto, um momento de grande tensão –, quando o *chef* Kiko, ao avaliar o prato elaborado pela equipe do Alentejo, apresenta os problemas identificados de modo paciente e cordial: “Felipe, infelizmente, houve duas coisas que correram menos bem: a cozedura do peixe, nomeadamente o peixe que ainda tinha as escamas, e, sabes muito bem, a batata ainda estava encruada”. Em geral, a postura é de acolhimento e compreensão, tanto entre equipas quanto entre *chefs* e participantes¹².

No mesmo sentido, é possível destacar a presença de elementos que contribuem a uma atenuação dos sentidos de competitividade e concorrência no programa, como a solidariedade entre participantes, a alegria e o amor pela comida, o carácter amistoso dos encontros entre *chefs* e cozinheiros amadores locais – todos aspectos que evidenciam, novamente, o diálogo estabelecido com representações de uma cozinha como culinária. São diversos os momentos em que tais elementos se materializam, mas um dos mais marcantes se encontra no início do 1º episódio, quando *chef* Kiko vai a Alcácer do Sal, no Alentejo, para compor uma equipa de cozinheiros locais. Os moradores oferecem ao *chef* pratos elaborados em suas casas, muitos deles a partir de tradições familiares. Após apresentar sua receita, que descreve como “borrego estufado à minha maneira”, Maria Falcão, de 52 anos, dirige-se ao espectador: “Eu adoro cozinhar. Eu, quando estou a cozinhar, eu beijo os alimentos, eu brinco com eles, eu danço na cozinha”.

Ainda no mesmo episódio, merece destaque a afetuosidade presente no encontro entre *chef* Kiko e Maria Virgínia, de 69 anos, conhecida como “Maria Malcriada”. Ele conhece a casa simples da moradora de Alcácer do Sal, que conta sobre sua vida, a criação dos filhos, o casamento e a viuvez. Após o encontro, dirigindo-se ao espectador, o *chef* expressa seu reconhecimento pela cozinheira e explica por que a escolheria para sua equipa: “Alguém que é mãe de quatro filhos é alguém que teve que alimentar quatro

¹² Esses aspectos de “abrandamento” da competição aproximam *Cook Off* de características que Abdala e Andacht (2019) identificam no *game show*, tipologia que não raro se hibridiza ao *reality show*. Geralmente concebidos a partir de formatos comercializados em diferentes países, os *game shows* são programas que misturam competição ao entretenimento e geralmente possuem prescrições gerais que definem as regras das disputas entre participantes (ROCHA, 2009).

bocas, sabe fazer render o peixe, sabe cozinhar, sabe transmitir o amor e o carinho através da comida, e eu vou aprender muito com ela, tenho certeza”.

Mais à frente, o sentido de solidariedade comparece no primeiro duelo entre equipes competidoras representado no programa: aos 57 minutos do 1º episódio, Felipe Cardoso, integrante da equipe de Reguengos de Monsaraz, tem dificuldades para manipular um equipamento eletroeletrônico referido como “varinha mágica” (um *mixer*) durante a prova. Ele é, então, ajudado por *chef* Kiko, que lidera a equipe rival. “Tem que ter *fair-play*, não é? E por isso tem que ajudar ambas as equipes”, diz o *chef*, olhando diretamente para a câmera Poucos segundos depois, *chef* Cordeiro – descrito como mais rigoroso ou “implacável” do que seu colega – oferece ajuda a Júlio, da equipe de Alcácer do Sal, orientando-o sobre o jeito adequado de fatiar cebolas.

Evidentemente, quando as equipes de diferentes regiões de Portugal se enfrentam, há graus variáveis de tensão e estresse, explorados por meio de recursos de montagem que valorizam a dramatização, como já procuramos apontar; no entanto, a competição não se apresenta como fim em si mesma ou desafio necessário para alcançar a vitória individual ou evitar a eliminação: ela é representada como percurso a partir do qual se torna possível o (re)conhecimento de sabores locais. Em outras palavras, a competição é integrada a uma narrativa de celebração da diversidade das cozinhas regionais portuguesas, na qual se medeiam sentidos de pertencimento a uma identidade nacional. Não à toa, a sonoplastia dos momentos em que ocorrem os duelos culinários é marcada por trilhas que, somadas aos elementos visuais, sugerem sentidos marcadamente épicos, não raro fazendo lembrar a cobertura televisiva de grandes competições esportivas.

Isso fica evidente, na construção da narrativa do programa, pela priorização da descoberta de sabores locais e tradicionais em detrimento dos espaços de competição entre participantes. Essa tendência se apresenta principalmente nos dez primeiros episódios¹³,

¹³ Os episódios 1 a 10 correspondem à primeira fase de *Cook Off* e mostram os *chefs* Kiko e Cordeiro visitando diferentes regiões de Portugal. A cada região, cada *chef* escolhe uma cidade ou localidade onde procurará cozinheiros amadores talentosos para compor uma equipe. Os profissionais experimentam receitas caseiras e ouvem histórias dos moradores. Essa dinâmica ocupa a maior parte dos episódios nessa primeira etapa do programa; geralmente, diante de algum impasse na definição dos integrantes das equipes, os *chefs* propõem desafios entre os moradores de cada cidade para, dessa forma, definirem sua escolha. Além disso, a parte final dos episódios é destinada a uma prova em que se enfrentam as equipes formadas pelos dois *chefs*. Já nos episódios 11 e 12 (semifinais) e 13 (final), as provas e desafios ocupam a quase totalidade do tempo de programa.

nos quais a maior parte do tempo é reservada ao encontro entre *chefs* e moradores das diferentes regiões visitadas. Outro dado que se destaca é a constante reafirmação do papel desempenhado pelo resgate de um saber-fazer cotidiano como objetivo da viagem empreendida pelos *chefs* por Portugal, sentido que dialoga com representações da cozinha como culinária. Já no 1º episódio, por exemplo, ao aproximar-se da cidade de Reguengos de Monsaraz, o *chef* Cordeiro afirma: “Vamos ver se consigo preparar aqui algumas receitas antigas, pratos que estão em desuso e joias da gastronomia popular”.

A todo momento, evidenciam-se sentimentos de pertencimento e orientação para a coletividade como fatores que motivam a ação dos personagens. Antes de ter início o duelo que ocupa a última parte do 1º episódio, integrantes das equipes fazem declarações como “Eu me sinto muito bem em estar aqui em Estremoz a representar Alcácer do Sal” e “Eu sinto-me orgulhoso de estar a representar Reguengos, uma vez que é a minha cidade”. Pouco depois, assim que a prova começa, a montagem coloca em destaque uma fala de José Galhardo, competidor da equipe de Reguengos de Monsaraz: “A nossa estratégia é uma equipe, é jogar por equipe, e quando um estiver mais livre vai ajudar o outro”. Assim, ao mesmo tempo em que coloca em cena a rivalidade entre cidades/regiões, o programa reforça a solidariedade existente em cada grupo. Da mesma forma, quase ao final da prova, *chef* Kiko destaca o caráter amistoso da interação entre equipes e ressalta, como motivação que se sobrepõe a interesses particulares, os vínculos que os cozinheiros mantêm com sua região: “Eu acho que a relação entre as duas equipas foi uma relação boa, foi uma relação de *fair-play*, de amizade, porque aquilo que eles pretendem no fundo é que o Alentejo esteja bem representado na final”.

Os aspectos descritos sinalizam alguns dos principais pontos de tensionamento que se apresentam em *Cook Off – Duelo de Sabores* em relação a visibilidades hegemônicas em *reality shows* atuais, especialmente em sua vertente culinária/gastronômica. Assim, ao lado do deslocamento da valorização ético-estética do sofrimento, da competitividade e da eliminação, a produção em foco tensiona também os papéis comumente desempenhados pela comida e pelo saber-fazer culinário nessas produções. Sobre este último aspecto, Rezende e Lavinias (2017) chamam a atenção para o fato de que, em *reality shows* de competição na cozinha, “a propagação do saber culinário situa-se em um plano secundário em relação à dinâmica do jogo e da

eliminação” (REZENDE; LAVINAS, 2017, p. 83). Já em *Cook Off*, a comida, o cozinhar e as relações em torno do saber-fazer culinário ocupam lugar prioritário entre as visualidades produzidas e na arquitetura narrativa dos episódios, mediando aspectos identitários/afetivos e visibilidades locais/regionais, cujo (re)conhecimento pelos *chefs* e apresentação ao público constituem o grande mote da produção.

Negociações entre sentidos de culinária e gastronomia

Para compreender como se dão as negociações em torno de sentidos de cozinha como culinária e de cozinha como gastronomia em *Cook Off*, é preciso visualizar como as duas representações da cozinha são mobilizadas e atualizadas ao longo da estrutura narrativa do programa, inscrevendo-se na materialidade de suas audiovisualidades. Indo além, esses dois regimes representacionais moldam-se e delimitam-se mutuamente, de modo que um só pode *fazer sentido* em face do outro. Como veremos, esse diálogo é um elemento-chave à construção dos sentidos globais da produção.

Sentidos de cozinha como gastronomia ganham espaço nos últimos episódios da produção (mais especificamente, nos capítulos 11 a 13). Os episódios 11 e 12 correspondem às semifinais da competição entre equipes de diferentes regiões de Portugal; em cada semifinal, cinco equipes realizam desafios específicos, que envolvem desde a replicação de uma receita preparada pelos *chefs* Kiko e Cordeiro quanto a releitura criativa de receitas tradicionais. Duas equipes são selecionadas para a final, que acontece no 13º episódio, em Guimarães, cidade cuja escolha não é ocasional: considerada o berço de Portugal, a localidade encarna o ideal da nação em que se coadunam identidades regionais.

Assim, no último episódio, as equipes representantes das regiões das Beiras e do Minho enfrentaram-se em duas provas: na primeira, cada time deveria elaborar um prato típico da região adversária; na segunda, os cozinheiros amadores precisaram elaborar criativamente, com base em técnicas diversificadas, um prato que utilizasse um ingrediente-surpresa típico de cada região (perdiz, no caso das Beiras, e bochecha de porco, no caso do Minho). Na final e nas semifinais, colocam-se novas questões para os participantes, como a preocupação com a estética e o empratamento das receitas.

Os três últimos episódios, embora visibilizem elementos característicos de uma cozinha gastronômica – como a criatividade, a autoria, a sofisticação, a distinção

estética etc. –, não deixam de mobilizar sentidos de uma cozinha como culinária. Isso fica evidente no sentimento de desconforto que se inscreve nas imagens do programa, que mostram cozinheiros amadores, muitos deles habituados à vida em pequenas aldeias, pouco à vontade diante de aparatos complicados e instrumentos desconhecidos da cozinha cotidiana. Da mesma forma, há uma clara hierarquia entre diferentes regimes representacionais da cozinha, na qual sentidos de cozinha como culinária subordinam-se a sentidos de uma cozinha como gastronomia. É o que mostra, por exemplo, a forma como os participantes apresentam visualmente as receitas: artificiais e disformes, como os traçados inseguros de uma criança que ainda aprende a desenhar, as imagens dos empratamentos sintetizam exemplarmente as tensões do encontro entre culinária e gastronomia encenado no programa (Figura 3).

Figura 3 - Empratamentos apresentados pela equipe do Alentejo, no 11º episódio (à esq.), e pela equipe das Beiras, no 13º episódio (à dir.)



Fonte: Capturas de tela realizadas pela autora/RTP Play.

No entanto, mesmo nos episódios finais, os *chefs* expressam seu reconhecimento pelos saberes da cozinha cotidiana. É importante observar que isso ocorre não exatamente “apesar” da clara demarcação de hierarquia entre regimes representacionais da cozinha, mas precisamente em função dela: afinal, os *chefs* só podem reconhecer o valor da cozinha como culinária porque se encontram em uma posição que lhes confere autoridade para tanto. Assim, nos minutos finais do 13º episódio, *chef* Kiko faz uma fala que, assumindo ares de “conclusão” do programa, sintetiza muitos dos sentidos de cozinha como culinária como representados na produção: “[...] acho que a verdadeira razão de eu ser cozinheiro é dar alegria às pessoas. Mexer com as pessoas, entusiasmar as pessoas, vibrar, colocar as pessoas a viajar”. A apresentadora Catarina Furtada complementa o

raciocínio: “De fato, uma das coisas que aprendemos com o *Cook Off* é que a gastronomia é feita por pessoas que trazem as suas vidas consigo e põem muito do que é sua vida no prato”.

Se os três últimos episódios representam uma ampliação da presença de referências a uma cozinha gastronômica no programa, os dez primeiros revelam a primazia de sentidos de cozinha como culinária por meio de representações de uma cozinha cotidiana, popular, tradicional, local/regional, familiar. O olhar que nos conduz nessa descoberta, como sabemos, é o olhar dos *chefs*, que avaliam a qualidade de pratos elaborados por cozinheiros amadores, e as imagens da cozinha como culinária parecem manifestar-se em três eixos principais.

Em primeiro lugar, destaca-se a imagem da casa como guardiã de saberes culinários: nesses espaços domésticos, comidas simples emergem trivial e alheamente aos arranjos espetaculares próprios de visualidades da comida como gastronomia. Nos episódios, os pratos que os cozinheiros locais preparam para a apreciação dos *chefs* são feitos em suas casas; de lá, saem à rua em tigelas desgastadas, potes de plástico, sacolas e cestas de compras (ver Figura 4).

Em segundo lugar, temos as imagens da rua como espaço de sociabilidade. De fato, o espaço da praça pública é constantemente visibilizado na produção: é nela que os cozinheiros amadores apresentam seus pratos aos *chefs*, na primeira parte dos dez primeiros capítulos (ver Figura 5), e é também na rua que acontecem todos os duelos entre equipes de diferentes cidades/regiões. Espaço de encontro e congregação, a rua é também o espaço de partilha do alimento: se a comida nasce na domesticidade da casa, é na praça que ela encontra seu destino.

Ao mesmo tempo, a relação com a comida mediada pela espacialidade do convívio encontra eco em relatos de vivências comunitárias e/ou solidárias apresentados em diversos momentos no programa. É o caso da participante Josefina Pissara, de 80 anos, que surge no 2º episódio; ao apresentar seu prato ao *chef* Cordeiro, ela fala sobre a convivência com as pessoas de sua aldeia e as amizades que construiu ao longo da vida, destacando o fato de os vizinhos cuidarem uns dos outros, de as pessoas “preocuparem-se umas com as outras”.

Figura 4 - Maria Letra, participante da cidade de Alcácer do Sal, apresenta seus pratos no 1º episódio



Fonte: Captura de tela realizada pela autora/RTP Play.

Figura 5 - Participantes de Alcácer do Sal reunidos na rua para apresentar seus pratos no 1º episódio



Fonte: Captura de tela realizada pela autora/RTP Play.

Em terceiro lugar, destacam-se imagens da cozinha como local de experimentação de afetividades: em torno das panelas, vive, pulsante, não apenas o amor à boa mesa, mas diversos afetos mediados pela comida. É na cozinha de Maria Malcriada, por exemplo, que um dos encontros mais afetivos do programa se realiza, já no 1º episódio (ver Figura 6).

Figura 6 - Chef Kiko na cozinha da casa de Maria Malcriada, no 1º episódio



Fonte: Captura de tela realizada pela autora/RTP Play.

Da mesma forma, depoimentos de participantes e afirmações dos *chefs* dão conta da cozinha como forma de amar, como já procuramos assinalar. Indo além, a cozinha como espaço mediador de laços afetivos parece transbordar para todos os espaços do programa, já que muitas das relações representadas – como aquela entre *chef* Kiko e a participante Josefina Pissara – são revestidas de ternura e afeição, sentimentos que se manifestam inclusive durante as provas.

Como as imagens destacadas evidenciam, os sentidos de cozinha como culinária em *Cook Off* assumem os contornos de uma cozinha cotidiana e popular¹⁴. São imagens que asseguram o distanciamento em relação à tendência à estetização da comida que, potencializada por elementos de sofisticação e distinção, prevalece em *reality shows* culinários/gastronômicos (REZENDE; LAVINAS, 2017). Além disso, narrativamente, esse dado contribui para uma organização interna que afasta a produção dos rituais de

¹⁴ Evidentemente, algumas estratégias por meio das quais as representações do popular são integradas aos enunciados do programa podem ser problematizadas. Em especial, chamamos a atenção para o fato de que a visibilização das cozinhas regionais tradicionais, cuja síntese se apresenta como signo da cozinha nacional portuguesa, parece aproximar-se em alguns momentos de uma concepção essencializada do popular. Trata-se de uma visão que reflete o próprio resgate e valorização das cozinhas regionais no século XX em Portugal, processo que ocorreu sob forte influência de valores nacionalistas e levou à consagração e prestígio da cozinha portuguesa (SOBRAL, 2007). Erigido sobre pertencas de sangue e território, esse sentido de popular, não distante de uma visão romântica sobre o tema, como a descreve Martín-Barbero (2003), minimiza o papel das disputas inerentes à própria cozinha e à cultura populares.

sofrimento (VIANA, 2012) comuns em *realities* dedicados ao universo da cozinha (como *Master Chef* e *Kitchen's Hell*).

Dessa forma, ainda que mediadas por sentidos de cozinha como gastronomia, imagens e vozes de uma cotidianidade culinária popular, que dão a ver astúcias criativas e microrresistências próprias do cotidiano (CERTEAU, 1994), emergem como formas residuais do popular no massivo (MARTÍN-BARBERO, 2003). Assim, ao considerar as negociações estabelecidas em *Cook Off* entre regimes representacionais da cozinha, devemos ter em mente, como ensina Carlo Ginzburg (1996), que o popular – seja em sua acepção geral, seja em experiências históricas específicas – só pode ser entendido em relação ao hegemônico, na trama da circularidade entre referências culturais.

Considerações finais

Ao longo do percurso analítico do artigo, procuramos evidenciar de que maneiras o programa *Cook Off – Duelo de Sabores*, exibido em 2015 pela rede televisiva portuguesa RTP1, caracteriza-se por uma série de negociações em torno das mediações características de *reality shows* televisivos, sobretudo em sua vertente culinária/gastronômica.

Como vimos, a produção mobiliza, por um lado, aspectos típicos desse tipo de produção, sobretudo no que diz respeito às marcas estilísticas de uma busca por “referencialização” própria do *reality show*. Por outro lado, um exame mais aprofundado do programa revela também, se não verdadeiras rupturas, ao menos tensionamentos em relação às visibilidades hegemônicas do gênero – tensionamentos esses que dizem respeito tanto à representação da temática da competição e seu desenvolvimento narrativo quanto aos sentidos de cozinha engendrados na produção.

Ao mesmo tempo, buscamos cotejar a hipótese de que o diálogo com/entre diferentes sentidos em circulação acerca da cozinha e suas práticas é constitutivo da própria textualidade audiovisual. Nesse sentido, um aspecto fundamental à compreensão das negociações estabelecidas em relação às visibilidades comumente engendradas em *reality shows* diz respeito às formas como, em *Cook Off*, são propostos diálogos entre o que temos denominado como sentidos de “cozinha como gastronomia” e sentidos de “cozinha como culinária”.

Em especial, destacamos as representações desta última, as quais se articulam por meio de vozes e imagens de uma cozinha cotidiana e popular. Entendemos que este constitui um ponto de distinção fundamental de *Cook Off* em relação à maioria dos *reality shows* de competição gastronômica, já que, nestas produções, predominam sentidos de uma cozinha gastronômica, o que é intensificado pela presença de signos de alta competitividade, eliminação, produtivismo etc. Se não ausentes de *Cook Off – Duelo de Sabores*, tais representações têm seu poder de refração redimensionado em face de uma narrativa que privilegia refrações outras.

Dessa forma, em imagens próprias de um regime representacional da cozinha como culinária que emerge em *Cook Off*, deixam-se entrever (à revelia?) “artes de fazer” (CERTEAU, 1994) presentes no saber-fazer culinário do dia a dia. Talvez seja justamente nestas ínfimas brechas da representação que o programa desafie, de maneira mais decisiva, as visualidades hegemonicamente engendradas em *reality shows* de culinária/gastronomia.

Referências

- ABDALA, Karina; ANDACHT, Fernando. Representações culturais no *reality show* gastronômico. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 16, n. 46, p. 226-251, mai./ago. 2019. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/1984/pdf>. Acesso em: 27 jan. 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARROS, Diana L. P. “Dialogismo, polifonia e enunciação”. In: BARROS, Diana L. P.; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 1-9.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COSTA, Raquel. Audiências 2015: quem ganhou e quem perdeu. **Diário de Notícias**, 02/01/2016. Disponível em: <https://www.dn.pt/media/audiencias-2015-quem-ganhou-e-quem-perdeu-4961462.html>. Acesso em: 27 jan. 2021.
- FERREIRA, David. Final de “Cook Off – Duelo de Sabores” vista por 445 mil, **A Televisão**, 28/09/2015. Disponível em: <https://www.atelevisao.com/rtp/final-de-cook-off-duelo-de-sabores-vista-por-445-mil/>. Acesso em: 27 jan. 2021.

FILIPE, Marco. “Cook Off” tem melhor resultado e “Ídolos” pior. **Diário da TV**, 01/06/2015. Disponível em: <https://diario-da-tv.blogspot.com/2015/06/cook-off-tem-melhor-resultado-e-idolos.htm>. Acesso em: 27 jan. 2021.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HILL, Annette. **Reality TV**: audiences and popular factual television. Londres: Routledge, 2007.

JACOB, Helena. “Gastronomia: os ambientes midiáticos e as linguagens da comida e da cozinha”. **Communicare**, v. 12, n. 2, jul./dez. 2012, p. 113-125. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/01/Gastronom%C3%ADdia-os-ambientes-midi%C3%A1ticos-e-as-linguagens-da-comida-e-da-cozinha.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2021.

JOST, François. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

LAGE, Leandro Rodrigues; VAZ, Paulo Roberto Gibaldi. Moralidade sobrevivente em “Largados e Pelados”: do espetáculo televisivo à produção do indivíduo empreendedor de si. In: XXVIII Encontro Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2019, Porto Alegre. **Anais...** Brasília: Compós, 2019. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/1984/pdf>. Acesso em: 27 jan. 2021.

KEANE, M; MORAN, A. Television’s New Engines. **Television New Media**, v. 9, n. 2, 2008.

MARTA, Pedro. RTP1 suspende “Cook Off – Duelo de Sabores” durante o verão. **Zapping TV**, 23/07/2015. Disponível em: <https://www.zapping-tv.com/rtp1-suspende-cook-off-duelo-de-sabores-durante-o-verao/>. Acesso em: 27 jan. 2021.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

OLIVEIRA, Caroline Cavalcante. “Das concepções e representações do gosto pela mídia: reflexões acerca da imagem estetizada da comida na divulgação de receitas culinárias”. **Culturas Midiáticas**, ano IX, n. 15, p. 136-150, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/cm/article/view/29367>. Acesso em: 27 jan. 2021

REZENDE, Renata; LAVINAS. Gastronomia midiática: *reality shows* e a estetização da comida na TV. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 11, n. 3, p. 75-94, set./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21240/11550>. Acesso em: 27 jan. 2021.

ROCHA, Debora Cristine. Reality TV e reality show: ficção e realidade na televisão. **E-Compós**, Brasília, v. 12, n. 3, set./dez. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.387>. Acesso em: 27 jan. 2021.

RTP. **Cook Off – Duelo de Sabores**. Disponível em: <https://media.rtp.pt/cookoff/>. Acesso em: 27 jan. 2021.

SOBRAL, José Manuel. Nacionalismo, culinária e classe: a cozinha portuguesa da obscuridade à consagração (séculos XIX-XX). **RURIS**, Campinas, v. 1, n. 2, p. 13-52, set. 2007. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/ruris/article/view/651/518>. Acesso em: 27 jan. 2021.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

STYCER, Maurício. Seis motivos que explicam o sucesso das competições de culinária na TV. **Uol**, 20/10/2019. Disponível em:
<https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2019/10/20/seis-motivos-que-explicam-o-sucesso-das-competicoes-de-culinaria-na-tv>. Acesso em: 27 jan. 2021.

VIANA, Silvia. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.

VOLÓCHINOV, Valentin. (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Temática
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021
Submetido em: 22/02/2021
Aprovado em: 21/04/2021

A imagem é clara? O VAR e as interpretações da imagem na Copa do Mundo da Rússia 2018

*Is the image clear enough? The VAR and the images' interpretations in
the 2018 FIFA World Cup Russia*

*¿Es clara la imagen? VAR e interpretaciones de la imagen en la Copa
Mundial de la FIFA Rusia 2018*

Carlos Roberto Gaspar TEIXEIRA¹
Roberto TIETZMANN²

Resumo

Esse artigo analisa as transmissões de dois lances polêmicos com árbitro de vídeo em dois jogos da seleção brasileira durante a Copa do Mundo FIFA 2018 na Rússia, em que uma única geração oficial dos vídeos das partidas motivou interpretações divergentes de comentaristas na televisão aberta e por assinatura. Questionamos o motivo das discordâncias continuadas apesar do aprimoramento de tecnologia e regulamento. Fundamentado em pensadores de teorias da imagem, como Badiou (2017), Bergson (2006), Didi-Huberman (1998) e Debray (1993), os autores puderam concluir que toda a imagem é dotada de um carácter interpretativo e subjetivo, o que raramente a permite ser indiscutível, em se tratando de esporte, mais especificamente no futebol.

Palavras-chave: Imagem. Esporte. Árbitro de vídeo. Copa do Mundo.

Abstract

This article analyzes the broadcast of two controversial moves involving a video referee in two matches played by the Brazilian soccer team during the 2018 FIFA World Cup in Russia. A single official video feed generated divergent interpretations by commentators on broadcast and subscription-based television. We question the reason for continued disagreements despite the improvements in technology and rules. Based on image theorists as Badiou (2017), Bergson (2006), Didi-Huberman (1998), and Debray (1993),

¹ Doutorando em Comunicação Social pela PUCRS na Escola de Comunicação, Artes e Design - FAMECOS. E-mail: eu@ocarlosteixeira.com.br. ORCID: 0000-0001-6829-1682.

² Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professor Adjunto dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social e Escrita Criativa. Coordenador do grupo de pesquisa ViDiCa - Cultura Audiovisual Digital. E-mail: rtietz@pucrs.br. ORCID: 0000-0002-8270-0865.

the authors conclude that every image has an interpretative and a subjective character, which rarely allows it to be indisputable when it comes to sport, specifically in soccer.

Keywords: Image. Sport. Video referee. World Cup.

Resumen

Este artículo analiza las transmisiones de dos jugadas controvertidas con el uso del árbitro de video en dos partidos de la selección brasileña durante la Copa Mundial de la FIFA Rusia 2018, donde una sola generación oficial de los videos del partido ha motivado interpretaciones divergentes por parte de comentaristas de televisión abierta y paga. Cuestionamos el motivo de los continuos desacuerdos a pesar de la mejora de la tecnología y la regulación. Partiendo de pensadores de las teorías de la imagen, como Badiou (2017), Bergson (2006), Didi-Huberman (1998) y Debray (1993), se pudo concluir que la imagen en su conjunto está dotada de un carácter interpretativo y subjetivo, que pocas veces permite que sea indiscutible, cuando se trata de deporte, más concretamente en fútbol.

Palabras clave: Imagen. Deporte. Árbitro de video. Copa Mundial.

Introdução: o VAR e a análise de imagens na Copa do Mundo

Realizada desde 1930, a Copa do mundo de Futebol da FIFA apresenta um histórico rico em polêmicas de arbitragem ao longo de suas 21 edições. Salgado (2014) elencou alguns erros de juízes que marcaram essa história: na final de 1966 a Inglaterra teve um gol que não ultrapassou a linha validado; vinte anos depois, contra a Inglaterra, Maradona com a mão fez o famoso gol que classificou os argentinos para a semifinal; na Copa de 2002, o juiz marcou um pênalti no atacante brasileiro Luizão, mesmo tendo sido derrubado fora da área; em 2010 a Inglaterra não teve um gol legal assinalado em um chute que a bola entrou. Exemplos de erros não faltam, tanto em campeonatos mundiais quanto em outras diversas partidas e competições.

Na busca de reduzir, ou até mesmo acabar, com erros como esses, surgiu nos últimos anos uma das grandes novidades no futebol: a implementação do árbitro assistente de vídeo (VAR - *video assistant referee*). No início de sua implementação, a utilização do VAR dividiu opiniões. Em sua estreia oficial no mundial de clubes em 2016, o árbitro de vídeo causou muita discussão. O primeiro lance em que o VAR foi acionado foi um pênalti legal que o árbitro de campo não viu, tendo sido marcado após análise de vídeo. Entretanto, no início da jogada, houve um impedimento não assinalado. Segundo

a Revista Veja (2016), “Até mesmo os principais comentaristas de arbitragem divergiram” sobre o lance. A matéria (ibidem) cita que o ex-juiz Carlos Eugênio Simon, da emissora Fox Sports, considerou que o pênalti foi bem marcado, entendendo que o impedimento não deveria mesmo ser assinalado. Arnaldo César Coelho, da Rede Globo, viu impedimento no lance e considerou um erro grave do árbitro de vídeo. Após a estreia, as polêmicas acerca do VAR continuaram mundo afora, “Itália, Alemanha e Portugal começaram a adotar o uso da tecnologia [...], mas não existe ainda consenso em relação às chances de sucesso” (GAÚCHA ZH, 2017). A referida matéria cita que em Portugal os jornalistas divergiram sobre a utilização do árbitro de vídeo, na Itália o tempo para análise do vídeo e tomada de decisão era questionado por parte da mídia, a Alemanha sofreu com problemas tecnológicos nas transmissões e alguns árbitros sugeriram retirar os recursos de assistente de vídeo caso estes não fossem melhorados, já nos Estados Unidos não houve muitos problemas, dando a entender que a utilização era viável e dava continuidade a uma tradição do uso de recurso semelhante no futebol americano. No início de 2018, a Confederação Brasileira de Futebol vetou o uso do VAR no Campeonato Brasileiro, em votação entre os clubes participantes, 12 dos 20 integrantes foram contra o recurso (ESPN, 2018).

Em março de 2018, durante a Reunião Geral Anual da Associação de Futebol, a utilização do árbitro de vídeo na Copa do Mundo foi aprovada por unanimidade (FIFA, 2018b). Um estudo com a duração de um ano entregue à mídia e revelou que o VAR foi utilizado por mais de 20 associações e competições em 972 partidas oficiais e 693 amistosos, treinamentos e competições não oficiais por todo o mundo. Os resultados apresentados no relatório revelaram que a precisão das decisões passíveis de revisão aumentou de 5,8% para 98,8% (FIFA, 2018d).

Este artigo propõe uma análise sobre a questão da imagem e sua interpretação, tendo como objetivo compreender os possíveis motivos que fomentam opiniões divergentes sobre uma mesma imagem. Para isso serão analisadas algumas manifestações midiáticas sobre lances polêmicos relacionando-as com teorias da imagem. Como proposta metodológica foram coletadas as opiniões manifestadas em duas transmissões de dois lances polêmicos em jogos da seleção brasileira de futebol masculino, com as percepções da equipe de comentaristas, buscando-se então resgatar autores clássicos das

teorias da imagem para contribuir em um entendimento da complexidade presente na interpretação visual.

As polêmicas da imagem nos jogos da seleção brasileira

De acordo com o site oficial da FIFA (FIFA, 2018c), a equipe do VAR é composta por quatro integrantes: um árbitro principal de vídeo e mais três assistentes. Durante a Copa do Mundo na Rússia esta equipe ficou localizada no International Broadcast Centre (IBC) em Moscou, contando com mais de 33 câmeras, oito delas com *super slow-motion* e quatro com *ultra slow-motion*. A entidade (ibidem) afirmou que:

[...] os recursos de câmera lenta são usados para identificar pontos de contatos físicos ou posições irregulares, já a velocidade normal é utilizada para julgamentos subjetivos, por exemplo, a intensidade de um ataque ou para determinar se um toque de mão foi deliberado³.

O juiz de vídeo apoia a tomada de decisão do árbitro de campo comunicando-se via rádio em situações de revisão de campo para interpretação, penalidades, cartões ou impedimentos. Existem dois tipos de revisões de jogadas com o VAR: 1) revisão oficial, quando o árbitro é avisado de um lance e se dirige a uma área marcada que contém um televisor para que o incidente seja revisado; ou 2) mão no ouvido, quando o árbitro atrasa a reinicialização do jogo a qualquer momento para se comunicar com o VAR, esse não sendo considerado pela FIFA uma revisão oficial (FIFA, 2018c).

Com a implementação da análise de imagens durante as partidas da Copa do Mundo, seu impacto foi rapidamente notado. Na primeira fase da competição, o árbitro de vídeo foi usado 335 vezes em 48 partidas, sendo que 17 dessas ocorrências foram examinadas por meio da revisão oficial, com 14 decisões modificadas durante o jogo (EXAME, 2018). A fase de grupos também teve um recorde de pênaltis marcados, com 24 ao total. A questão que permanece em aberto é o quanto a utilização das imagens de vídeo pelo VAR auxilia na dissolução de problemas de arbitragem no futebol. Apesar de um suposto consenso sobre a implementação da análise de imagens para amparar os juízes

³ Traduzido pelos autores: Slow motion replays are mainly used for factual situations, for example, to identify the point of contact of a physical offence or the position of an offence. Normal speed is used for subjective judgments, for example, the intensity of an offence or to determine if a handball was deliberate.

na tomada de decisão durante as partidas, existe um ambiente de incerteza, principalmente na mídia, em relação ao quanto realmente o vídeo está ajudando na resolução das polêmicas futebolísticas com a arbitragem.

Ao final da fase de grupos da Copa do Mundo 2018, chamou a atenção a quantidade de citações e discussões oriundas das polêmicas envolvendo arbitragem e análise de vídeo observadas de maneira não sistematizada na imprensa e redes sociais. Quando se observam especificamente as partidas disputadas pela seleção brasileira, dois dos três jogos da primeira fase apresentaram lances polêmicos, em que as emissoras e programas esportivos brasileiros debateram incessantemente as imagens, questionando as decisões da arbitragem. Na estreia do Brasil, dia 17 de junho de 2018 no jogo contra a Suíça, o gol de empate dos europeus originou reclamações de falta no lance, agravadas porque a equipe de arbitragem optou por não analisar as imagens de forma oficial. Na partida de 22 de junho contra a Costa Rica, após marcar um pênalti em Neymar, o juiz foi orientado pelo VAR a rever o vídeo do lance, o que resultou na anulação da marcação a favor do time brasileiro. O que vale ser destacado nesses acontecimentos são as diferentes opiniões das mais diversas partes envolvidas no processo: jogadores, técnicos, árbitros, narradores, comentaristas, concordando ou discordando do que aparentemente muitos alegaram ser “imagens claras”.

Para a análise dessas manifestações escolhemos duas transmissões veiculadas pela Rede Globo, grupo de mídia brasileiro que detinha os direitos televisivos da Copa do Mundo. Foi considerado determinante para esta escolha o fato da empresa gerar duas transmissões separadas em canais diferentes: na televisão aberta pela TV Globo e em suas afiliadas e na televisão por assinatura no canal SporTV. Assim, foram coletadas as partidas na íntegra⁴ e selecionados somente os momentos dos dois principais lances polêmicos das partidas da seleção brasileira e seus desdobramentos subsequentes, exclusivamente os que ocorreram durante a transmissão ao vivo: o gol da Suíça (jogo 1) e o pênalti em Neymar (jogo 2).

⁴ Os videoteipes das partidas na íntegra foram obtidos por meio dos aplicativos Globoplay, disponível em: <https://globoplay.globo.com> e Globosat Play, disponível em: <https://globosatplay.globo.com/sportv>. Acesso em: 1 jul. 2018.

Os vídeos coletados foram tabulados (quadros 1 e 2) seguindo critérios considerados relevantes para a análise. Os desdobramentos dos lances foram separados de acordo com os *replays* apresentados na transmissão, onde em cada um deles foram verificados fatores que de algum modo implicam na percepção e interpretação das imagens, bem como o comentário durante aquela reprodução específica:

- 1) *Plano da filmagem*: o plano foi definido pelo enquadramento e distância do lance, assim como pela posição da câmera em relação ao lance que estava sendo mostrado.
- 2) *Velocidade do replay*: conforme já citado a própria FIFA menciona que existem dois tipos de câmeras lentas para análise do VAR: *super slow-motion* e *ultra slow-motion*. Tendo em vista a dificuldade de diferenciar as velocidades de reprodução dos vídeos, se estabeleceu apenas uma separação entre uma velocidade próxima ao considerado normal (*Normal*) e aqueles que apresentaram uma lentidão facilmente identificada (*Câmera lenta*).
- 3) *Tempo*: foi contado de forma aproximada o intervalo entre a exibição de cada novo *replay*, visto que as repetições são mostradas diversas vezes após o acontecimento durante a transmissão ao vivo.
- 4) *Comentário*: conforme cada *replay* era apresentado, se registrou os comentários da equipe de transmissão, que repercutia e argumentava sobre suas percepções dos lances: tendo os narradores (*N*) e os comentaristas (*C*).

Os quadros 1 e 2 apresentam a tabulação final da transmissão dos dois lances que permitiram observações acerca dos comentários manifestados. É importante frisar que todas as imagens oficiais das partidas são fornecidas pelo IBC (*International Broadcast Centre*) da FIFA. Dali foi gerado o sinal único de transmissão para todos os 64 jogos, processado, monitorado e transmitido para TVs, rádios e dispositivos digitais em 219 territórios em todo o mundo (FIFA, 2018a). Sendo assim, as imagens ao vivo das partidas, assim como os cortes, trocas de câmeras, *replays* etc. são iguais em todas as transmissões, o que facilitou a comparação das reações, interpretações e percepções de cada um dos canais.

Quadro 1 - Brasil x Suíça: Gol da Suíça

	Plano	Velocidade	Tempo	Comentários - GLOBO	Comentários - SPORTV
GGOL	Padrão	Normal	4:29 2º tempo	"Subiu sozinho no meio da área. Deu bobeira defesa brasileira, Alisson não sai" – Galvão Bueno (N)	"Na cobrança de escanteio ele subiu praticamente sozinho na área brasileira" – Milton Leite (N)
Replay 1	Aéreo	Normal	+ 29 seg	"Número 14 vem lá sozinho dentro da pequena área" – Galvão Bueno (N)	"Repere como ele chega no meio da pequena área..." – Milton Leite (N)
Replay 2	Fechado Frontal	Câmera lenta	+ 6 seg	"Ninguém subiu, a defesa toda ficou parada" – Casagrande (C)	"[...] não tem ninguém marcando ele. Ele sobe sozinho pra desviar..." – Milton Leite (N)
Replay 3	Close Frontal	Câmera lenta	+ 8 seg	"Olha lá! Opa Arnaldo!" – Galvão Bueno (N) "Falta! Gol irregular" – Arnaldo C. Coelho (C)	"Ele dá uma empurradinha ali hein!" – Milton (N) "De leve uma empurradinha..." – Maurício Noriega (C)
Replay 4	Fechado Câmera atrás do gol	Câmera lenta	+ 9 seg	"Estão reclamando para chamar o árbitro de vídeo" – Galvão Bueno (N) e Arnaldo C. Coelho (C) "Seu juiz vai olhar! Para que que tem árbitro de vídeo? Tem que olhar! É a desmoralização do árbitro de vídeo" – Galvão Bueno (N) "O italiano (VAR) tinha que ter falado, que já tinha dado o tempo dele ver que houve o empurrão" – Arnaldo C. Coelho (C) "Muito estranho ninguém ter subido. Era exatamente o Miranda que tinha que subir, foi empurrado com as duas mãos nas costas pelo Zuber. Eu estou dizendo que esse negócio de árbitro de vídeo, isso vai dar lambança na Copa do Mundo..." – Galvão Bueno (N)	"Mas o pior de tudo isso aí é o erro de posicionamento da defesa brasileira [...] Há reclamação dos jogadores brasileiros de um empurrão aí, mas não sei se foi um empurrão tão escandaloso para o gol ser anulado" – Maurício Noriega (C) "Claro que o empurrão aconteceu, agora ele não foi determinante pro gol, erro de posicionamento" – Lédio Carmona (C)
JOGO REINICIADO SEM REVISÃO DO VAR - 1 minutos e 17 segundos após o gol					
Replay 5	Fechado Frontal	Câmera lenta	+ 3 min	"Alguma dúvida Arnaldo?" – Galvão Bueno (N) "Nenhuma dúvida! É claro o árbitro tinha que ter visto! Isso não é nem para árbitro de vídeo, é para o árbitro mesmo! Não prestou atenção, falha grosseira" – Arnaldo C. Coelho (C) "Passou no telão, ele não precisava nem ir na telinha na lateral de campo, estava passando no telão" – Galvão Bueno (N)	---
Replay 6	Câmera de dentro do gol	Normal	+ 1 min 32 seg	"O gol foi irregular, o atante empurrou o Miranda" – Casagrande (C)	---
Replay 7	Close Frontal	Câmera lenta	+6 seg	"Ele estava nas costas do Miranda, ele empurrou" – Casagrande (C)	"Você viu ali? A reclamação de todos os brasileiros, agora deu para ver o replay com o Alisson reclamando" – Milton Leite.

Fonte: Elaborado pelos autores a partir das transmissões Globo e SporTV.

Quadro 2 - Brasil x Costa Rica: Pênalti em Neymar

	Plano	Velocidade	Tempo	GLOBO	SPORTV
PÊNALTI	Padrão	Normal	32:23 2º tempo	“Olha a chance! Puxou, caiu... O juiz deu pênalti. É pênalti para o Brasil! [...] Está tendo uma checagem...” – Galvão Bueno (N)	“É pênalti! Neymar puxado [...]. Os jogadores da Costa Rica se desesperam, mas o puxão pareceu claro.” – Luiz Roberto (N) “Se puxou, e eu acho que ele puxou mesmo, tem que dar cartão amarelo pro jogador da Costa Rica também” – Lédio Carmona (C)
Replay 1	Aberto por trás	Câmera lenta	+ 22 seg	“Vamos rever, atenção! Arnaldo Cezar Coelho!” – Galvão Bueno (N)	“Vamos ver! Braço do Gonzales” – Luiz Roberto (N)
Replay 2	Fechado Lateral	Câmera lenta	+ 5 seg	“[...] o braço esquerdo do zagueiro veja só, ele impede que o Neymar ao driblar continue na jogada. Pênalti claro!” – Arnaldo C. Coelho (C) “Esse gesto exagerado que leva... o juiz vai ver no vídeo” – Galvão Bueno (N)	“Por esse ângulo... Neymar dá uma amplificada... Valorizou o Neymar e o juiz deu. Será que ele vem ver no vídeo?” – Luiz Roberto (N) “Não fica claro o puxão, fica claro uma ação com a mão direita, mas o puxão não” – Lédio Carmona (C)
APÓS INTERVENÇÃO DO VAR O JUIZ VAI CONSULTAR O VÍDEO - 55 segundos depois da marcação					
Replay 3 (2x)	Aberto Frontal	Normal	+ 31 seg	“Esse gesto exagerado de abrir os braços é que acaba criando isso” Vamos ver? Olha lá!” – Galvão Bueno (N)	“Há o toque na barriga do Neymar... Vamos ver o que o juiz vai fazer?” – Luiz Roberto (N)
JUIZ ANULA A MARCAÇÃO DO PÊNALTI – após 20 segundos analisando as imagens				“Essa mão do zagueiro na barriga do Neymar quando ele dribla pronto para chutar em gol não é considerado pênalti?” – Arnaldo C. Coelho (C)	“Não, ele não confirma o pênalti” – Luiz Roberto (N) “Está certo o árbitro não foi pênalti.” – Lédio Carmona (C) “Valoriza muito o Neymar” – Luiz Roberto (N) “Parecia um puxão, mas não aconteceu o puxão. Foi simulação do Neymar” – Lédio Carmona (C) “Quando ele percebe o toque na barriga ele se joga para trás” – Luiz Roberto (N)
Replay 4	Fechado Frontal	Câmera lenta	+ 23 seg	O replay inicia numa velocidade bem lenta e repentinamente é cortado, aparentemente pareceu um erro na transmissão.	
Replay 5	Aberto Frontal	Câmera lenta	+ 3 min e 5 seg	---	“De novo o lance aí Ricardinho!” – Luiz Roberto (N)
Replay 6	Close frontal	Câmera lenta	+ 7 seg	---	“Depois que o jogador da Costa Rica solta, aí ele se joga pra trás” – Luiz Roberto (N)
Replay 7	Fechado Frontal	Câmera lenta	+ 5 seg	“Olha lá Arnaldo!” – Galvão Bueno (N) “Se ele não tivesse valorizado, o juiz daria o pênalti. Porque aquela mão esquerda dele na barriga impedindo depois do drible ele sair... É que foi uma valorizada, mas aquela mão esquerda quando ele limpou a jogada e depois o zagueiro esconde a mão esquerda para dizer que não fez nada [...] Agora, se ele está valorizando e o árbitro por causa da valorização não deu pênalti, são outros 500” – Arnaldo C. Coelho (C) “Eu acho que foi pênalti, um toque daquele dentro da área determina muito. Ele estava armando para chutar e de repente não pode mais armar para chutar. No vídeo não dá para mensurar a força que o cara põe. Para mim pênalti claro.” – Ronaldo (C)	“Talvez ele conseguisse até seguir no lance” – Luiz Roberto (N)

Fonte: Elaborado pelos autores a partir das transmissões Globo e SporTV.

É importante destacar uma diferença entre a experiência do árbitro e dos telespectadores. Nas transmissões, o *replay* sempre é apresentado logo após ocorrer o lance, enquanto o árbitro em campo tem de tomar uma decisão imediatamente. Esta “visão privilegiada” propiciada pela televisão teve efeitos nas falas dos comentaristas. Observou-se que, durante as transmissões, os questionamentos só iniciaram depois dos *replays*. Ao narrarem o desenrolar da partida, a tendência dos narradores foi de fazer um relato acrítico, sem inicialmente questionar ou apontar anormalidades nas marcações do juiz. No quadro 1, a primeira constatação unânime na transmissão foi o fato do jogador aparecer sozinho dentro da área brasileira, quando até então nenhuma irregularidade fora apontada.

Com a repetição das imagens, as opiniões começaram a divergir. Após o terceiro *replay*, com um close frontal em câmera lenta, os questionamentos emergiram. Foi possível verificar a dissonância existente entre os comentários realizados pela equipe da televisão aberta em relação aos profissionais do canal pago. Na TV Globo, todos os componentes da bancada foram taxativos, utilizando expressões como: “nenhuma dúvida”, “o atacante empurrou”, “foi empurrado com as duas mãos nas costas”. Na SporTV, havia dúvidas se a intensidade foi suficiente para a marcação da falta. Exemplos de comentários incluíram: “de leve uma empurradinha”, “não sei se foi um empurrão tão escandaloso”, “o empurrão aconteceu, agora ele não foi determinante para o gol”. Na transmissão aberta, ocorreram contestações do porquê o vídeo não ter sido analisado pelo árbitro principal, chegando a afirmações como: “É a desmoralização do árbitro de vídeo”, enquanto no canal pago em nenhum momento foi manifestada qualquer consideração a respeito do uso oficial do VAR.

O segundo lance (quadro 2) teve um início similar ao primeiro, em que a marcação do árbitro não foi questionada antes da repetição. A percepção inicial foi de pênalti, entretanto, conforme os *replays* foram reproduzidos, a divergência e as dúvidas começaram igualmente a aparecer. Em ambos os canais foi mencionado o exagero e amplificação do movimento por parte do atacante, sugerindo uma tentativa de intensificação da infração. Cabe frisar que as opiniões foram manifestadas, novamente, somente depois da reprodução em câmera lenta. Mais uma vez, houve discordância nos comentários, sendo o ponto principal das análises a interpretação da intenção do atacante em valorizar o lance. Para a equipe da Globo, o lance foi claro, independente da

amplificação do movimento do atacante: “Pênalti claro”, “se ele está valorizando e o árbitro por causa da valorização não deu pênalti, são outros 500”. Por sua vez, os comentaristas da SporTV discordaram das percepções observadas na Rede Globo: “Está certo o árbitro, não foi pênalti”, “foi simulação de Neymar”, “ele se joga para trás”, “talvez ele conseguisse até seguir no lance”. Chama a atenção um comentário feito pelo ex-jogador Ronaldo Nazário na Globo: “No vídeo não dá para mensurar a força que o cara põe”, sendo esse um dos raros momentos durante as transmissões ao vivo que o viés interpretativo da análise de imagens foi supostamente questionado.

Essas constatações motivam uma reflexão a respeito do quanto uma imagem pode ser interpretada subjetivamente por seus espectadores, mesmo que sejam comentaristas profissionais. Ao averiguar a discrepância das opiniões a partir da repetição da exibição dos dois lances, foi possível estabelecer relações com pensadores clássicos das teorias da imagem. Para isso foram definidas neste texto duas perspectivas: a) o processo de interpretação das imagens ocorre de forma complexa e individualizada; b) seriam as imagens realmente capazes de representar o real?

Resgatando pensadores clássicos das teorias da imagem para explicar a divergência de percepções dos lances

A ontologia da imagem é amplamente discutida em diversas obras clássicas. Os desdobramentos perceptivos acerca da imagem vêm sendo analisados por inúmeros autores, filósofos e pensadores. Muitos deles refletem sobre os modos de interpretação e o poder de representação do real que as imagens têm. Uma possível intersecção entre as diversas vertentes de pensamento acerca das imagens é a complexidade e o caráter individualizado de seu processo interpretativo – apesar dos vieses distintos de análise de cada autor. Schopenhauer (2001) argumenta não ser possível falar de imagem sem falar de sua representação com o mundo. Para o filósofo as imagens não provam nada, é a vontade de cada um que vai definir como se enxerga determinada representação, “os acontecimentos do mundo só terão significado enquanto sinais reveladores da ideia do homem; eles não terão nenhum em si mesmos nem por eles mesmos” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 200). Ao buscar aproximar a ideia de vontade de Schopenhauer (2001) com o conceito de percepção abordado por Merleau-Ponty (2003),

o ver se revela como atividade individual, ressaltando a concepção de que cada um tem sua representação e percepção quando deparado com uma imagem.

Segundo Merleau-Ponty (2003), a percepção é um processo que inicia no olhar e que vai aos poucos determinando a verdade do indivíduo, onde ao captar as partes e juntá-las ao todo é que se compreende o que está sendo mostrado. Porém, essa compreensão é individual, “a própria coisa, já vimos, sempre é para mim a coisa que eu vejo” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 22). Ao mesmo tempo, o autor (ibidem, p. 15) menciona a existência de uma “camada profunda de ‘opiniões’ mudas, implícitas em nossa vida” ao se ver as coisas no mundo.

A comunicação transforma-nos em testemunhas de um mundo único, como sinergia de nossos olhos os detém numa única coisa. Mas tanto num caso como no outro, a certeza, embora inelutável, permanece inteiramente obscura; podemos vivê-la, não podemos nem pensá-la, nem formulá-la, nem erigi-la em tese. Toda tentativa de elucidação traz-nos de volta aos dilemas (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 23).

A subjetividade que acompanha a mirada das as imagens é, portanto, inescapável. E, podemos afirmar, que as ambiguidades presentes nas variadas interpretações de uma imagem somente são reduzidas quando nos afastamos da riqueza da linguagem rumo às relações mais diretas entre mensagem visual e significado firmadas em sistemas de sinalização (em prol de um pragmatismo na tomada de decisões ao conduzir um veículo, por exemplo) ou logomarcas (que são expressões visuais do capital simbólico e financeiro de empresas). Dessa forma, alcançar uma “certeza”, um resultado binário: sim ou não, foi falta no lance ou não foi, permanece inatingível.

É natural que, quanto mais pessoas vejam algo, mais variadas sejam as interpretações. Nesse sentido, árbitros, narradores, comentaristas, jogadores, cada um terá a sua interpretação própria da imagem. Isto impossibilita alcançar aquilo que é chamado popularmente no futebol de “imagem clara”, tendo em conta que nunca haverá uma unanimidade interpretativa apesar dos avanços tecnológicos da televisão, em razão da análise de uma imagem ser considerada um ato individual.

Avançando para além da ideia do ver, Bergson (2006) chama de inteligência os métodos utilizados para pensar e elaborar as imagens. Essa inteligência é constituída por

três funções: 1) perceber – apoderar-se de imagens infinitamente repetidas que são condensadas por nossos olhos, numa fração de segundo, pela visão de uma coisa única; 2) conceber – formar uma ideia geral, única e invariável; 3) compreender – encontrar nexos, estabelecer relações estáveis entre fatos que passam. Para que esse processo aconteça é necessário tempo para sua elaboração, quanto maior o tempo mais profunda a análise: “o tempo é aquilo que impede que tudo seja dado de um só golpe. Ele retarda ou, melhor, ele é retardamento. Ele deve, portanto, ser elaboração” (BERGSON, 2006, p. 106). Novamente, esse tempo varia conforme cada indivíduo. A relação que pode ser estabelecida com a análise das imagens e o VAR é que conforme o tempo passa e as imagens são repetidas, resultando na elaboração da percepção de cada um. No contexto esportivo, por exemplo, possivelmente em programas de mesa redonda – realizados após o encerramento do jogo – as percepções e intuições sobre os lances também se diferenciam, já que houve um tempo maior para uma elaboração. Essa reflexão contribui para um entendimento de que as divergências dos lances tendem a aumentar com o passar do tempo.

Ao afirmar que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”, Didi-Huberman (1998, p. 29) também ressalta o poder do espectador sobre a imagem. O autor define duas maneiras de como as imagens podem ser vistas: por meio da crença, onde aquilo que eu vejo é o que eu acredito; e pela tautologia, usando a imagem como prova, onde se olha de acordo com “uma espécie de cinismo: ‘o que vejo é o que vejo, e o resto não me importa’” (ibidem, p. 40). Essas duas formas fazem parte do que ele chama de dialética, onde ocorre um questionamento constante: é possível acreditar de fato em tudo que é visto? Existe uma certeza de que aquilo que é visto é verdade? Perdura assim um processo contínuo de incerteza impulsionado por ambas as percepções: tautológicas e de crenças. Logo, se torna possível discutir que as imagens não podem representar o real, conforme o próprio Didi-Huberman (2012, p. 208) argumenta: “A imagem em contato com o real — uma fotografia, por exemplo — nos revela ou nos oferece univocamente a verdade dessa realidade? Claro que não”.

No questionamento do que seria o real, Badiou (2017) suscita a reflexão de pensar o real como uma hipótese, que, todavia, não apresenta o próprio real, que não pode ser comprovado, constituindo-o assim como uma imposição. Desse modo, o real se define como intimidação ou submissão que domina nossas experiências.

Ou seja, por nos reconduzir ao fato de que nossa percepção, nosso encontro com o real, aquilo que tomamos por nossa espontaneidade livre e independente, tudo isso, na realidade, está estruturado de cabo a rabo pela figura do mundo tal qual ele é, ou seja, um mundo submetido ao imperativo do real como intimidação (BADIOU, 2017, p. 15).

Dentro dessa “ditadura de um conceito real por intimidação” (ibidem, p. 15), o filósofo relata a função do escândalo no mundo, destacando o esporte como um agente potencial na geração desses escândalos, devido a sua exposição pública significativa ostentando continuamente valores como esforço, lealdade, performance, sucesso merecido. Dessa forma, um escândalo vem a público “como a revelação de um pedacinho do real” (BADIOU, 2017, p. 15). O escândalo esportivo pode ser visto como um semblante, uma máscara, que pode ser considerado uma pequena parte do real.

Dessa forma, o real seria sempre algo que a gente desmascara, algo cuja máscara a gente arranca, o que quer dizer que seria sempre no ponto do semblante que haveria uma chance de encontrar o real, uma vez que é preciso também que haja um real do próprio semblante: que haja uma máscara, que ela seja uma máscara real. E assim chegamos à conclusão um tanto singular de que, em definitivo, todo e qualquer acesso ao real [...] sempre se dá quando uma máscara é arrancada, ato que, entretanto, se institui ativamente a distinção do real e o semblante, deve assumir também que existe um real do semblante, que há um real da máscara (BADIOU, 2017, p. 23).

A implementação do VAR, assim como o padrão único de transmissão dos jogos, permite inferir que repetições dos lances polêmicos são como essas “máscaras com um semblante real”, conseqüentemente contribuem de algum modo para a instauração dos escândalos dentro da Copa do Mundo. A partir do momento em que as duas transmissões analisadas formulam diferentes hipóteses sobre uma única imagem supostamente real, esse real como prova passa a não existir. Segundo o autor (ibidem) “só há conquista do real ali onde há uma formalização – pois, se o real é o impasse da formalização, é preciso que haja uma formalização”.

Para melhor elucidar sua reflexão, Badiou (2017) utiliza a matemática como exemplo da aplicação de sua teoria. Ao contar, multiplicar, adicionar etc. estamos no interior da formalização matemática, onde ao concluir qualquer cálculo, a expectativa

final é sempre encontrar um resultado expresso por um número. Entretanto, os números são infinitos, e o infinito não é um número, ele inexistente na aritmética. Assim, o real da aritmética exige a admissão de algo inacessível que quebra com sua formulação, sendo assim o infinito surge como um símbolo que representa números.

[...] aquilo que a formalização torna possível – a saber, no nosso exemplo, calcular a partir de números – só é possível pela existência implicitamente assumida daquilo que não pode se inscrever nesse tipo de possibilidade. Trata-se, portanto, de um “ponto de pensamento” que, embora condenado a permanecer inacessível para as operações que a formalização torna possíveis, não deixa de ser a condição última da formalização (BADIOU, 2017, p. 30).

Ou seja, ao instituir formalidades que busquem expressar o real, constata-se que existem elementos que não podem ser encaixados nesses modelos, o que de algum modo mostra que o real por completo não pode existir. A partir deste ponto de vista, é possível considerar os replays e o próprio VAR como constituintes do processo de formalização da busca de uma possível “clareza nos lances do futebol”. Ao final, conforme já observado, esse processo se mostra impossível, visto que não existe um resultado único – um consenso de que foi pênalti ou falta, por exemplo. Ao assumir essa postura se declara que o impossível existe, estando aí o “gesto fundamental de conquista do real” (BADIOU, 2017, p. 34). Sendo assim, por mais imagens que se tenha para representar o real, elas nunca conseguiram cumprir esse objetivo por completo, logo elas não podem ser consideradas reais, e conseqüentemente, no caso da análise dos lances apresentados, conclusivas ou “claras”.

Considerações finais

Analisar e interpretar imagens pode ser considerada uma atividade extremamente complexa. O esporte, mais especificamente o futebol e a Copa do Mundo, por sua cobertura mundial, conforme já enfatizou Badiou (2017), suscitam muitas discussões e “escândalos”. Gastaldo (2005, 2009), ao analisar a relação entre futebol, Copa do Mundo e os processos de midiaticização, ressalta o quanto as imagens transmitidas durante as partidas influenciam e permitem a construção de significados por parte da mídia. A implementação do VAR de alguma maneira amplificou o poder e a subjetividade

que as imagens têm. Analisando um recorte durante a Copa do Mundo 2018, seja dentro de campo com depoimentos de árbitros, jogadores, técnicos, ou mesmo fora dele em manifestações de entidades, equipes, mídia, não foi raro observar dissonância, até mesmo completa discordância, entre as mesmas imagens visualizadas por todos. Ao buscar um entendimento dos motivos que levam a esse processo foi possível vislumbrar um caminho de compreensão relacionando o desenvolvimento desses acontecimentos com reflexões filosóficas estabelecidas por pensadores clássicos.

Em entrevista ao portal Metrópolis (2018), Arnaldo Cezar Coelho, primeiro árbitro sul-americano a apitar uma final de Copa do Mundo e comentarista de arbitragem da Rede Globo desde 1989, declarou que “nunca viu um número de erros dos árbitros tão grande como agora”. Para o ex-árbitro, os juízes da Copa estão terceirizando as decisões para o VAR, ficando assim “robotizados”. Ao seu ver “a tecnologia ajuda o futebol em casos se a bola entrou ou não ou na linha de impedimento. A imagem é seca e fria em casos que não são interpretativos”.

As dificuldades e morosidade na implementação do árbitro de vídeo já denotam os cuidados que a análise de imagens demanda. Muitos foram os testes com VAR realizados pela FIFA, de forma oficial e não oficial, antes da sua utilização naquele que pode ser considerado o principal evento da entidade. Mesmo com a insistência em testes e aprimoramentos as divergências existiram desde o primeiro uso, e possivelmente não cessarão. Isso pode acontecer pois em casos literais como se a bola entrou ou não, foi dentro ou fora da área, existe uma objetividade permitida por uma referência estática – linha do gol ou lateral, linha digital aplicada para mostrar posições de impedimento (FIFA, 2018c) – reduzindo consideravelmente a margem de interpretação, como a própria entidade cita: “A equipe do VAR comunica-se com o árbitro somente em casos de erros claros e óbvios ou por sérios incidentes perdidos”⁵. Contudo, grande parte dos lances esportivos são interpretativos e subjetivos, e durante as partidas da Copa o VAR acabou sendo utilizado também em nesse tipo de acontecimento.

⁵ Tradução dos autores para: “The VAR team communicates with the referee only for clear and obvious mistakes or serious missed incidents” (FIFA, 2018c).

Esses processos interpretativos podem ser analisados de diferentes maneiras a partir de diversos pensadores clássicos que refletem acerca das teorias das imagens. O que continuamente se repetiu nas reflexões teóricas apresentadas foi o fato da análise de imagens ser um ato individualizado. É interessante observar que de algum modo a própria FIFA (2018e) destaca o caráter interpretativo e individualizado presente na percepção de imagens ao explicar o VAR com expressões como: “VAR recomenda ao árbitro que uma decisão/incidente deve ser revisada”⁶, “O vídeo é revisto pelo VAR, que aconselha o árbitro via fone de ouvido o que o vídeo mostra”⁷, “O árbitro decide rever o vídeo ao lado do campo de jogo antes de tomar a ação/decisão apropriada”⁸. Isso nos leva a entender que existem interpretações das imagens realizadas por diferentes membros da equipe de arbitragem, “recomendendo” e “aconselhando”, todavia, é o árbitro principal que vai ter a decisão/interpretação final.

O que foi possível observar na busca das relações entre autores clássicos e a divergência de interpretações é de que, conforme identificado nas transmissões, não existe uma “unanimidade perceptiva”. O processo de visualização, percepção e concepção imagética é único, particular, varia para cada pessoa, sendo influenciado por inúmeros fatores. Ao tentar obter uma “formalização do real” por meio da análise de imagens, o que tem se observado é que o alto índice de divergências existe, que possivelmente não será evitado com o árbitro de vídeo, o que permite inferir que esse real buscado nas imagens esportivas talvez nunca exista. Durante o programa Seleção SporTV (2018), ao discutir o VAR, os componentes da mesa debateram sobre as percepções, interpretações e subjetividades das imagens. Ao final do vídeo o jornalista esportivo André Rizek, ao listar as diferentes opiniões dos comentaristas sobre os lances polêmicos, contribui na consideração de que a imagem real no futebol talvez nunca vá existir ao argumentar que: “[...] a gente adora discutir arbitragem. Por que o VAR é também um sucesso? Porque a gente continua discutindo arbitragem com o VAR”, ele conclui

⁶ Tradução dos autores para: “[...] the VAR recommends to the referee that a decision/incident should be reviewed” (FIFA, 2018e).

⁷ Tradução dos autores para: “The video footage is reviewed by the VAR, who advises the referee via headset what the video shows” (FIFA, 2018e).

⁸ Tradução dos autores para: “The referee decides to review the video footage on the side of the field of play before taking the appropriate action/decision” (FIFA, 2018e).

dizendo: “O VAR não matou o prazer que todo mundo tem quando discute futebol de discutir arbitragem. Ele tornou a discussão diferente”.

As imagens de lances esportivos polêmicos, assim como as análises do árbitro de vídeo, nunca serão claras e conclusivas, sendo esse possivelmente o ponto que torna o esporte apaixonante e, ao mesmo tempo, que impede que se entenda que o real efetivamente não existe. Talvez a beleza da análise das imagens esteja exatamente nesse paradoxo: ao buscar um real inexistente, quanto mais se procurar mais distante se fica da conclusão final. Essa parece até agora ser a única “imagem clara” que se consegue encontrar.

Referências

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998.

_____. Quando as imagens tocam o real. (nov. 2012). **Pós**: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes-UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>. Acesso em: 7 jul. 2018.

ESPN. (6 fev. 2018). Clubes aprovam grama sintética e venda de mando no Brasileiro, mas vetam árbitro de vídeo. ESPN. Disponível em: http://www.espn.com.br/futebol/artigo/_id/3955168/clubes-aprovam-grama-sintetica-e-venda-de-mando-no-brasileiro-mas-vetam-arbitro-de-video. Acesso em: 3 jun. 2018.

EXAME. (29 jun. 2018). Árbitro de vídeo foi usado 335 vezes na primeira fase da Copa. EXAME. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/arbitro-de-video-foi-usado-335-vezes-na-primeira-fase-da-copa>. Acesso em: 2 jun. 2018.

FIFA. (9 jun. 2018a). 2018 FIFA World Cup Russia™ International Broadcast Centre opened in Moscow. Fifa.com. Disponível em: <https://www.fifa.com/worldcup/news/2018-fifa-world-cup-russiainternational-broadcast-centre-opened-in-moscow>. Acesso em: 2 jun. 2018.

_____. (3 mar. 2018b). REPLAY: IFAB comes to landmark decision about VAR. Fifa.com. Disponível em: <https://www.fifa.com/about-fifa/news/y=2018/m=3/news=coming-soon-press-conference-following-the-ifab-annual-general-meeting.html>. Acesso em: 2 jun. 2018.

_____. (2018c). VAR at the 2018 FIFA World Cup. Fifa.com. Disponível em: <https://football-technology.fifa.com/en/innovations/VAR-at-the-World-Cup>. Acesso em: 2 jun. 2018.

_____. (3 mar. 2018d). VAR discussed at IFAB media briefing. Fifa.com. Disponível em: <https://www.fifa.com/about-fifa/news/y=2018/m=3/news=var-discussed-at-ifab-media-briefing.html>. Acesso em: 2 jun. 2018.

GASTALDO, Edson. A recepção coletiva de futebol midiaticizado: apontamentos etnográficos. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 14., 2005, Niterói, Rj. **Anais [...]**. São Paulo: Compós, 2005.

_____. Ritos da nação: uma vídeoetnografia da recepção coletiva da Copa do Mundo no Brasil. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**. Campinas, SP, v. 31, n. 1, p. 209-222, set. 2009.

GAÚCHA ZH. (19 set. 2017). Árbitro de vídeo “engatinha” na Europa com um misto de esperança e preocupação. Gaúcha ZH, Porto Alegre. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/esportes/brasileirao/noticia/2017/09/arbitro-de-video-engatinha-na-europa-com-um-misto-de-esperanca-e-preocupacao-9906079.html>. Acesso em: 3 jun. 2018.

KRACAUER, Siegfried. **Teoría del cine: La redención de la realidad física**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

METRÓPOLES. (29 jun. 2018). Para Arnaldo Cezar Coelho, “estão robotizando a arbitragem com o VAR”. Metrôpoles. Disponível em: <https://www.metropoles.com/esportes/futebol/para-arnaldo-cezar-coelho-estao-robotizando-a-arbitragem-com-o-var>. Acesso em: 3 jun. 2018.

SALGADO, Diego. (10 jun. 2014). Erros de arbitragem marcam história das Copas do Mundo. O Estado de São Paulo. Disponível em: <https://esportes.estadao.com.br/noticias/futebol,erros-de-arbitragem-marcam-historia-das-copas-do-mundo,1509074>. Acesso em: 2 jun. 2018.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SPORTV. (29 jun. 2018). Comentaristas debatem o uso da câmera lenta em análises do VAR. SporTV. Disponível em: <https://sportv.globo.com/site/programas/selecao-sportv/noticia/comentaristas-debatem-o-uso-da-camera-lenta-em-analises-do-var.ghtml>. Acesso em: 10 jul. 2018.

VEJA. (14 dez. 2016). Deu ruim para a Fifa: estreia desastrosa do árbitro de vídeo. Veja. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/esporte/estrea-de-arbitro-de-video-gera-confusao-no-mundial-de-clubes>. Acesso em: 3 jun. 2018.

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Temática
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021
Submetido em: 21/02/2021
Aprovado em: 16/04/2021

Fotojornalismo e representações da educação: as narrativas sobre o contexto de precariedade no ensino remoto brasileiro

Photojournalism and the representation of education: narratives about the precarious conditions in the brazilian remote education

Fotoperiodismo y representaciones de la educación: las narrativas sobre el contexto de precariedad en la enseñanza remota brasileña

Carlos PERNISA JÚNIOR¹
Paulo Roberto Figueira LEAL²
Monique Ferreira CAMPOS³

Resumo

O presente artigo dedica-se a analisar as fotografias que circularam nos ambientes digitais dos jornais *O Globo* e *Folha de S.Paulo* no ano de 2020 direcionadas para o tema da educação. Buscamos compreender como os veículos abordaram as condições de precariedade dos sujeitos educandos na construção das narrativas visuais sobre a falta de acesso à educação no período da pandemia. Trata-se de um estudo voltado para os elementos compositivos mobilizados nas fotografias de notícias sobre o ensino remoto no Brasil, nas significações da identidade e da diferença, utilizando-se da metodologia de análise de conteúdo. Para tanto, buscamos fundamentar a análise nas teorias construcionistas do jornalismo, culturalistas, da Fotografia-expressão e também nos estudos sobre a sociedade midiaticizada.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Mídia. Educação. Representação social. Alterada.

¹ Professor titular da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. Líder do Grupo de Pesquisa Laboratório de Mídia Digital. E-mail: carlos.fernisa@ufjf.edu.br. ORCID: 0000-0002-5003-0094.

² Professor titular da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF. Líder do Grupo de Pesquisa Comunicação, Identidade e Cidadania. E-mail: pabeto.figueira@uol.com.br. ORCID: 0000-0002-9935-1614.

³ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) na linha de pesquisa Mídias e Processos Sociais. Integrante do Grupo de Pesquisa Laboratório de Mídia Digital. E-mail: monique.campos@ufjf.br. ORCID: 0000-0003-4930-0947.

Abstract

This paper intends to analyse the photographs that circulated in digital environments by *O Globo* and *Folha de S.Paulo* newspapers during the year 2020 addressed to the theme of education. We seek to understand how those vehicles approached the precarious conditions from which the students built visual narratives about the lack of access to education in the pandemic context. It is a study focused on the compositional aspects engaged in news photography about the remote education in Brazil, it is also focused in the identity and difference meanings. For this purpose, the content analysis has been used. Therefore, we seek to ground our analysis on constructionist journalism, culturalist, Photography-expression theories, and also in the studies on mediatized society.

Keywords: Photojournalism. Mediatization. Education. Social representation. Otherness.

Resumen

El presente artículo se dedica a analizar las fotografías que se han divulgado en los ambientes digitales de los periódicos *O Globo* y *Folha de S.Paulo* del año 2020 direccionadas al tema de la educación. Buscamos comprender como los vehículos han abordado las condiciones de precariedad de los estudiantes en la construcción de las narrativas visuales sobre la falta de acceso a la educación en el período de la pandemia. Se trata de un estudio volcado hacia los elementos compositivos movilizadas en las imágenes periodísticas sobre la enseñanza remota en Brasil, en las significaciones de la identidad y de la diferencia, utilizándose de la metodología de análisis de contenido. Para tanto, buscamos fundamentar el análisis en las teorías construccionistas del periodismo, culturalistas, de la Fotografía-expresión y también en los estudios sobre la sociedad mediatizada.

Palabras clave: Fotoperiodismo, Mediatización, Educación, Representación social, Alteridad.

Introdução

A segunda quinzena do mês de março de 2020 foi marcada pela adoção do isolamento social em todo o país como medida para evitar a disseminação do novo coronavírus. Escolas e universidades suspenderam as aulas presenciais e foram obrigadas a encontrar alternativas para a educação na quarentena. Grande parte das instituições adotou o ensino remoto emergencial, de forma que atividades escolares e acadêmicas, bem como recreativas, foram desenvolvidas para disponibilização em plataformas *online*. Além das diversas dificuldades que envolvem a falta da socialização e das aulas presenciais, muitas crianças e jovens estão sendo amplamente afetados por várias carências: acesso às tecnologias digitais e à Internet necessárias ao ensino remoto; materiais impressos de apoio aos estudos em casa; ambientes que ofereçam condições

para estudar; acesso a uma alimentação apropriada; possibilidades econômicas para a permanência nos estudos; entre outras.

As questões que envolvem a desigualdade educacional no Brasil, entre elas a vulnerabilidade de estudantes e ausência de condições para a oferta e participação do ensino remoto, fazem parte da atual cobertura noticiosa. As fotografias jornalísticas trazem narrativas sobre diversos personagens que vivenciam as problemáticas educacionais, portanto sociais, da interrupção do ensino presencial. As imagens apresentam condições de precariedade, que conformam muitos retratos do ensino remoto no Brasil. No que diz respeito aos sujeitos representados nessas fotografias, evidencia-se a construção de um lugar da alteridade: aqueles que não estão incluídos nas demarcações das identidades estudantil e de educadores, portanto à margem dos processos educacionais no contexto de isolamento social.

Nesse sentido, o artigo busca analisar como as fotografias que circularam nos ambientes digitais dos jornais tradicionais brasileiros *O Globo* e *Folha de S.Paulo* abordaram as vulnerabilidades sociais e situações de precariedade relacionadas ao não acesso ao ensino remoto emergencial, assim como a serviços básicos e apoio pedagógico. Realizamos um levantamento das reportagens que trouxeram esse tema por meio da fotografia, divulgadas entre os meses de março e novembro de 2020. Quais elementos compositivos foram mobilizados pelas fotografias para noticiar esses aspectos? Utilizamos a metodologia de análise de conteúdo para a coleta e posterior análise geral das fotografias, não nos detendo em aprofundamentos técnicos e estéticos das fotografias estudadas, uma vez que são muitas imagens inclusive compondo reportagens disponibilizadas em galerias.

Para tanto, consideramos os processos de significação da vida social, da identidade e da diferença no cenário midiático, em que a comunicação se faz estrutural na vida social e a mediação tecnológica base das práticas culturais. Para chegarmos a essa reflexão sobre o cenário contemporâneo, recorreremos ao pensamento comunicacional fundamentado nas perspectivas construcionistas do jornalismo e também nas teorias fotográficas que consideram as imagens em circulação na imprensa formas de expressão simbólica e, portanto, fenômenos da representação.

Jornalismo e fotografia nas concepções sobre a realidade e a sociedade

As teorias interacionistas adquiriram relevância nos estudos da comunicação com abordagens voltadas para os processos de significação, produção do conhecimento e ação social. Nesse contexto, as perspectivas sobre o conceito de realidade sempre foram importantes direcionadoras das teorias que tratam do jornalismo, uma vez que a atividade é uma forma particular de produção do conhecimento e está alicerçada nos acontecimentos do mundo, sendo assim vinculada ao “real” e “verídico”.

Berger e Luckmann (2007) estabeleceram o argumento de que a realidade nos é dada como algo certo, externo às atividades humanas, porém ela é socialmente construída através de processos de interação social, mediados por linguagens. O conhecimento é socialmente estabelecido como realidade, princípio que norteia reflexões sobre as condições de uma cultura midiática, noticiosa, nas dinâmicas institucionais e das interações cotidianas.

Ao relacionar teorias construcionistas e jornalismo, Alsina (2009) destaca que a concepção da realidade pode ser vista também como produto da mídia, em processos de institucionalização, circulação e reconhecimento. Os jornalistas têm um papel socialmente legitimado para construir a realidade como pública e socialmente relevante, o que se dá no interior dos sistemas simbólicos da mídia. O papel atribuído ao jornalismo, o de “fazer saber”, juntamente ao vínculo com a ideia de real, conforma a credibilidade dada à informação jornalística.

A mídia noticiosa, portanto, pode ser entendida como relevante instância discursiva e mediadora na vida social, compondo processos simbólicos em que acontece o jogo das representações sociais. Os sistemas midiáticos envolvem elementos de controle e circulação de interpretações, sendo o jornalismo um importante ator nos processos de socialização já que possui sua própria ritualística.

No que se refere à fotografia de imprensa, a aproximação do pensamento de que a realidade é objetiva e exterior às atividades interativas da humanidade foi bastante empregada ao longo da história. A presença da fotografia nos noticiários, desde a constituição de um jornalismo visual, sempre foi associada à ideia de realidade. Na mídia impressa em geral, a fotografia se estabeleceu vinculada aos valores informativos da atualidade e relevância social, sendo utilizada enquanto critério de validação. A fotografia

foi aceita enquanto prova definitiva e testemunho da verdade, o que se configurou como *status* de credibilidade (KOSSOY, 2009). Fotografia, jornalismo e objetividade estabeleceram uma relação intrínseca na sociedade moderna.

Conforme Buitoni (2011), a objetividade foi utilizada enquanto legitimação da fotografia no jornalismo, um dos primeiros postulados da notícia visual. O realismo para o pensamento moderno aparece de maneira muito mais forte quando o produto midiático decorre de uma matriz fotográfica, sendo que a fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução, seguindo as ideias apresentadas pela autora. O amadurecimento da reportagem fotográfica na imprensa brasileira se deu como “índice de modernidade” e, assim, o repórter fotográfico assumiu o papel de “testemunha ocular da história”. A fotografia era tida como documento fiel da realidade, ganhando o estatuto de idoneidade, “um documento de primeira mão, bruto, quente, da vida ali impressa” (MONTEIRO, 2000, p. 49).

Entretanto, estudos da comunicação e sobre a fotografia, especificamente, com forte viés culturalista, pós-estruturalista e interacionista, subverteram essa natureza objetiva das imagens e buscaram enfatizar seus traços simbólicos. Arlindo Machado (1984) traz, em uma de suas obras, aspectos desse movimento, uma vez que destaca as questões que unem imagens técnicas e ideologia; os enquadramentos, interesses de enunciação e as transformações do real que se dão por meio da fotografia. O realismo é tido como atributo fundamental da própria maneira de se criar e perpetuar imagens. As câmeras constroem suas próprias configurações simbólicas, fabricam “simulacros”, assim, representações (MACHADO, 1984, p. 11).

O reconhecimento da atividade jornalística enquanto um sistema simbólico, uma instância com funcionamento interno específico ou “campo social” (BOURDIEU, 1989), evidencia a perspectiva construcionista da comunicação e o entendimento de um “real” relacional, ligado ao conceito de representações e, assim, aos modos de ver e de pensar o mundo. Os campos sociais – como o jornalismo e seus conjuntos de símbolos – são estruturas da sociedade que orientam as práticas e representações cotidianamente mobilizadas pelos agentes sociais. Seguindo esses preceitos, as teorias do jornalismo e os estudos sobre as imagens apontam a fotografia enquanto dispositivo cultural, um

procedimento técnico-expressivo determinante do conteúdo visual da imprensa e que traz toda uma potencialidade narrativa (BUITONI, 2011, p. 58).

Essa reorientação do pensamento comunicacional estabeleceu bases para o entendimento do fotojornalismo na formação de imaginários sociais, na construção de sentidos sobre a sociedade e geração de identidades e diferenças. “A ordem simbólica nos apresenta aquilo a ser visto, experimentado, vivido: tanto os modos quanto as existências. O resto é silêncio” (GOMES, 2008, p. 26). O visual passou a ser teorizado enquanto parte fundamental da representação do “outro”. O fotojornalismo trouxe definições dos acontecimentos do âmbito do “ver”, do “espantar-se”, do “comover-se” e do “ser instruído para”, no contexto das representações sociais. Tais características configuraram os usos da fotografia e as principais distinções dentro da linguagem fotojornalística: o caráter noticioso, o documental e o ilustrativo. Essa ordem simbólica apresenta cotidianamente operações de significação e dessa forma, seguindo o pensamento de Silva (2000, p. 91), os sistemas de representação dão suporte e sustentação às identidades e diferenças.

O fotojornalismo na condição comunicacional contemporânea

A partir do entendimento de que o campo do jornalismo constitui-se enquanto práticas de significação, representação social e de organização da sociedade em identidades e diferenças, os olhares sobre a expansão da mídia na vida social contemporânea destacam as transformações que se dão em todos esses níveis. Atualmente vivenciamos uma condição comunicacional de midiaticização intensificada da cultura e da sociedade, o que diz respeito às transformações das interações sociais e relações entre os vários atores sociais, incluindo os indivíduos e as organizações (HJARVARD, 2014). Dessa maneira, a midiaticização diz respeito tanto aos domínios da mídia quanto às estruturas sociais, em um desenvolvimento bilateral. “A mídia denota os processos pelos quais a cultura e a sociedade tornam-se cada vez mais dependentes dos meios de comunicação e sua lógica como mídia integra-se em práticas culturais e sociais em vários níveis” (HJARVARD, 2014, p. 26).

A comunicação está fortemente presente na vida cotidiana e, nesse quadro, a mediação tecnológica passa a ser estrutural na sociedade. Conforme Barbero (2006), a

revolução das tecnicidades transforma radicalmente o lugar da cultura em nossas sociedades, de forma que “a tecnologia remete, hoje, não a alguns aparelhos, mas, sim, a novos modos de percepção e de linguagem, a novas sensibilidades e escritas” (BARBERO, 2006, p. 54). Trata-se de uma cultura mediada por dispositivos digitais que emergem a partir dos avanços da computação e Internet. Ao mesmo tempo, estão em convergência com os meios eletroeletrônicos que caracterizaram a comunicação de massa no século XX, compondo uma cultura híbrida e complexa. Para Sodré (2008), a vida social expandida pelas tecnologias determina o *bios* midiático, em que a virtualização das instâncias da vida social implica uma nova dimensão da realidade, novas categorias de espaço, tempo e formas de conhecer o mundo.

No que tange à relação histórica entre jornalismo e fotografia, o processo social da midiaticização evidencia uma mudança de lógicas incluídas nas questões relacionadas ao suporte – do papel ao digital –, nas práticas profissionais e condições do jornalismo visual. Ao mesmo tempo, as transformações estão presentes nas dinâmicas das sociabilidades, nas interações estabelecidas com as fotografias de imprensa e construções de sentidos. A condição comunicacional contemporânea, em que se configura o jornalismo digital, reforça a fotografia desvinculada dos padrões de objetividade e valorizada pela força narrativa com que apresenta o acontecimento. Os estudos atuais sobre a fotografia consideram a crise das concepções de sua essência enquanto documento e as profundas mudanças que a levaram para o regime da expressividade (ROUILLÉ, 2009). As reflexões se apoiam nos conceitos sobre traços, rastros e contiguidade entre imagem e seu referente, o que demonstra a vulnerabilidade fotográfica, sobretudo no cenário complexo das produções em meios digitais.

Em se tratando da sociedade midiaticizada, a fotografia tem como característica o alcance, a circulação por diversos meios e plataformas, sendo presença marcante na construção do mundo simbólico. Produções concebidas diretamente na *Web* – os veículos “nativos digitais” – possibilitam novas narrativas do fato jornalístico (MUNHOZ, 2007) e, desse modo, apresentações do conteúdo fotojornalístico em caráter hipermidiático e convergente. As imagens compõem notícias bem como interfaces e mapas de navegação em grandes reportagens multimídia, além das coberturas em 360 graus. Movimentos significativos foram os dos fluxos das fotografias jornalísticas para as redes sociais e

aplicativos de mensagens. Outro processo marcante é a produção noticiosa para tecnologias móveis, como *smartphones* e *tablets*, configurando práticas de mobilidade física e informacional (SILVA, 2015), além do que ficou conhecido como jornalismo participativo ou cidadão. “A esfera pública da mídia proporciona um espaço de experiência compartilhada que, em certa medida, compensa a diferenciação que caracteriza a maioria dos domínios sociais” (HJARVARD, 2014, p. 31).

A circulação das imagens em ambiente midiático constitui cenários culturais diversos, ao considerarmos o acesso, as apropriações e os usos sociais da mídia. Há uma “entrada experimental de participantes sociais nas práticas e processos antes restritos à indústria cultural” (BRAGA, 2012, p. 34), compondo uma espécie de convivência entre circuitos de informação da mídia tradicional e os circuitos alternativos. Ao mesmo tempo, um grande oligopólio gerencia fluxos de dados e a circulação de informações no contexto da sociedade midiática.

Na visão de Kellner (2001), a cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global. A cultura da mídia e a de consumo andam de mãos dadas, ditando contornos entre indústria cultural e a vivência social. Os meios de comunicação produzem representações que tentam induzir anuências, ideologias, recursos de produção de significados e, assim, orientações de identidades (KELLNER, 2001, p. 211), da mesma forma que se transformaram no lugar das resistências e lutas.

O processo social da midiática está implicado nas formas expandidas de construção do acontecimento, das identidades e também das diferenças. Nesse sentido, as fotografias tornam-se parte desses espaços de visibilidade – ou mesmo invisibilidade – e de referenciais para as experiências de alteridade. As narrativas sobre as identidades envolvem uma reconstrução conjunta, uma co-produção, porém em variadas situações de conflito e rupturas cada vez mais inseridas nos circuitos comunicacionais. “Uma teoria das identidades e da cidadania deve levar em conta os modos diversos com que estas se recompõem nos desiguais circuitos de produção, comunicação e apropriação da cultura” (CANCLINI, 1999, p. 173).

A cobertura fotojornalística sobre o ensino remoto no Brasil: os discursos visuais dos jornais *Folha de S.Paulo* e *O Globo* sobre a precariedade e a alteridade

A partir das implicações expostas nos itens anteriores, direcionamos nossos olhares para as relações entre os campos jornalístico e educacional, mais especificamente para a atividade fotojornalística e como essa tem evidenciado as temáticas e aspectos da educação, considerando os dispositivos de mídia digital onde se inscreve. No contexto atual, de isolamento social em função da pandemia de covid-19, buscamos analisar como a educação se inseriu no debate público pela via midiática, especificamente nas redes digitais de dois jornais tradicionais brasileiros: *Folha de S. Paulo*⁴ e *O Globo*⁵. Quais significados foram dados às situações de precariedade relacionadas ao ensino remoto emergencial no país a partir das fotografias? Referimo-nos às questões sociais que envolvem a falta de acesso às tecnologias digitais para os processos educacionais como um todo, assim como as desigualdades nos contextos de escolas e universidades. As fotografias apresentam sujeitos – educadores e educandos – oferecendo marcas identitárias e de alteridade. De que forma as mazelas educacionais entraram no cenário de circulação de imagens pelas plataformas digitais desses dois jornais?

Partimos de uma pesquisa exploratória nos portais da *Folha* e do *O Globo* por notícias e reportagens que abordaram as problemáticas da falta de acesso à educação remota durante a pandemia, desse modo, os contextos de precariedade e vulnerabilidade social refletidas na pauta educacional. Selecionamos as matérias que trouxeram fotografias, as quais fazem parte do levantamento apresentado no Anexo⁶. A pesquisa envolveu os meses entre março e novembro de 2020, com início nos anúncios do fechamento das escolas brasileiras. Nesse estudo, lançamos nossos olhares para os elementos compositivos das fotografias mobilizados para a narrativa jornalística, com o foco nas escolhas de delimitação dos fatos e personagens, bem como nas marcas ideológicas (MACHADO, 1984). Buscamos, portanto, uma análise geral das mensagens

⁴ Portal de notícias do jornal *Folha de S.Paulo*: <https://www.folha.uol.com.br/>.

⁵ Portal de notícias do jornal *O Globo*: <https://oglobo.globo.com/>.

⁶ Os veículos *Folha de S. Paulo* e *O Globo* exigem *login* de assinante para o acesso a muitas das reportagens que fazem parte do levantamento feito para este artigo (Anexo).

visuais, de modo a aproximá-las das formas utilizadas para a representação do contexto e da alteridade.

A metodologia de análise de conteúdo foi utilizada para a exploração do material coletado, categorização dos elementos visuais e análise das narrativas fotográficas produzidas pelos dois veículos estudados. Laurence Bardin define análise de conteúdo como o “conjunto de técnicas de análise de comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens” (2008, p. 40). Nesta perspectiva, demanda-se que o procedimento de análise efetive o desdobramento das mensagens em suas partes constitutivas basilares – normalmente por meio da classificação em categorias, que podem ser previamente elencadas ou surgirem após a verificação de recorrências presentes no material analisado (caso deste trabalho).

A autora francesa sustenta que os procedimentos associados ao método baseiam-se tanto em técnicas quantitativas quanto qualitativas. Busca-se, nesta tradição, construir indicadores que permitam a produção de inferências sustentadas pelas evidências. As fases costumam ser três: (a) pré-análise do material coletado; (b) exploração do material; (c) tratamento dos resultados obtidos e interpretação.

No presente artigo efetiva-se, portanto, uma análise de conteúdo dos materiais fotográficos publicados nos portais *Folha de S. Paulo* e *O Globo*, no ano de 2020, direcionados ao tema da educação. A partir de análise exploratória do *corpus*, pretende-se identificar padrões narrativos recorrentes no material, tendo como pano de fundo o binômio conceitual identidade-alteridade.

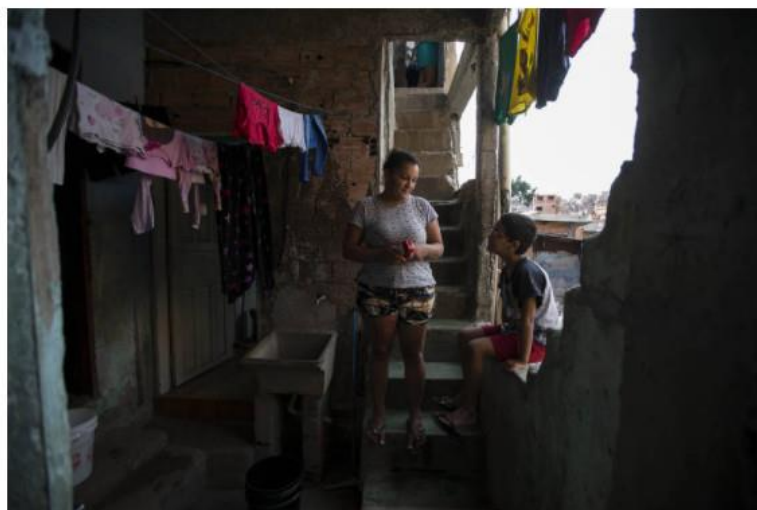
O ambiente doméstico é representado em grande parte das fotografias pesquisadas, não somente pela referência ao ensino remoto em situação de quarentena – os traços do real –, mas também na adoção de uma ordem visual que mobiliza elementos compositivos para a representação do estado de precariedade. As narrativas visuais das situações de carência completas, ou de superação de desafios para tornar o lar um ambiente de ensino, convocam imaginários, lidam com clichês, ou seja, buscam vários elementos preexistentes que aproximam as reportagens da fotografia-expressão (ROUILLÉ, 2009). Sob esses regimes de escrita fotográfica, os traços de alteridade aparecem dentro do que se configura como desigualdades sociais, problemáticas da

educação pública e, especificamente, as carências que são utilizadas para traduzir a educação remota no Brasil dentro dos espaços periféricos.

A sequência de fotografias de Marlene Bergamo/*Folhapress* demonstra muitas relações entre identidade e diferença e o ambiente doméstico enquanto lugar das significações da precariedade. Essas imagens, que compõem o ensaio “Aulas à distância durante a pandemia expõem desigualdades na educação”, também foram utilizadas em outras sete reportagens da *Folha*, recebendo transformações de sentidos no curso da circulação noticiosa do jornal nas redes digitais. Nessas fotografias, personagens figuram situações outras que não as do momento de estudos, enfatizando a situação de ausência total de condições para o ensino remoto. Dentro da narrativa visual, elementos associam a precariedade com a moradia na periferia: cômodos inacabados, paredes descascadas, ambientes pouco iluminados, escadões de acesso às casas e becos. A reportagem traz, como última fotografia, a comparação com o quarto de uma jovem, aluna de escola particular, conduzindo suas atividades remotas em um ambiente espaçoso, onde há prateleiras de livros e um *macbook* em destaque.

Figura 1 - Fotorreportagem da Folha Online de 8 de maio de 2020

4 / 6 Aulas à distância durante a pandemia expõem desigualdades na educação



Jéssica Laurindo teme que o filho José Leandro Melo, 8, esqueça o que aprendeu, já que não fez nenhuma atividade escolar desde que as aulas foram suspensas Marlene Bergamo/*Folhapress*



Fonte: Reprodução.

Figura 2 - Fotorreportagem da Folha Online de 8 de maio de 2020



Fonte: Reprodução.

A precariedade do ambiente doméstico enquanto assunto condutor da narrativa sobre as desigualdades educacionais também é evidenciada pelos elementos compositivos das imagens de “Censo Escolar mostra que escolas públicas não têm equipamentos, nem práticas de educação digital” e “Maioria dos alunos que moram em favelas no país ficou sem estudar na pandemia”, do jornal *O Globo*. Nesses dois casos, os personagens posam para as fotografias que trazem, como molduras, elementos significativos da precariedade estrutural dos lares. Na porta de suas casas, as pessoas são retratadas com inscrições em uma linguagem que traduz o distanciamento social e tecnológico, índices de uma educação que não acontece.

Figura 3 - Da reportagem “Censo Escolar mostra que escolas públicas não têm equipamentos, nem práticas de educação digital” de 5/07/20



Tem computador, mas sem internet: moradora de Magé, Milene do Nascimento, de 16 anos, ficou dois meses sem estudar Foto: Roberto Moreyra / Agência O Globo

Fonte: Reprodução.

Figura 4 - Da reportagem “Maioria dos alunos que moram em favelas no país ficou sem estudar na pandemia” de 9/11/20



Suellien Pires, de 28 anos, vive com as três filhas na Vila Kennedy, Zona Oeste do Rio Foto: Gabriel Monteiro / Agência O Globo

Fonte: Reprodução.

Percebe-se ainda como a apresentação dos olhares dos personagens evidenciam as relações simbólicas definidas pelas reportagens. Os olhares para a câmera dos sujeitos fotografados em “Aulas à distância durante a pandemia expõem desigualdades na educação” e em “Alunos da escola pública de SP têm problemas no ensino a distância”

demonstram a imersão em uma situação de precariedade, de modo que as inscrições na narrativa trazem um silenciamento daqueles atores sociais. Há um apelo descritivo e ao mesmo tempo há o encontro com o outro – a câmera, a fotógrafa e todos aqueles que veem a fotografia – através da composição escolhida. As muitas fotografias posadas demonstram ainda mais o poder definidor dos significados por parte do jornalismo, sobretudo por conta da imagem se distanciar da linguagem do instante (SOUSA, 2002) com mais evidência nessas escolhas.

Não vemos as personagens em diálogo, em uma articulação discursiva, conduzindo as significações da precariedade nas fotografias – mesmo sabendo que o ato da fotografia jornalística acaba sendo alterado pelas dinâmicas do isolamento social. A maioria das fotos traz as personagens em performances do cotidiano em quarentena na casa, em serviços domésticos, demonstrando as escolhas fotojornalísticas para a abordagem das problemáticas da educação. O lar contextualiza toda a cena que envolve os personagens. Há um forte caráter descritivo nas imagens, que colocam essas pessoas no lugar da diferença, do que é conflituoso, daquilo que carece de resistência, mas recebeu aparências de sofrimento e incertezas. As fotografias de Márcia Foletto/*Agência O Globo*, em “Há crianças passando fome!: Estados e prefeituras deixam sete milhões sem merenda”, “Estudantes de pelo menos 10 estados deixaram de receber alimentação escolar” e de Gabriel Monteiro/*Agência O Globo*, em “Maioria dos alunos que moram em favelas no país ficou sem estudar na pandemia”, também demonstram como o jornalismo constrói as narrativas sobre a precariedade a partir dos olhares para a câmera em alguns momentos e dos olhares voltados para uma direção incerta, em outros.

Figura 5 - Fotorreportagem da Folha Online de 8/05/20

5 / 6 Aulas à distância durante a pandemia expõem desigualdades na educação



Sem saber que estão sendo feitas aulas a distância na rede estadual de ensino, Ana Beatriz da Silva, 16, está desde o início da pandemia sem estudar Marlene Bergamo/Folhapress

Fonte: Reprodução.

Figura 6 - Da reportagem “Há crianças passando fome”: Estados e prefeituras deixam sete milhões sem merenda de 17/05/20



Ana Cláudia de Oliveira com os quatro filhos: moradores do Portão Vermelho, na Rocinha Foto: Márcia Foletto / Agência O Globo

Fonte: Reprodução.

A forma de apresentar as fotografias adotada pela *Folha de S.Paulo* em seu *website* é em galerias, séries de imagens que se voltam mais para as características de fotorreportagens. Percebe-se ainda um viés que dialoga com o ensaio e com aspectos

documentais, o que atua diretamente na mobilização de significados para a construção da realidade educacional da carência. Já o jornal *O Globo* trabalha mais com fotografias que buscam resumir o acontecimento em uma imagem. O jornal também recorreu às imagens ilustrativas em suas reportagens, principalmente nas que trouxeram dados estatísticos sobre a desigualdade educacional brasileira. O veículo utilizou *selfies* enviadas por jovens entrevistadas em “Sem estrutura em casa, estudantes lutam para se preparar para o Enem 2020”, o que demonstra as condições de impedimento de produções fotográficas devido ao isolamento social.

Os personagens narram a falta de recursos para o ensino remoto, o uso de materiais impressos como alternativa para não pararem de estudar e a falta de espaço em casa para as atividades escolares. Esses aspectos estão presentes nas fotorreportagens “Na periferia de SP, mães tentam driblar falta de material para ensino a distância”, “Ensino a distância em SP começa com dúvidas de pais e alunos”, “Alunos da escola pública de SP têm problemas no ensino a distância”, da *Folha*, e em “Sem estrutura em casa, estudantes lutam para se preparar para o Enem 2020”, do *O Globo*. As matérias também trouxeram fotografias dos espaços escolares fechados e vazios, como em “Pandemia: 7,6 milhões de estudantes não tiveram aula em agosto, aponta IBGE”.

As relações de precariedade também estiveram presentes nas imagens que narram o uso compartilhado de um celular para as aulas remotas. As fotografias de Rubens Cavallari e Ronny Santos/*Folhapress* em “Alunos da escola pública de SP têm problemas no ensino a distância” apresentam essa questão juntamente com a ambientação de lares em que há cômodos apertados ou mesmo a disposição de móveis e eletrodomésticos variados no mesmo ambiente, caracterizando a falta de espaço. O uso do celular ainda demonstra a limitação de acesso à Internet, devido aos pacotes de dados, problema contemporâneo da ausência de políticas públicas de comunicação digital. A inscrição das personagens nessas relações de identidade e alteridade, por meio dos elementos visuais que convocam os significados da pobreza, destacam todo um referencial do habitar a periferia brasileira e do “não existir” em uma cultura digital. Trazem, assim, elementos da precariedade material como um todo.

Figura 7 - Fotorreportagem da Folha Online de 16/08/20

3 / 6 Alunos da escola pública de SP têm problemas no ensino a distância



A vendedora, Rita de Cássia, 35 anos, tem 4 filhos: um está na creche e os outros três, em escola Estadual; há somente um celular para fazer as atividades da escola deles Ronny Santos/ Folhapress

Fonte: Reprodução.

As fotografias retratam ainda a precariedade alimentar de crianças e jovens que estão sem receber a merenda escolar. O assunto foi pautado por meio das referências ao ambiente doméstico, mais uma vez o mais exposto nas matérias “Há crianças passando fome’: Estados e prefeituras deixam sete milhões sem merenda” e “Estudantes de pelo menos 10 estados deixaram de receber alimentação escolar”. Em “Escolas precisam de álcool em gel contra Covid-19, mas 10 mil das públicas não têm nem água limpa”, o jornal *O Globo* ressaltou a precariedade estrutural da escola que não tem água encanada no momento em que os protocolos de biossegurança se fizeram essenciais. A fotografia destaca o poço utilizado para abastecer a escola, compondo a página e fazendo associações aos dados de várias outras comunidades que não têm acesso adequado à água potável.

Ao analisarmos a cobertura fotojornalística desses dois jornais tradicionais, percebemos as características da construção do acontecimento em forma de notícia (ALSINA, 2009). Situações de precariedade existentes no contexto social ganham caráter de excepcionalidade, crise/anormalidade e novos desenhos de exercício do poder sob o assunto “pandemia”. Assim, são mobilizadas abordagens sobre a educação que levam o acontecimento a ganhar visibilidade com outras relações de sentido, nesse caso, de acordo

com as questões da saúde coletiva. Os dilemas educacionais das famílias empobrecidas ganham evidência e o jornalismo (re)organiza e (re)significa o cotidiano de precariedade. Conforme Sousa (2002, p. 17), as narrativas convencionais no fotojornalismo contribuem para que determinados acontecimentos sejam vistos como socialmente relevantes, em detrimento de outros. Em consequência, são promovidos à categoria de fotonotícias.

As abordagens culturalistas são cruciais para entendermos os elementos de (in)visibilidade midiática desse sujeito “outro” e das condições educacionais da vida na periferia. Ao ganhar relevância nos noticiários em mídia digital, numa condição de circulação de narrativas fotográficas em escalas ampliadas, as questões referentes às vulnerabilidades sociais entram em uma situação de organização simbólica, que se reverte em realizações de experiências de alteridade, mobilizações de percepções e referenciais. Percebe-se que a fotografia torna-se mais presente no noticiário educacional quando a pauta se direciona aos problemas sociais relacionados à falta do ensino remoto, sobretudo para estudantes de escolas públicas. O “fazer saber” jornalístico confere valorização às narrações sobre a desigualdade na educação, algumas com maiores – outras menores – engajamentos para transformações da realidade. Os elementos compositivos fotográficos configuram importantes focos de atenção que, conforme Sousa (2002, p. 85), são um “fenômeno social”.

Outra imagem que ganha relevância nas abordagens sobre a falta do ensino remoto é a das mães: cuidadoras, administradoras dos lares e as responsáveis pelo acompanhamento da vida escolar dos filhos. Praticamente todas as reportagens selecionadas que apresentaram fotografias das personagens entrevistadas continham as figuras de mães nos contornos domésticos e nos modos de significação da precariedade. A aparição dessas mulheres na cena jornalística traça os sentidos sociais da ocupação dos espaços doméstico e escolar, bem como aponta para as problemáticas relacionadas a gênero, representatividade midiática e relações socioeconômicas, as quais foram silenciadas dentro das abordagens que se voltam para o ensino remoto emergencial.

A reportagem “As histórias de quem tenta salvar o ano perdido da educação” traz uma condução diferente da narrativa fotográfica se comparada às outras matérias apresentadas por *O Globo*. As imagens que retratam as personagens entrevistadas são amplas nas dimensões da tela, em formato panorâmico, e trazem alguns elementos

compositivos da informação que destacam outros vieses para as problemáticas do ensino remoto: a aluna sentada do lado de fora de sua casa, inserida no contexto da comunidade; a mãe com seu filho na rua da vila em que moram; um professor em situação de gravação das aulas; uma família que recorreu ao ensino particular para conduzir a educação dos filhos na quarentena; um garoto com deficiência que brinca sozinho no *playground*. As fotografias mobilizam situações de precariedades diversas que não as da falta do ensino remoto, mas as da falta da socialização e das dinâmicas de aprendizagem no ensino presencial. Nessa reportagem, o jornal aborda situações de diversidade dentro das temáticas da evasão escolar e da situação econômica de donos de creches.

Figura 8 - Fotografia da reportagem “As histórias de quem tenta salvar o ano perdido da educação” de 20/09/20



A pediatra Júlia Henriquez Silva Batista encerrou a matrícula da creche e contratou a professora Larissa Siqueira para dar aulas aos filhos Daniel, de 5 anos e Joana, de 4 anos Foto: Márcia Foletto / Agência O Globo

Fonte: Reprodução.

Outro ponto importante da construção dos noticiários pesquisados é o papel das relações entre as fotografias e os textos, principalmente os que acompanham as imagens nos quadros visuais das páginas, como os títulos e as legendas. Conforme Sousa (2002), o tecido narrativo do jornalismo integra essas duas dimensões – imagem e texto –, no sentido de relevância, orientação de sentidos e/ou interpretação de conteúdo. Os títulos e as legendas são essenciais às correspondências e às ancoragens no jornalismo, o que fica evidente ao observarmos o papel do texto na construção da significação do acontecimento, dos discursos sobre a experiência do ensino remoto ou das situações de

carências. Nos casos estudados, os textos direcionam os sentidos das fotografias de forma a agregar as idades e profissões de personagens, as comunidades em que moram, escolaridade, entre outras informações complementares que compõem a leitura extraquadro e que fazem a multiplicação de referentes. Pode-se ancorar, denotar, reorientar ou complementar a informação imagética (SOUSA, 2002, p. 76).

Considerações finais

Acreditamos que as narrativas visuais produzidas pelos dois jornais tradicionais – *Folha de S.Paulo* e *O Globo* – sobre as carências relacionadas ao ensino remoto no Brasil são relevantes demonstrações de sistemas simbólicos mobilizados para as representações da alteridade, considerando, sobretudo, a circulação das notícias que se dá no ambiente midiático e o que se concretiza enquanto esfera coletiva. As reportagens levantam compreensões sobre a precariedade, os desafios educacionais de moradores das periferias brasileiras, da mesma forma que trabalham com estereótipos nos discursos identitários e convocam normatizações para falar dos sujeitos em situações de carência de estudo durante a pandemia. Percebemos as rotinas do fazer jornalístico, assim como uma estética que visa atender à velocidade das mídias digitais e às feições de um jornalismo móvel e hipertextual.

Ao lado de muitas imagens de precariedade estão as de alunos de escolas particulares que recebem materiais e acessam as aulas *online*. Ambos jornais construíram muitas notícias ancoradas em relações de dualidade, utilizando-se de comparações. Vale destacar as distinções entre a condução do ensino nas escolas particulares e nas escolas públicas. Muitas significações podem ser observadas ao direcionamos nossos olhares para os capitais simbólicos em jogo, sobretudo no lugar ocupado pelo campo educacional nas conduções do fazer jornalístico: as imagens públicas, as autoridades e as abordagens que dizem sobre o direito à educação, bem como tudo isso reverbera no tecido social.

O espaço ocupado pela educação nas relações de poder dentro de uma sociedade midiática passa em grande medida pela cobertura jornalística efetivada nas redes digitais, notícias em circulação pelos espaços ampliados da tecnocultura. Por esse motivo, as abordagens sobre o fato social e como esse é colocado como tema relevante, sobretudo

como pauta fotográfica no jornalismo *online*, tornam-se componentes essenciais das relações entre o campo jornalístico e os demais campos sociais, como o educacional.

Percebemos ainda como o jornalismo para os meios digitais configura uma dimensão relevante sobre esse “outro” analisado neste artigo. Os sujeitos inscritos nos discursos da alteridade são aqueles que não conseguem ter acesso aos jornais tradicionais, seja no impresso ou digital, via assinaturas. O conteúdo gratuito em circulação pelas redes sociais e comunidades virtuais – ou parte do conteúdo – é o que pode chegar a essas pessoas representadas nas reportagens. Assim, a imprensa tradicional apresenta-se como o lugar do discurso da identidade, reafirmando sua hegemonia social e econômica, enquanto esses sujeitos são retratados em condição de alteridade, por mais que a realidade das periferias seja a mais representativa da sociedade brasileira.

A criação de identidades estereotipadas por meio das fotografias, passando as ideias da precariedade e das assimetrias, está amplamente relacionada com as questões que envolvem mídia, representações sociais e pertencimentos. As coberturas sobre a educação nos direcionam a pergunta se a imprensa traz, por meio das fotografias e dos olhares das pessoas retratadas, a condução de lutas sociais existentes. Também nos levam a refletir de que modos os sujeitos podem ser evidenciados nos lugares de protagonismo, resistência e luta nessas fotografias, voltando-nos para o pensamento apresentado por Kellner (2001) de que os componentes culturais da identidade estão nas representações de resistências, numa abordagem multicultural crítica.

Referências

- ALSINA, Miguel Rodrigo. **A construção da notícia**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Tratado de Sociologia do Conhecimento. 27 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BRAGA, J. L. Circuitos versus campos sociais. IN: JANOTTI JR, Jeder; MATTOS, Maria Ângela e JACKS, Nilda (orgs.). **Mediação & Mídiação**. Salvador/Brasília: EDUFBA/Compós, 2012. p. 31-52. Disponível em: http://www1.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20180205111302.pdf. Acesso em: 22 jul. 2020.

BUITONI, Dulcília. **Fotografia e jornalismo**: a informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2011.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Comunicação e identificação**: ressonâncias no jornalismo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

HJARVARD, Stig. Mídiatização: conceituando a mudança social e cultural. São Paulo: **Matrizes**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da USP. v. 5, n. 2, jan-jun 2012, pp. 53-91. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1430/143023787004.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2019.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Dênis de (org.). **Sociedade Mídiatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MONTEIRO, E. B. Fotojornalismo brasileiro e a crise das representações na sociedade pós-industrial. **Comunicação & Informação**, v. 3, n. 1, p. 40-55, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/ci/article/view/22861>. Acesso em: 4 nov. 2020.

MUNHOZ, Paulo. Estágios de desenvolvimento do fotojornalismo na internet. **Diálogos & Ciência**: Revista da Rede de Ensino FTC. Ano V, n. 11, set. 2007.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SILVA, Fernando Firmino da. **Jornalismo móvel**. Salvador : EDUFBA, 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto, 2002. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2019.

Anexo

Notícias e reportagens, com cobertura fotográfica, que abordaram as problemáticas da precariedade e da falta de acesso à educação remota

FOLHA DE S.PAULO (www.folha.uol.com.br/ @fohadespaulo)

Na periferia de SP, mães tentam driblar falta de material para ensino a distância
<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1662972015859008-na-periferia-de-sp-maes-tentam-driblar-falta-de-material-para-ensino-a-distancia>

Galeria de fotos também presente na seguinte reportagem: Coronavírus terá efeito colateral de ampliar desigualdade na educação:
<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2020/06/coronavirus-tera-efeito-colateral-de-ampliar-desigualdade-na-educacao.shtml>

Ensino a distância em SP começa com dúvidas de pais e alunos

<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1665175978317772-ensino-a-distancia-em-sp-comeca-com-duvidas-de-pais-e-alunos>

Aulas à distância durante a pandemia expõem desigualdades na educação

<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1666156786426290-aulas-a-distancia-durante-a-pandemia-expoem-desigualdades-na-educacao>

Galeria de fotos também presente nas seguintes reportagens:
 Cursinho aposta em sala virtual e 800 horas de aula grátis para preparação do Enem:
<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2020/07/cursinho-aposta-em-sala-virtual-e-800-horas-de-aula-gratis-para-preparacao-do-enem.shtml?origin=folha>

Sindicato contesta declarações de secretário da Educação de SP à Folha:
<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2020/06/sindicato-contesta-declaracoes-de-secretario-da-educacao-de-sp-a-folha.shtml>

No Ceará, aluno espera mãe chegar em casa para estudar com celular:
<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2020/07/no-ceara-aluno-espera-mae-chegar-em-casa-para-estudar-com-celular.shtml>

Coronavírus terá efeito colateral de ampliar desigualdade na educação:
<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2020/06/coronavirus-tera-efeito-colateral-de-ampliar-desigualdade-na-educacao.shtml>

Interrupção das aulas na pandemia pode reduzir PIB brasileiro em até 23%:
<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2020/06/interruptao-das-aulas-na-pandemia-pode-reduzir-pib-brasileiro-em-ate-23.shtml>

Governo Bolsonaro vai apostar em game finlandês de alfabetização:
<https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2020/11/governo-bolsonaro-vai-apostar-em-game-finlandes-de-alfabetizacao.shtml?origin=folha>

Para forçar volta à escola, MEC resiste em homologar permissão de aula remota até fim de 2021: <https://www1.folha.uol.com.br/educacao/2020/11/para-forcar-volta-a-escola-mec-resiste-em-homologar-permissao-de-aula-remota-ate-fim-de-2021.shtml?origin=folha>

Alunos da escola pública de SP têm problemas no ensino a distância

<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1675234347213446-alunos-da-escola-publica-de-sp-tem-problemas-no-ensino-a-distancia>

O GLOBO (<https://oglobo.globo.com> / @jornaloglobo)

Sem estrutura em casa, estudantes lutam para se preparar para o Enem 2020

<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/enem-e-vestibular/sem-estrutura-em-casa-estudantes-lutam-para-se-preparar-para-enem-2020-24428125>

'Há crianças passando fome': Estados e prefeituras deixam sete milhões sem merenda

<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/ha-criancas-passando-fome-estados-prefeituras-deixam-sete-milhoes-sem-merenda-24430857>

Estudantes de pelo menos 10 estados deixaram de receber alimentação escolar

<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/estudantes-de-pelo-menos-10-estados-deixaram-de-receber-alimentacao-escolar-1-24430856>

Escolas precisam de álcool em gel contra Covid-19, mas 10 mil das públicas não têm nem água limpa

<https://oglobo.globo.com/sociedade/582327-escolas-precisam-de-alcool-em-gel-mas-10-mil-colegios-publicos-nao-tem-nem-agua-limpa>

Censo Escolar mostra que escolas públicas não têm equipamentos, nem práticas de educação digital

<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/censo-escolar-mostra-que-escolas-publicas-nao-tem-equipamentos-nem-praticas-de-educacao-digital-24515637>

Enem: Entenda como novas datas podem aprofundar desigualdades educacionais

<https://oglobo.globo.com/sociedade/enem-entenda-como-novas-datas-podem-aprofundar-desigualdades-educacionais-24522587>

As histórias de quem tenta salvar o ano perdido da educação

<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/as-historias-de-quem-tenta-salvar-ano-perdido-da-educacao-24649202>

Pandemia: 7,6 milhões de estudantes não tiveram aula em agosto, aponta IBGE

<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/pandemia-76-milhoes-de-estudantes-nao-tiveram-aula-em-agosto-aponta-ibge-24655387>

Primeiras avaliações de ensino na pandemia, feitas na EJA, mostram falta de critérios e aprovações automáticas

<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/2275-primeiras-avaliacoes-de-ensino-na-pandemia-feitas-na-eja-mostram-falta-de-criterios-aprovacoes-automaticas-24678375>

'Não Desista do seu Futuro': projeto busca conter evasão escolar no Brasil pós-pandemia

<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/nao-desista-do-seu-futuro-projeto-busca-conter-evasao-escolar-no-brasil-pos-pandemia-24688274>

Tempo na pandemia de estudo de adolescentes das classes mais altas é 64% maior do que dos pobres

<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/tempo-na-pandemia-de-estudo-de-adolescentes-das-classes-mais-altas-64-maior-do-que-dos-pobres-24703054>

Busca por emprego tira mais jovens das aulas remotas do que falta de internet, diz pesquisa

<https://oglobo.globo.com/sociedade/582327-busca-por-emprego-tira-mais-jovens-das-aulas-remotas-do-que-falta-de-internet-diz-pesquisa-24729442>

Maioria dos alunos que moram em favelas no país ficou sem estudar na pandemia

<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/maioria-dos-alunos-que-moram-em-favelas-no-pais-ficou-sem-estudar-na-pandemia-24734437>

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Temática
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021
Submetido em: 15/02/2021
Aprovado em: 18/04/2021

(Entre)laçamentos: a imagem e o (entre)lugar da/na Educação Estética

(Among)ties: the image and the (among) place of/in Aesthetic Education

(Entre)lazos: la imagen y el (entre) lugar de/en la Educación Estética

Silvia Sell Duarte PILLOTTO¹

Resumo

O objetivo desse artigo é compreender o (entre)lugar, o qual tem seu ponto de intersecção na imagem/obra e na educação estética. Temos vivido há algum tempo sob o signo do hibridismo na imagem e na educação estética, o que implica passagem atemporal e um caos nas materialidades. Ou seja, um processo contínuo de (re)interpretação e mesmo de (re)invenção da existência humana na tentativa de nos mantermos vivos em nossos pensares e sentires. Com abordagem bibliográfica/narrativa a pretensão é apresentar a imagem e a educação estética (entre)laçadas nas fronteiras da não verdade e no subterrâneo dos deslocamentos, das incertezas e das subjetividades, que caminham no obscuro campo da estética. A imagem esconde-se e (re)aparece em múltiplos sentidos redesenhando nossa compreensão e não-compreensão. Nesse território (des)conhecido se atravessam as relações éticas, estéticas e educacionais, (re)significadas nos processos de sensibilidades de si, do outro e do imprevisível mundo em que habitamos.

Palavras-chave: Educação Estética. Imagem. (Entre)lugar. (Entre)laçamentos.

Abstract

The objective of this article is to understand the (between) place, which has its point of intersection in the image / work and in aesthetic education. We have lived for some time under the sign of hybridism in image and aesthetic education, which implies a timeless passage and chaos in materialities. In other words, a continuous process of (re) interpretation and even (re) invention of human an attempt to stay alive in our thoughts and feelings. With a bibliographic / narrative approach, the intention is to present the image and aesthetic education (between) linked in the boundaries of non-truth and in the underground of displacements, uncertainties and subjectivities, which walk in the dark field of aesthetics. The image hides and (re) appears in multiple senses, redrawing our understanding and non-understanding. In this (un) known territory, ethical, aesthetic and

¹ Doutora em Engenharia de Produção (Gestão da Qualidade), Universidade Federal de Santa Catarina, Professora Titular da Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE, Joinville, Santa Catarina. E-mail: pillotto0@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4497-2285.

educational relations are crossed, (re) signified in the processes of sensitivities of oneself, the other and the unpredictable world in which we inhabit.

Keywords: Aesthetic Education. Image. (Between) place. (Between) ties.

Resumen

El objetivo de este artículo es comprender el (entre) lugar, que tiene su punto de intersección en la imagen / obra y en la educación estética. Vivimos desde hace algún tiempo bajo el signo del hibridismo en la imagen y la educación estética, lo que implica un pasaje atemporal y un caos en las materialidades. En otras palabras, un proceso continuo de (re) interpretación e incluso (re) invención de la existencia humana un intento por mantenerse vivo en nuestros pensamientos y sentimientos. Con un enfoque bibliográfico / narrativo, la intención es presentar la imagen y la educación estética (entre) vinculadas en los límites de la no verdad y en el subsuelo de los desplazamientos, las incertidumbres y las subjetividades, que caminan en el oscuro campo de la estética. La imagen se esconde y (re) aparece en múltiples sentidos, redibujando nuestra comprensión y no comprensión. En este territorio (in) conocido se cruzan relaciones éticas, estéticas y educativas, (re) significadas en los procesos de sensibilidades de uno mismo, el otro y el mundo impredecible en el que habitamos.

Palabras clave: Educación estética. Imagen. (Entre) lugar. (Entre) lazos.

Introdução

O artigo aqui apresentado é resultado de uma pesquisa iniciada em 2018 e finalizada em 2020, inserida no Núcleo de Pesquisa em Arte na Educação (NUPAE), da Universidade da Região de Joinville (Univille). O referido núcleo, desde 2003, na ocasião da sua criação, tem realizado pesquisas de modo compartilhado com base em estudos bibliográficos e produções científicas na dimensão qualitativa. “O núcleo é o lugar dos sentidos, significados e experiências, tanto do pesquisador quanto dos seus interlocutores, cultivando em nossas ações e interações com o outro a ética, a estética e a política” (PILLOTTO; SILVA, 2019, p. 9).

Ao entrar em contato com a abertura do Dossiê: *A imagem e seus “diálogos”*: *linguagens, deslizamentos, insurgências*, na Revista Mídia e Cotidiano, percebi alguns aspectos em comum com o Núcleo de Pesquisa ao qual pertencço, especialmente no que tange a “um convite ao desconhecido, ao quase improvável, ao improviso. Ao colocar uma linha tênue entre o real e o imaginário, a construção na desconstrução e o inevitável

afetamento, a pesquisa toma novos rumos, por vezes totalmente desconhecidos” (PILLOTTO; SILVA, 2019, p. 9).

O interesse na pesquisa aqui apresentada, e readaptada para esse artigo, iniciou com algumas inquietudes do Núcleo e minhas, em especial com relação ao (entre)lugar da imagem/obra, que podem sinalizar algumas pistas (entre)laçando a imagem/obra de arte, a estética e a educação estética. Portanto o objetivo aqui proposto é compreender o (entre)lugar, que tem seu ponto de intersecção na imagem/obra e na educação estética, uma vez que se partiu do pressuposto que é por meio da educação pelo sensível que cultivamos nosso ser social, crítico e sensível.

No intuito de (entre)laçar imagem/obra, estética e educação estética, optei em trazer a imagem/obra da artista ceramista e também pesquisadora, Eliana Stamm. A escolha se deu pela experiência de Stamm na arte da escultura e cerâmica e também pelo seu vasto conhecimento na educação. Tenho acompanhado a produção de Stamm desde 1980 e ao longo desse período tenho percebido, por meio das obras escultóricas suas impressões sobre a vida, inquietudes, dúvidas, dor e alegrias. Um misto de sentimentos expressos na maioria das vezes na argila, matéria orgânica e vital.

A abordagem escolhida foi a bibliográfica, uma vez que a leitura de autores que adentraram no campo da arte, filosofia, estética e educação, contribuíram sobremaneira para as reflexões durante o percurso de investigação, em especial nos processos de leitura/intervenção da imagem/obra de Stamm. O termo aqui utilizado - leitura/intervenção, se pauta na ideia de leitura que propulsiona a imaginação, ou ainda, como afirma Pareyson (1989, p. 167) “um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa”.

Além da pesquisa bibliográfica, a abordagem narrativa foi de grande valia no processo de pesquisar e, especialmente, em expressar por meio da escrita, minhas impressões sobre a experiência como pesquisadora, professora e aprendiz.

No intuito de refletir sobre as questões aqui apresentadas, divido o texto em alguns itens que certamente contribuirão para que o leitor possa também fazer suas próprias leituras, apropriando-se de ideias, conceitos e questionamentos, que darão outros sentidos e novas significações.

O item - *A estética em diálogos transitórios* aborda a transitoriedade e passagens do tempo, que estão implícitos e explícitos nas imagens/obras e conseqüentemente nas nossas histórias, constituídas de valores e culturas de tempos passados, presente e futuro. Bellour (1997), Rancière (2012; 2005), Deleuze (2003; 1992; 1974), Kohan (2017), Ricouer (2011; 1990; 1984), foram aportes teóricos para que alguns conceitos ganhassem contornos e se (entre)laçassem no misterioso universo da estética e do (entre)lugar. Espaços cheios e vazios, que trouxeram paz e inquietude e a certeza de que o incerto vagueia em nossas vidas pela via da imprevisibilidade. É nesse ponto ou linha de intersecção que arte, estética e educação estética se encontram, se afastam e se atravessam.

O item - *Possibilidades de Leitura/Intervenção: o (entre)lugar da imagem/obra* apresenta a imagem/obra de Eliana Stamm e a reflexão do tempo e suas transitoriedades entre presente/passado/futuro. O olhar estético atravessado pelos tempos de criação e a contemplação para além do que é visível, me possibilitou compreender sobre mim mesma por meio do descanso da imagem estática, que dançante, se colocava a questionar.

O que é ou não visto através de uma imagem/obra? Um tempo histórico no qual a obra foi criada? As marcas de si e desse tempo pela artista? O que dessa experiência posso aprender sobre mim mesma? São algumas pistas que esse item propõe. Autores, como: Krauss (1998; 2010); Maldonato (2012) Haar (2000); Frayze-Pereira (2004; 2010); Schiller (1989) e Pareyson (1989; 1984), contribuíram para a ampliação dessas reflexões inquietantes.

No item *Educação Estética: experiência e aprendizado*, Deleuze (2003, 1988); Meira e Pillotto (2010); Meira (2014); Bellour (1997); Rancière (2005); Duarte Jr. (2010), Dewey (2010); Larrosa (2002; 2015) e Santaella (2003), reiteraram com seus estudos o lugar da educação estética como modo de experiência e aprendizagem. As questões apontadas pelos autores em diálogo com ideias, impressões e narrativas por mim trazidas, destacam a importância dos processos de criação e de inventabilidade e as relações entre as singularidades e o compartilhamento. A educação estética exige um exercício constante no que tange a curiosidade, envolta na especulação e no despreendimento de verdades absolutas. Ou seja, o aprendiz pesquisador/professor precisa estar aberto a novas possibilidades, à imprevisibilidade e às novas descobertas.

Por fim, *(In)conclusões: o percurso continua*, revisita as inquietações iniciais desse artigo e o seu objetivo - compreender o (entre)lugar, que tem seu ponto de intersecção na imagem/obra e na educação estética. Também pretende reiterar algumas questões tratadas no artigo, destacando o espaço da imagem/obra, da estética e da educação estética.

A estética em diálogos transitórios

A transitoriedade faz parte da existência humana e somos compelidos a conviver em lugares de passagens. Para Bellour (1997, p. 14) a transitoriedade é compreendida como “lugar físico e mental, múltiplo”. Um tempo visível e imerso também nas imagens/obras, o que impulsiona um remodelar nosso “corpo interior para prescrever-lhe novas posições, [operando] entre as imagens, no sentido muito geral e sempre particular de expressão” (BELLOUR, 1997, p. 14).

As imagens/obras, portanto, podem ser interpretadas como emblemas, atravessando sentimentos de inquietude estética, que se traduz em tempo estético, ético e político. Um habitar-se e desabitar-se, construir-se e desconstruir-se para (re)significar-se. Nesse aspecto, os tempos e (entres) estético, ético e político se atravessam. Ou ainda, como afirma Rancière (2012, p. 108), o tempo “‘não é mais o tempo’ ou ‘nunca foi o tempo de’, é que o tempo funciona sempre como o álibi do interdito, ‘isto não é mais possível’, ‘isto foi a um momento, mas não é mais agora’, ou ‘isso só pode acontecer nesse tempo’”.

Os entres afetam o tempo e também “a alma-corpo e a posição do corpo-olhar para juntos relacionarem-se com a força que poderia produzi-los, ou pelo menos atestar sua visibilidade: o entretempo da imagem fixa e da imagem-movimento” (BELLOUR, 1997, p. 12). Nessa perspectiva, o entretempo da imagem/obra de Stamm constitui-se de presente/passado/presente, de entremeios sensíveis, que ultrapassam espaço, tempo e lugar.

O tempo da imagem da obra de arte é vívido e presente, é a “extensão temporal que acompanha o ato, que exprime e mede a ação do agente, a paixão do paciente.” (DELEUZE, 2003, p. 5). A imagem/obra existe no espaço e no imaginário, reiterando a ideia de que o presente é o que podemos sentir, mas que o passado, por vezes também está presente. É um acontecimento que nos afeta e nos coloca em espera. E como nos fala

Deleuze (2003, p. 151) “minha ferida existe antes de mim, nasci para encarná-la”. Trata-se aqui de reafirmar uma ética de merecimento do que acontece conosco, tornando-nos a ‘quase causa’ daquilo que se produz em nós. E como nos fala Deleuze (2003, p. 151), “tudo estava no lugar nos acontecimentos de minha vida antes que eu os fizesse meus; e vivê-los é me ver tentando me igualar a eles como se eles não deveriam ter senão de mim o que eles têm de melhor e mais perfeito”.

É possível então dizer, que o acontecimento é a constituição de sentidos, pois “não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (DELEUZE, 2003, p. 152). Crescem e se transformam pelas bordas, “deslizando de tal modo que a profundidade nada mais seja que reduzida ao sentido inverso da superfície” (DELEUZE, 2003, p. 10).

São os entremeios do tempo/espço/imagem aglutinados em torno de si e do outro. Um emaranhado de tempos metamorfósicos (entre)laçados. O tempo presente reúne e absorve o passado e o futuro, mas “só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente” (DELEUZE, 2003, p. 6). Ainda para o pensador o tempo pode ser um conjunto multilinear, ou ainda um novelo/dispositivo que vai se atravessando uns nos outros, formado por linhas de visibilidades, enunciações, fugas e subjetivações (DELEUZE, 1992).

O novelo/dispositivo tece a historicidade ramificando linhas de ruptura e fissura. Essas linhas vão se constituindo em nós e nas imagens/obras percebidas. Ora se (entre)laçam, ora se afastam, ora se atravessam, dando passagem (entre) para outras se formarem. Na visão de Deleuze e Guattari (1992), somos aquilo que vamos nos tornando – o devir.

A imagem/obra percebida são as relações criadas entre quem a criou e quem a está captando/percebendo. É também aquilo que somos em devir: a parte da história e a parte do atual. São histórias constituídas do acervo de memórias e a configuração do que somos e deixamos de ser. É o que nos separa de nós mesmos (o tempo) e o que nos une por meio de um outro ao qual nos identificamos (DELEUZE; GUATTARI, 1992).

O tempo na imagem/obra pode ser o tempo concebido a partir da leitura do cronos e o tempo compreendido na linha de aion. Este último configura-se como um

tempo que curiosamente não existe; é um tempo que subsiste nos corpos\imagens; um tempo sem existência. O oposto de existir aqui não é o não existir, mas o existir em outro.

Aion é o tempo que insiste no breve período de um instante na superfície dos tempos densos e profundos do Cronos - tempo presente. Deleuze (2003) fala em dois modos complementares e exclusivos de ler o tempo: o concebido - a partir da leitura de cronos e o compreendido na linha de aion.

Nesse sentido a produção artística e seus processos de leitura podem ser “um corpo, auto referenciado, uma junção insubstituível e sutil, composta segundo a vocação de cada arte, de pedra ou de cores, de sonoridades musicais ou de sonoridades verbais” (HAAR, 2000, p. 6). Na relação entre a produção artística e de quem a absorve/percebe, encontra-se o olhar estético. “Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2012, p. 33).

No entanto é preciso dizer que a estética não está em conformidade com o gosto e o prazer, mas sim “ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 33). É aqui que entra literalmente um “modo específico de habitação do mundo sensível que deve ser desenvolvido pela ‘educação estética para formar homens capazes de viver numa comunidade política livre’” (RANCIÈRE, 2012, p. 39). E nas palavras de Deleuze (1974), um indivíduo livre é aquele que capta o próprio acontecimento (DELEUZE, 1974).

As relações de liberdade estão também tecidas nas conexões entre sentimento e compreensão e fazem parte dos percursos formativos dos sujeitos. Neste viés Kohan (2017, p. 68) afirma que entre pensamentos e sentires nos manifestamos em gestos, corpos e imagens, entendendo enfim que “a arte é a criação a serviço de uma compreensão maior”; arte e estética percorrendo caminhos de sensibilidades.

Assim como nos lembra Rancière (2005, p. 68) o modo estético do pensamento é bem mais do que um pensamento da arte. “É uma ideia do pensamento ligada a uma ideia da partilha do sensível”. Nesta lógica, mas seguindo um outro trajeto, Ricoeur (2011, p. 6) afirma que o pensamento é um ato em que “dizer si não é dizer eu”, pois este si “implica o outro além de si, a si próprio como um outro” (RICOEUR, 2011, p. 6). Pode-

se então dizer que o pensamento e o conhecimento são uma abertura de si decorrente da experiência da essência da imagem/obra, como diria Ricoeur (2011).

Nessa direção o sujeito é compreendido por Ricoeur (1990; 1984) como personagem de uma narrativa à medida em que partilha as identidades e as histórias que são narradas, aprofundando suas experiências sobre o mundo. Nesse processo é fundamental tornar a narrativa mais fluente e organizada em sua totalidade ética e estética. Isso implica o encantamento com as narrativas do outro, aqueles com os quais nos identificamos e interagimos, aprendendo sobre seus valores e culturas, desse e de outros tempos. Essas questões agregam significados nos quais a ética e a estética se completam no ato reflexivo (RICOEUR, 1990).

Entretanto, na produção artística há um jogo implícito entre o pensamento e o não pensamento. Ou seja, ao mesmo tempo em que o pensamento está na consciência, está também no terreno que “se define sob o domínio privilegiado deste inconsciente” (RACIÈRE, 2001, p. 5).

Além disso, é importante considerar os tempos de transitoriedade no campo da arte, especialmente ao tratarmos do hibridismo. Seus pressupostos estão balizados em novos modos de indagar os fatos estéticos, éticos e políticos em contextos culturais diversos. Temos vivido, especialmente após a década de 80 sob o signo do hibridismo, tanto na criação artística como nas possibilidades de leituras da imagem/obra de arte. Ou seja, um processo metamórfico e contínuo que implica uma forte relação entre presente/passado e futuro.

Para Burke (2003) o hibridismo é muito mais um processo do que propriamente um estado. O autor defende a ideia do hibridismo cultural, analisando os processos de hibridização do sujeito, uma vez que ao mesmo tempo que está imerso nas culturas, também cria outras e as (re)inventam. São tecidas nesse processo diferentes interpretações, tanto no campo da arte como na vida propriamente dita.

Nesse sentido, os fenômenos culturais ocorrem em diferentes épocas e contextos. As nossas vidas vão se transformando à medida que situações vão acontecendo, as quais interferem nas nossas identidades, não somente na visão que temos do presente e do futuro, mas também do passado. É um processo contínuo, agregado de (re)interpretação da própria existência, que também nos reconstruímos a partir das nossas experiências

(CANCLINI, 2003). O dia a dia, que envolve mudanças sociais e culturais, desdobrando-se em questões políticas e territoriais, movimentam as produções artísticas e consequentemente a leitura delas. É processos criativos de quem cria arte e de quem a lê, são motivados justamente por hibridizações e suas decorrências.

Nessa perspectiva, revisito o primeiro encontro com a obra de Stamm na década de 80. Naquele momento minha leitura estava atrelada ao contexto social e cultural da época e as minhas experiências como professora/artista e pesquisadora. Na atualidade a mesma obra e também o registro fotográfico dela me impulsionam para outras leituras, pois o contexto é outro, com novas perspectivas de vida e de relações humanas.

Aqui a leitura perpassa pelo hibridismo, pois se desloca de lugar/tempo e faz novas conexões da obra com a fotografia, das experiências diversas e da remissão para outras imagens e sentidos. Ou seja, os atravessamentos e mudanças que ocorrem na arte, estão constituídos de campos de sensibilidades: percepções, imaginação, emoção, criação, entre outros (BURKE, 2003).

A vincular os mais variados campos dos sentidos e da experiência, a arte abre-se para dilatações, potencializadas por um conjunto de especificidades e da coletividade. São percursos de rotas, por vezes desconhecidas e imprevisíveis, mas sempre de experiências.

Uma vez trazidos os diálogos transitórios da estética, o item a seguir apresenta algumas possibilidades de apreensão da imagem da obra/escultura sem título da artista/ceramista Eliana Stamm, sob o prisma de autores como: Krauss (1998; 2010); Maldonato (2012); Haar (2000); Frayze-Pereira (2010; 2004) e Schiller (1989) e minhas próprias experiências.

Possibilidades de Leitura/Intervenção: o (entre)lugar da imagem/obra

Esse item articula possibilidades de leitura/intervenção a partir da imagem da escultura sem título da artista ceramista Eliana Stamm, pautadas por reflexões trazidas em Krauss (1998; 2010); Maldonato (2012) Haar (2000); Frayze-Pereira (2010; 2004); Schiller (1989); Pareyson (1989; 1984); Barbosa (1991); Pillar (2011) e Parsons (1992).

Ler uma imagem/obra de arte é um ato que associa o processo criador de quem a lê, mobilizando sua própria formação. Para Pareyson (1984, p. 165) “a fidelidade (do

leitor) é devida mais à obra enquanto formante do que à obra enquanto formada”. Ou seja, os processos de leitura consistem em sintonizar um ponto de vista pessoal com aspectos relacionados a imagem/obra, articulando contextos sociais e culturais, que levam em conta as questões éticas, estéticas e políticas.

A leitura de uma imagem/obra nesse sentido é uma intervenção, pois no encontro entre o objeto de leitura e seu observador, abrem-se infinitas possibilidades de interpretações, capaz de revelar algo do sujeito que a criou e de quem captou suas ideias, inquietudes e impressões (PAREYSON, 1989).

A leitura jamais se esgota, pois entram em jogo pontos de vistas, que são constituídos a partir dos conhecimentos, experiências e abertura para o desconhecido sobre o que está sendo interpretado. E como nos alerta Duchamp o (1975, p. 74) “ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”.

Portanto, os processos de leitura/intervenção da imagem/obra que está sendo narrada neste item têm em suas bases esses pressupostos bem como a contribuição de autores que estão em consonância com a ideia da leitura como encontro, experiência, atravessamentos temporais e possibilidades.

A artista ceramista reside em Joinville, Santa Catarina, Brasil, desde 1961, quando fixou residência nesta cidade. Seu processo como artista e também como professora de Arte na Educação Básica e no Ensino Superior iniciou em 1974, sempre na perspectiva de aprendiz, tendo como referência alguns artistas e educadores, como: Mário Avancini, Maria do Barro, Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), Rodin, Camille Claudel, Jorge Fernandes Chitti, Celestin Freinet, Madalena Freire, Ana Mae Barbosa, entre outros.

Em 1976, foi criado o grupo O Barro em Expressão formado por seis ceramistas de Joinville, entre elas Eliana Stamm. Ao longo dos anos, o grupo recebeu adesão de novas ceramistas e atualmente encontra-se com oito membros, que se dedicam à pesquisa e à produção de cerâmica e de escultura.

A produção artística de Stamm é composta basicamente por máscaras e esculturas em argila, que circundam o universo do imaginário, da intuição e da

organicidade, aspectos assinalados nas reflexões de Krauss, Maldonato, Frayze-Pereira e Shiller, que contribuiriam para que eu pudesse tecer algumas impressões sobre a imagem/obra sem título criada por Stamm na década de 80.

Importante destacar que tive acesso a obra original e também a foto dessa obra, e portanto, os processos de leitura atravessaram tanto a obra como sua imagem representada na linguagem fotográfica. Ao entrar em contato com a obra/imagem da artista, imediatamente pensei nos conceitos apresentados por Krauss (2010; 1998) e com suas múltiplas metodologias, entre elas: a semiologia, o estruturalismo, o pós-estruturalismo e desconstrução.

Entretanto, para as possibilidades de leitura trazidas nesse artigo, optei em dar ênfase às questões relacionadas a desconstrução, uma vez que está mais próxima da ideia de (entre)lugar, tempo e espaço, aspecto significativo na obra da artista.

Sobre as relações entre tempo e espaço na obra artística, Krauss (1998) defende a intercepção entre esses dois campos pois entende que não há como separá-los, uma vez que a organização espacial apresenta em sua constituição a explícita natureza da experiência temporal.

Para adentrarmos na questão do tempo, Maldonato (2012, p. 17) nos provoca a refletir sobre o tempo como tempo de criação. Defende a ideia de que “o instante não é do, é o tempo, o absolutamente único e imprevisível presente que ressoa com os outros instantes”.

E como entender ou sentir o tempo na produção artística? Haar (2000, p. 107) afirma que “a obra é inseparavelmente terra e mundo. Toda descrição que separe estas duas dimensões para isolar o sentido de um lado, a forma do outro, separa de algum modo a alma do corpo”.

Ao descansar meus olhos pela imagem da obra de Stamm, as palavras de Krauss (2010) soam como um murmúrio vindo de uma outra década (1980) e que se faz totalmente presença hoje. A produção, na visão de Krauss (2010, p.97) “explora e confunde o conhecimento prévio, projetando seu próprio significado”, que nos coloca a prova as verdades únicas e preestabelecidas do binômio tátil/visual.

A produção tridimensional potencializa aspectos sensoriais, reflexivos e emocionais, até mesmo representada em imagem fotográfica, pois o acesso as obras

originais muitas vezes são restritas. No entanto, o contato com a obra ou a imagem dela, mesmo com experiências diversificadas, exige um movimento perceptível do leitor.

É um movimento que agrega experiência e imaginação para ser apreendida estando em tensão permanente entre a ilusão tátil e visual. Portanto, para Krauss (1988, p. 6), a escultura “é um meio de expressão peculiarmente situado em junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo”. É dessa tensão que define a condição mesma da escultura que provém seu enorme poder expressivo.

Figura 1 - STAMM, Eliana. Obra s/título, 1984. Escultura em argila terracota



Fonte: fotografia da artista/ceramista Eliana Stamm (2000).

Duas cabeças com longos pescoços pousam vagarosamente no espaço suspenso por uma base que gentilmente captura o repouso e o instante do tempo. Maldonato (2012, p. 16-17) reafirma em seus estudos e pesquisas que o instante não é “do tempo, é no tempo. É o tempo, o absolutamente único e imprevisível presente que ressoa com outros instantes. Cada ato nosso de consciência está mergulhado no instante, em um agora que quebra a indiferente continuidade daquilo que é conhecido”.

Passando os olhos pela imagem/obra de Stamm percebo um tempo/criação que inaugura o existir. Um tempo mudança que desestabiliza uma interpretação imediata, pois como bem nos alerta Haar (2000, p. 113) é preciso um grande esforço para que nos distanciemos “de significados e significações, bem como da evidência do motivo...”. Para

tanto é fundamental deixarmos que a obra “nos fale e para isto, abandonar qualquer pretensão e um sentido preestabelecido, ou uma compreensão imediata” (HAAR, 2000, p. 113). O autor nos diz ainda que “há uma temporalidade na descoberta das obras, um encaminhamento complexo, mas não aleatório, do olhar através delas” (HAAR, 2000, p. 109).

E foi com esse olhar que busquei mergulhar na imagem da imagem/obra de Stamm, avistando duas partes de cabeça/pescoço, que separadas estão também juntas no imaginário que se traduz em possibilidades. Para Krauss (1998, p. 81) “ao dar uma forma concreta ao pensamento abstrato – como nos modelos matemáticos do espaço”, colocamos nele elementos da sensibilidade.

Na imagem/obra escultórica de Stamm vemos olhos que não buscam, mas sobretudo se afundam num abismo obscuro da não compreensão. Olhos em baixo relevo e afastados um do outro, misturando-se por vezes, na forma de um nariz imponente que abarca tudo o que está a sua volta. A imagem/obra de Stamm nutre-se de inquietudes, angústias, incertezas e por instantes de um medo incontido num quase tempo, que nos escapa no acontecer de diferenças. “Na passagem de um instante ao outro – aquela impressão que deixa em nós quando as coisas já passaram - o tempo é *arithmos*, percepção de mudança, poder desestabilizador de mudanças” (MALDONATO, 2012, p. 23).

Nos fragmentos de olhos, narizes e bocas, alcançamos o todo pois é “somente pelos limites que chegamos ao ilimitado; por outro lado, é somente pelo todo que chegamos à parte, somente pelo ilimitado chegamos ao limite” (SCHILLER, 1989, p. 92). E quais pistas os limites de bocas, que ora se curvam para o interior de um labirinto, ora se expandem para fora de si mesma podem sinalizar? Seriam essas mesmas impressões as captadas na década em que a obra foi produzida (80) ou é apenas o imaginário em permanente movimento que a lê criando novos sentidos? Ou ainda como nos fala Schiller (1989, p. 94) uma urgência que acontece em nós, determinando “nosso estado e nossa existência no tempo através da impressão sensível. Esta é inteiramente involuntária, recebemo-la passivamente segundo a maneira pela qual somos afetados”.

E o que pode nos dizer a sombra justaposta projetada dos dois fragmentos de cabeças e pescoços? Talvez seja a sombra a nos revelar a unicidade do humano. É a sombra que une às partes e é nela que atravessam sentidos e emoções “que sucedem de

maneira incessante e vital, mantendo a memória que acaba de passar e do já passado” (MALDONATO, 2012, p. 61). E como afirma Krauss (1998, p 177) “na própria maneira pela qual a imagem é criada temos a impressão de estar diante não tanto do substantivo da presença figurativa, mas de um signo abstrato que a representa”.

A imagem/obra de Stamm, como nos lembra Maldonato (2012, p. 68) “nos coloca em condição de procrastinar o tempo, pondo-nos no caminho dos signos”. Ou seja, “a obra de arte preexiste em nós”. Ou ainda como nos fala Frayze-Pereira (2010, p. 150) o artista está numa “condição vital para o funcionamento subjetivo, psicanaliticamente, repousa nas possibilidades e no direito do sujeito de criar pensamentos, de escolher os pensamentos que comunica e os que guarda secretamente”. Por meio da sua obra o artista expõe a si mesmo e aquele que a lê pode decifrá-lo, mas não totalmente.

A leitura da imagem/obra da arte envolve símbolos, signos e sinais que pode impulsionar a reflexão e as sensibilidades do interpretante. Uma imersão e remissão a outras imagens, situações e sentimentos. É também um modo de criar, imaginar e (re)inventar e na visão de Pillar (2011) é movimento de reflexão, impulsionado pelo o que estamos olhando. Ao ler a imagem/obra de Stamm, percebi a transitoriedade entre presente e passado por meio das formas, dos volumes, das texturas, das fissuras, dos vazios e da disposição da escultura no espaço/tempo, do real ao imaginado, do eterno ao efêmero - a vida (PARSONS, 1992).

Para Barbosa (1991) a leitura de uma imagem/obra é constituída de indagações sobre si e sobre o que a imagem tem a nos dizer; é busca e revelações de questões que nos inquietam. É constituída também da diversidade de significados, que são mobilizadores de memórias, as quais marcam o tempo e os lugares vividos e imaginados, tanto pelo artista que a cria, quanto pelo seu interpretante.

É um diálogo não verbal e relacional do que nos afeta e nos movimenta para a vida. É ainda atributos de significações em diferentes contextos e realidades; modos de captar e encarnar aquilo que a imagem/obra tem de mais potente, não somente para o artista que a idealizou, mas todos os que tem acesso a ela.

Ler uma imagem/obra é ler o mundo dando-lhe sentido, é torna-lo significativo; um ato que envolve construções cognitivas, sensíveis e culturais (PARSONS, 1992). Ler é, portanto, busca, descoberta, questionamento, capacidade crítica e sensibilidade. É estar

aberto ao desconhecido e acolher os sinais que da imagem/obra demandam (PILLAR, 2011).

Estar em contato com a imagem/obra de Stamm e também conhecer a artista, abriu diversas possibilidades de leitura, que envolveram não apenas os processos mais formais de leitura, mas principalmente a observação de como a artista experiencia a argila - matéria orgânica presente na escultura. A sua experiência atravessou as minhas experiências na visualidade de ângulos sem fim, no repouso da escultura no espaço iluminado em transparências, nas percepções de quem sou e de quem é o outro em mim. Por meio da leitura de uma imagem/obra é possível ver seu criador refletido em nós mesmos. A nossa imagem espelhada é onde melhor nos vemos, é “uma silenciosa abertura ao que não é nós e que em nós se faz dizer” (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 24).

Uma imagem/obra que propõe uma intersubjetividade, pois sinto minhas identidades e sentidos atravessados pela experiência do outro e na qual me totalizo e me fragmento. Fico no entre da leitura e da experiência; do tempo entre dois; do pensamento e das sensibilidades encarnadas, desveladas e não entendidas, mas sentidas (FRAYZE-PEREIRA, 2004).

Educação Estética: experiência e aprendizado

Esse item pretende refletir sobre o lugar da educação estética como modo de experiência e aprendizagem. A educação estética, portanto, abre espaços para os processos de criação e inventabilidade dos sujeitos e as relações entre o leitor aprendiz e a imagem/obra que está sendo capturada.

A educação estética é uma forte aliada nos processos de aprendizagem, pois impulsiona a curiosidade, a especulação e o desprendimento de verdades absolutas. Ou seja, o aprendiz pesquisador/professor/estudante precisa estar aberto a novas possibilidades, à imprevisibilidade e às novas descobertas.

Para Santaella (2003) e educação estética no que tange a leitura da imagem/obra de arte, pode contribuir para que os sujeitos se apropriem dos signos e do simbólicos impressos no objeto, na imagem/obra e no entorno. Esses movimentos processuais podem fazer grande diferença nos modos de compreendermos o mundo e convivermos em sociedade. Vale ressaltar, que signo nessa perspectiva não é entendido apenas como algo

que está dado, mas sobretudo, como algo que está para alguém, que mobiliza o pensamento e as sensibilidades. Ou seja, o leitor, aquele que captura e interpreta, é também participante do processo. A leitura é em si um ato de intervenção (SANTAELLA, 2003).

Para Deleuze (2003, p. 21) “signo implica em si a heterogeneidade como relação, pois não se aprende fazendo como alguém, mas fazendo com alguém, que não tem relação de semelhança com o que se aprende”. Nos processos de leitura de imagem/obra os signos podem ser acionados, emitindo sentidos diferentes para aquele que interage com ela. Gera um aprender que traduz outras evidências que não estão explícitas naquilo que se vê. No esforço e nas primeiras tentativas de interpretar e significar o que o artista pretendeu dizer, estamos colocando em prática nossa ação de aprender. Curiosidade e tentativa fazem parte desse processo bem como a criação e a imaginação, próprias de quem captura, nem sempre o que é visível (SANTAELLA, 2003).

Ou dizendo de outro modo “de um lado, o aprendiz é aquele que constitui e inventa problemas práticos ou especulativos como tais. Aprender é o nome que convém aos atos subjetivos operados em face da objetividade do problema (Ideia)” (DELEUZE, 1988, p. 158-159). Ou ainda, o aprender pode ser na visão de Deleuze (1988, p. 160) “o intermediário entre o não-saber e o saber, a passagem viva de um ao outro”

Portanto, a educação estética nos ajuda a refletir sobre nós mesmos, o outro e o entorno, o qual envolve questões sociais, políticas e culturais. A experiência é nossa aliada, uma vez que possibilita o (re)pensar sobre o que já vivemos, (re)significando nossas memórias e percepções do passado, presente e do futuro que imaginamos.

Nesse sentido, podemos aprender e ampliar conhecimentos, pois como nos lembra Dewey (2010), os “fatores humanos e sociais são, assim, os que passam, e podem ser passados, mais prontamente, de experiência a experiência. Fornecem o material mais adequado ao desenvolvimento das capacidades generalizadas do pensamento”.

Assim, os processos de conhecer, aprender e experimentar estão imbricados nos modos que vivemos e nos contextos atuais e passados. Dito com outras palavras, o sujeito vive num mundo em que cada acontecimento é carregado de reminiscência e ressonâncias, constituído também de memórias (DEWEY, 2010). Na medida em que ocorrem os processos de aprender, o conhecimento das coisas se corporifica em nossas vidas.

As conexões entre o pensar e o agir resultam em mudanças no sujeito da experiência e no meio em que vive, gerando também novos significados no modo que percebe o mundo. Nos processos reflexivos, a imaginação assume papel relevante na experiência, na criação e (re)significação de significados. Para Dewey (2010), a experiência é algo consciente porque tem uma qualidade imaginativa na interação do ser vivo com o seu meio. Para Larrosa (2015) a experiência é para cada pessoa singular e de alguma maneira impossível de ser repetida.

No encontro com a obra escultórica e a imagem da obra em fotografia de Stamm, posso trazer em forma de narrativas, destacando minhas impressões, percepções e interpretação, mas a experiência que sentida é intrasferível. É um processo singular que envolve relações entre o pensar, olhar, indagar, devanear, e, sobretudo, escutar o que a imagem/obra tem a dizer sobre nós mesmos. É suspender verdades cristalizadas, deixando os sentidos nos guiar. É como afirma Larrosa (2002, p. 24), “cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço”.

Foi assim que se deu meu encontro com a imagem/obra de Stamm, uma trajetória que aconteceu pouco a pouco desde a década de 80. Um percurso de descobertas e de (re)significações, um caminho atravessado por décadas e mudanças nas esferas sociais, políticas, culturais e estéticas. Um olhar demorado, de alguém que busca desvelar segredos, histórias, ideias, sem perder de vista que tudo e todos somos transitórios e seres metamorfósicos. Essa condição é o que mobiliza a continuar, partilhar e compartilhar nossas impressões da vida e do outro. Desse universo carregado de múltiplos dizeres e sentires.

Ainda sobre a educação estética e as possibilidades de aprendizagem, Meira e Pillotto (2010, p. 24) afirmam que “aprender pela via da razão separada do sensível não satisfaz as condições necessárias a uma formação integral”. Ou seja, trazem como essencial a experiência e as interações entre as pessoas, as quais aprendem umas com as outras. Para as autoras o conhecimento beira o cognitivo e o sensível, e nessa direção estão também as sensações: “o cheiro, o toque, o olhar, o som, as relações de afeto podem nos atingir profundamente (MEIRA; PILLOTTO, 2010, p. 47).

A educação estética neste sentido, permite uma percepção não facetada dos sujeitos, dos objetos, dos fatos e dos ambientes, os quais integram as sensibilidades e suas dimensões intelectual/racional/técnica e afetiva/sensível (MEIRA; PILLOTTO, 2010). A “aprendizagem estética é o fator de discernimento sensível, processo cognitivo que ocorre simultaneamente com a percepção, atenção, memória e imaginação” (MEIRA, 2014, p. 55).

No processo de aprender pela experiência, ao ler uma imagem/obra a estética pode entrar em ação, pois como afirma Bellour (1997, p. 10) “demorar-se diante da imagem, roubar-lhe tempo para trocá-lo por saber, pesquisa e busca de idéias”, configura-se no aprender, aprender sobre si quando a imagem/obra nos diz mais do que sabemos sobre nós e também quando nos diz sobre o outro – aquele que a criou.

Os processos de aprendizagem que se misturam também ao de criação são dinâmicos e em contínuos movimentos, nos impulsionando a repensar, agir e (re)significar nossa existência a partir de novas situações, por vezes inesperadas e imprevisíveis. Assim, o ato de captar elementos que se apresentam nas imagens/obras nos tornam mais capazes de criar e construir novas possibilidades para novas situações (MEIRA E PILLOTTO, 2010).

Como afirma Bellour (1997, p. 11) “você está por um instante, que poderia durar uma vida, diante de uma imagem inventada, desfigurada, cuja força se deve aquilo de onde sai – um drama” (BELLOUR, 1997, p. 11). São histórias inventadas e reinventadas que passam em instantes pelas nossas vidas agregadas a outras vidas; são imagens mentais/emocionais que podem nos transportar para outros mundos, reais ou imagéticos. “Uma energia latente, de linhas e superfícies, toques e pontos, alguma coisa como trama subtraída à ação em curso...”. (BELLOUR, 1997, p. 11). No entanto evocam pela imaginação aquilo que fala à inteligência, sem se afirmar como verdade, mas, principalmente, pelos sentidos e pelas sensibilidades (MEIRA; PILLOTTO, 2010).

Assim a experiência na educação estética é “algo que acontece em um tempo e lugar para e por alguém” (MEIRA, 2014, p. 56). Nessa perspectiva, a criação pode ser entendida como “abertura permanente de entrada de sensações, de impressões e interações” (MEIRA; PILLOTTO, 2010, p. 28). Pode-se dizer então que “criar é, antes de tudo, engendrar, ‘pensar’ no pensamento” (DELEUZE, 1988, p. 145).

No entanto o modo estético do pensamento é bem mais do que um pensamento da arte. “É uma ideia do pensamento, ligada a uma ideia da partilha do sensível”. (RANCIÈRE, 2005, p. 68). Nessa direção, a produção artística e o movimento de quem a lê, “define uma nova relação entre o fazer e o ver. A arte antecipa o trabalho porque ela realiza o princípio dele: a transformação da matéria sensível em apresentação a si da comunidade (RANCIÈRE, 2005, p. 67)

Esse fazer e ler criativo na educação estética se revela crucial para uma experiência que promova abertura para novas descobertas. Um espaço de acolhimento dos sujeitos com suas próprias experiências de vida e suas percepções de mundo. No compartilhamento de experiências e saberes e no encontro de singularidades múltiplas é possível a constituição de novos pensares e sentidos. Para Meira (2014, p. 57):

É possível que a experiência estética desperte em cada um de nós protótipos mentais concretos e que variam em termos de ordem e desordem, que se liguem a nossa história pessoal, ao nosso nível de escolarização, à cultura que tivemos em casa, na rua, no trabalho. Ela permanece constante no que se liga ao corpo com suas necessidades e desejos, ao campo de estésias que o lugar em que vivemos oferece. Refiro-me a capacidade de fruir prazer e dar prazer a alguém.

A experiência para a autora acontece na aprendizagem dos sentidos sob forma de performance criativa pois “todo o ato criador passa pelo crivo sensível da sensorialidade corpórea, que pulsa por exercitar seus poderes, suas potências de vida. O exercício é o mesmo da brincadeira, da vivência lúdica da infância” (MEIRA, 2014, p. 53).

Também para Duarte Jr. (2010 p.26) a Educação, que tange as sensibilidades “refere-se a todo conhecimento integrado ao nosso corpo, que nos torna também mais sensíveis”. Propicia a ampliação dos sentidos e os estímulos visuais, táteis, auditivos, olfativos e gustativos. Uma educação “comprometida com a estesia humana, emerge como importante arma para se enfrentar a crise que acomete o nosso mundo e o conhecimento por ele produzido” (DUARTE Jr., 2000, p. 177).

A educação estética, portanto, é imprescindível para que possamos ampliar nossos modos de aprender sobre a vida e as relações que tecem nossa existência. O

conhecimento sensível, tanto quanto o cognitivo é a base para melhor nos conhecermos e exercitarmos a empatia, essenciais para nos constituirmos humanos.

(In)conclusões: o percurso continua

Ao revisitar retomar o objetivo desse artigo - compreender o (entre)lugar, que tem seu ponto de intersecção na imagem/obra e na educação estética, percebo claramente que nesse momento foram apontadas algumas questões reflexivas, compreendendo que o percurso continua.

Continua entre uma linha de pensamento e outra num “movimento transversal que as carrega uma e outra”, como um “[...] riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 49). São lugares, sentires e pensamentos diferentes, que se misturam, “destroem-se e se reconstroem, onde um é o outro e não o é ao mesmo tempo”.

São deslocamentos temporais de sentidos e não sentidos; “e não há qualquer dificuldade em conciliar este duplo aspecto pelo qual a ideia é constituída de elementos estruturais que não têm sentido por si mesmos, mas constitui o sentido de tudo o que ela produz (DELEUZE, 1988, p. 150-151).

O aprender, portanto, pode ser pensado pelo viés da experiência, da criação, do imaginário e das relações tecidas pois “tudo é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual nem universal” (DELEUZE, 1974, p. 155). Nesse processo encontram-se “os signos do amor e mesmo os signos sensíveis; são os signos de um tempo que se perde” (DELEUZE, 2003, p. 19). A arte pode desvelar signos articulados ao tempo redescoberto, ou ainda a uma fissura que se abre, nos emergindo ao sentir.

Em diálogo com a imagem/obra de Stamm senti o tempo orgânico da argila/terra, que palpitava em meus pensamentos, transbordados nos meus sentires. “Uma mediação visual sobre a lógica do próprio desenvolvimento orgânico” (KRAUSS, 1998, p. 303) que a escultura pode exprimir. Para Krauss (1998, p. 83) “uma atitude muito mais especulativa acerca da relação entre arte e conhecimento”.

Metáforas acompanharam meu processo de ler/intervir/perceber a imagem/obra de Stamm “no sentido de aliar a escultura ao fluxo circunstancial do corpo” (KRAUSS,

1998, p. 149). A escultura – apresentada em imagem/obra de Stamm ao mesmo tempo que se constituía em pensamento, era também uma posse tátil imaginada. Nesse processo a imagem/obra era dela, mas minha também. São (entre)laçamentos entre a imagem/obra e o (entre)lugar da educação estética que é cultivada pelo potencial criativo e imagéticos; pelo individual e coletivo, pelo real e não real.

Referências

- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagem**. Tradução: Luciana A. Penna. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Porto Alegre: Unisinos, Aldus 18, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo. EDUSP. 2003.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1974. (Estudos, 35).
- _____. **Diferença e Repetição** [online]. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, 1988. Disponível em: <https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-G.-Diferenca-e-repeticao1.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019.
- _____. **Conversações, 1972-1990**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992. (Coleção TRANS).
- _____.; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. **Proust e os signos**. 2. ed. Tradução Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____.; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2**. Vol. 1. 2. ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2010.
- DUARTE JR., João-Francisco. **Fundamentos estéticos da Educação**. Campinas, SP: Papyrus, 1988.
- _____. **Por que arte-educação?** Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____. **O sentido dos sentidos**: a educação (do) sensível. 2000. 233 p. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/253464>. Acesso em: 06 jan. 2019.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74.

FRAYZE-PEREIRA, João A. A dimensão estética da experiência do outro. **Pro-posições**, São Paulo, v. 15, n. 1 (43), p. 19-25, jan./abr. 2004.

FRAYZE-PEREIRA, João A. **Arte, Dor**: inquietudes entre Estética e Psicanálise. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

HAAR, Michael. **A obra de arte**: ensaio sobre a ontologia das obras. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIEFEL, 2000. (Coleção Enfoques. Filosofia).

KOHAN, Walter O. **O mestre inventor**: relatos de um viajante educador. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind. **Perpetual Inventory**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 135, jan/abr. 2002.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. 5. ed. Tradução: Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 (Coleção Educação: experiência e sentido).

MALDONATO, Mauro. **Passagens do tempo**. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

MEIRA, Marly Ribeiro. O sentido de aprender pelos sentidos. In: PILLOTTO, Silvia Sell Duarte; BOHN, Leticia Ribas Diefenthaler. **Arte/educação**: Ensinar e aprender no ensino básico. Joinville, SC: Editora Univille, 2014, p. 53 - 62.

MEIRA, Marly Ribeiro; PILLOTTO, Silvia Sell Duarte. **Arte, afeto e educação**: a sensibilidade na Ação Pedagógica. Porto Alegre: Mediação, 2010.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PARSONS, Michael J. **Compreender a arte**: uma abordagem à experiência estética do ponto de vista do desenvolvimento cognitivo. Tradução: Ana Luíza Faria. Lisboa: Presença, 1992.

PILLAR, Analice Dutra. **A educação do olhar no ensino das artes**. 6. ed.. Porto Alegre, Mediação, 2011.

PILLOTTO, Silvia Sell Duarte; SILVA, Carla Clauber da. Experiência e amorosidade: abrindo caminhos para a pesquisa. **Atos de Pesquisa em Educação**. Blumenau, v. 14, n. 1, p.7-28, jan./abr. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7867/1809-0354.2019v14n1p7-28>. Acesso em: 6 jan. 2019.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit**. Paris: Tome II Éditions du Seuil, 1984.

_____. **Soi-même comme un autre**. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

_____. **Ética e Moral**. Tradução de António Campelo Amaral. Covilhã: LusosoFia, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução: Mônica Costa Nctto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus. 2003.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

STAMM, Eliana. Obra s/título, 1984. Escultura em argila terracota.

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Livre
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021
Submetido em: 13/12/2020
Aprovado em: 20/04/2021

O novo coronavírus e a condição da banalidade do mal

The new coronavirus and the condition of banality of evil

El nuevo coronavirus y la condición de la banalidad del mal

Muriel Emídio Pessoa do AMARAL¹

Resumo

A proposta deste artigo é reconhecer o sentido da banalidade do mal, desenvolvido por Hannah Arendt (1999), em acontecimentos contemporâneos ocorridos no Brasil durante a pandemia do novo coronavírus. De acordo com a autora, o mal é banal porque é praticado por pessoas convencionais que se abstiveram de pensar politicamente. A partir dessa ideia, por meio da análise de matérias jornalísticas divulgadas pelo site Catraca Livre, o artigo apresenta reflexões sobre as manifestações contra a quarentena e isolamento social e físico sugeridos pela Organização Mundial da Saúde (OMS) para conter o avanço da doença. As manifestações ocorreram na cidade de São Paulo e ainda apoiaram a figura do presidente brasileiro Jair Bolsonaro.

Palavras-chave: Coronavírus. Banalidade do mal. Política.

Abstract

The purpose of this article is to recognize the sense of the banality of evil, developed by Hannah Arendt, in contemporary events that occurred in Brazil during the pandemic of the new coronavirus. According to the author, evil is banal because it is practiced by conventional people who refrained from thinking politically, thus, evil arises. Based on that idea this article analyses news published by Catraca Livre Brazilian site and presents reflections on the demonstrations against quarantine and social and physical isolation, suggested by the World Health Organizations (WHO) to contain the spread of infections. The demonstrations took place in the city of São Paulo and supported the figure of Brazilian President Jair Bolsonaro.

Keywords: Coronavirus. Banality of evil. Politics.

¹ Professor colaborador do Departamento de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), pós-doutorado em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Doutor e Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Bauru), doutorado sanduíche em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro (Portugal). E-mail: murielamaral@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0003-3069-6697.

Resumen

El propósito de este artículo es reconocer el sentido de la banalidad del mal, desarrollado por Hannah Arendt, en los hechos contemporáneos ocurridos en Brasil durante la pandemia del nuevo coronavirus. Según la autora, el mal es banal porque lo practican personas convencionales que se abstienen de pensar políticamente, por lo que surge el mal. Partiendo de esta idea, al analizar los artículos publicados por el sitio web *Catraca Livre*, el artículo presenta reflexiones sobre las manifestaciones contra la cuarentena y el aislamiento social y físico, sugeridos por la Organización Mundial de la Salud (OMS) para contener la propagación de infecciones. Las manifestaciones tuvieron lugar en la ciudad de São Paulo y seguían protestando en apoyo a la figura del presidente brasileño Jair Bolsonaro.

Palabras clave: Coronavirus. Banalidad del mal. Política.

Introdução

Este texto faz parte de uma pesquisa de pós-doutorado que investiga a representação de vidas que são compreendidas como descartáveis do espaço público. Neste artigo, a pesquisa avança para reconhecer que a ideia do mal banal, desenvolvida por Hannah Arendt (1999), pode ser reconhecida em acontecimentos veiculados pelo jornalismo tendo como recorte o cenário pandêmico causado pelo novo coronavírus no Brasil. A noção de banalidade do mal apresentada por Arendt discorre que o mal é reproduzido por pessoas convencionais e que se espalha facilmente porque é desprovido de reflexão política. A percepção foi desenvolvida por ela após acompanhar o julgamento de Adolf Eichmann, um funcionário nazista que atuou no Holocausto, acontecimento que será relatado ao longo do texto. Entretanto, para a análise atual, sai de cena o sujeito burocrata e vêm à luz pessoas comuns que, em grande medida, ofereceram suporte para o desenvolvimento do mal banal quando negligenciaram deliberadamente os alertas da ciência para enfrentar a Covid-19 e não respeitaram o movimento de luto.

Se a pandemia é um acontecimento, porque rompe com o cotidiano, as manifestações contemporâneas de um mal banal não deixam de ser um acontecimento porque nasceram de um fato ocorrido (a própria pandemia) e reverberam no tecido social até produzirem sentidos acerca dos afetos e signos culturais que estão em circulação e que refutam os avanços científicos e políticos. Assim, o texto trava diálogos entre a tese de Hannah Arendt (1999) e a ideia de acontecimento (FRANÇA, 2012; ARENDT, 2018),

acerca do objeto escolhido para análise, e defende que o jornalismo explicitou a ocorrência do mal banal durante a pandemia do novo coronavírus.

Para alcançar esse objetivo, o texto recorreu a duas matérias veiculadas, entre os dias 11² e 13³ de abril de 2020, pelo site *Catraca Livre*⁴, para dissertar sobre a fragmentação do espaço público, conforme pensada por Arendt (2018). Mesmo apresentando as matérias veiculadas no site *Catraca Livre*, a pesquisa encontrou outros veículos que também fizeram a cobertura do acontecimento em tela⁵. A intenção de apontar a existência de outras fontes de consulta sobre o acontecimento solidifica a ideia de que as manifestações apresentaram relevância pública e promoveram outros acontecimentos vindouros como o negacionismo científico e o questionamento quanto à necessidade e a importância da vacinação.

O negacionismo se manteve enquanto afeto não apenas no Brasil, a despeito de no país haver resultados mais dramáticos como o alto número de óbitos e infecções⁶, mas em outros países, como Estados Unidos (durante a gestão de Donald Trump), Turquemenistão e Bielorrússia, onde houve demonstrações negacionistas, tanto da população quanto de governantes.

As reflexões apresentadas na tessitura deste artigo não pretendem induzir ao pensamento de que as práticas de jornalismo adotadas pelo site ofereceram suporte às manifestações. Em vez disso, evidenciam contornos e representações do mal banal que estão em circulação. As matérias selecionadas relatam as manifestações públicas

² Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/manifestantes-pro-bolsonaro-travam-ambulancias-em-ato-na-paulista/>. Acesso em: 25 nov. 2020.

³ Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/bolsonaristas-tiram-sarro-das-1-223-mortes-por-coronavirus-no-brasil/>. Acesso em: 25 nov. 2020.

⁴ O site foi desenvolvido em 2008 pela iniciativa do jornalista Gilberto Dimenstein para abordar, num primeiro momento, iniciativas culturais gratuitas. Entretanto, a proposta se estendeu em veicular matérias de outros cunhos. Disponível em <https://catracalivre.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 11 dez. 2020.

⁵ Além do site selecionado para análise, as manifestações também podem ser vistas no Portal UOL (<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/04/19/pro-bolsonaro-e-contra-doria-sp-tem-2-protestos-contra-isolamento-em-24-h.htm>), no site da Folha de S. Paulo (<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/04/carreata-em-sp-perde-forca-volta-a-atacar-doria-e-pede-fim-do-isolamento-social.shtml>) e no Portal Globo (<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/05/31/avenida-paulista-tem-ato-e-marcha-contra-o-fascismo-e-a-favor-da-democracia-diz-pm.ghtml>). Acesso em: 21 abr. 2021.

⁶ De acordo com dados do Ministério da Saúde, até o dia 5 de março de 2021, foram contabilizados mais de 411 mil mortes e mais de 14, 5 milhões de casos confirmados. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 5 mai. 2021.

ocorridas em São Paulo no dia 11 de abril de 2020, que tiveram início na avenida Paulista e se estenderam por outras vias públicas da cidade. O movimento solicitou o fim da quarentena, o *impeachment* do governador do Estado de São Paulo, João Doria⁷ (PSDB), um dos desafetos do presidente Jair Bolsonaro, e a retomada das atividades produtivas, a despeito do crescimento do número de mortes e infecções. A escolha do site Catraca Livre procede porque o acontecimento foi construído a partir de narrativas diversas, ou seja, além do texto jornalístico, houve a veiculação de vídeos extraídos de redes sociais que puderam evidenciar o descaso público praticado por populares quanto à doença. No caso em questão, o site recorreu às postagens de vídeos que apresentaram o deboche e o escárnio praticados por pessoas anônimas diante da pandemia.

O vírus da Covid-19 foi identificado na China ainda em 2019 e ataca principalmente o aparelho respiratório, mas compromete também o funcionamento de outros órgãos, tecidos e sistemas, ainda mais quando o paciente tem comorbidades como pressão alta, diabetes e doenças autoimunes. Para a Organização Mundial da Saúde (OMS), como ainda não havia vacinas ou medicamentos específicos para o combate à doença ou ao vírus, a medida mais eficaz adotada para conter a infecção e manter o atendimento médico-hospitalar minimamente satisfatório foi, entre outras medidas, manter a higiene das mãos, usar máscaras faciais, adotar a quarentena e fazer isolamento físico. A medida suspendeu grande parte das atividades do comércio e da indústria e sugeriu evitar aglomerações em parques, praças e outros espaços públicos.

Mesmo provocando traumas na economia, a prática de quarentena foi adotada por muitos países, inclusive, pelo Brasil. Entretanto, no país, as políticas de isolamento não foram realizadas de modo plenamente eficaz. O descompasso político no enfrentamento da pandemia pelos governos federal, estaduais e municipais resultou em um alto índice de morte de brasileiros e brasileiras, foram mais de 400 mil vidas perdidas

⁷ Durante o segundo turno das eleições de 2018, João Doria manifestou apoio ao então candidato à presidência do Brasil, Jair Bolsonaro. O clima amistoso entre ambos começou a ruir depois do decreto de pandemia pela OMS. Enquanto Doria se posicionou pela necessidade de realizar a quarentena, Bolsonaro se posicionou contra a adoção da suspensão das atividades. Além disso, pelo destaque obtido por Doria durante a pandemia, há tratativas de que ele seja candidato ao Executivo nacional nas eleições de 2022, o que o tornaria um adversário significativo na campanha de reeleição de Bolsonaro. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/politica/doria-e-mandetta-se-unem-em-frente-antibolsonarista-em-2022,0259783456d99cdb53485d41b2bf8111ai78h2o9.html>. Acesso em: 25 nov. 2020.

até a última versão deste artigo, no fim de abril de 2021. Populações de países como Itália e China ficaram confinadas em casa por mais de dois meses, sendo permitida a saída apenas para o uso de serviços essenciais como mercado, farmácia e hospital. Todavia o próprio presidente Jair Bolsonaro, em seu perfil no Twitter, questionou o isolamento porque poderia comprometer o sistema financeiro do país com a paralisação do setor produtivo⁸. A preocupação maior do presidente era o retorno das atividades produtivas em detrimento da assistência às populações mais suscetíveis e carentes e na busca de vacinas. Em seu primeiro discurso após o início da pandemia, Bolsonaro desdenhou da potência de infecção e morte causadas pelo novo vírus ao fazer afirmações levianas (AMARAL, 2021) e, nos meses seguintes, ele também incentivou o uso de medicamentos que não apresentaram respaldo científico no combate e tratamento da Covid-19.

A partir dessas considerações, o artigo defende que o conceito de banalidade do mal é uma abordagem adequada para o caso em questão, na medida em que trata da existência de sujeitos convencionais que não demonstraram o que Arendt define como reflexão política.

Quadro teórico-metodológico

O ano de 2020 deixou rastros à posteridade por conta da pandemia do novo coronavírus, motivo que levou milhões de pessoas à morte e ao isolamento físico e fez potências como Estados Unidos e China virem suas projeções econômicas despencarem vertiginosamente. Foram reinventadas outras formas de sociabilidades e comunicação, outras estratégias de convivência e compartilhamento de espaços, bem como práticas de consumo e logísticas se intensificaram no comércio digital.

Por esse caminho, tanto a pandemia quanto os protestos – cujas narrativas são analisadas neste artigo – podem ser lidos como um acontecimento pela ótica de Arendt (2018). De acordo com a autora, os acontecimentos são fatos que ocorrem e que rompem com o cotidiano. Ela traz essa ideia ao desenhar as origens do totalitarismo na Europa,

⁸ Em visita a Boa Vista, capital do estado de Roraima, ele gravou a convocação à manifestação no dia 15 de março de 2020, contrariando as medidas protetivas apresentadas por órgãos competentes como evitar aglomerações. Disponível em: <https://twitter.com/jairbolsonaro/status/1236309849673289728>. Acesso em: 29 mai. 2020.

pois a incidência desse regime estilhou a cadência entre o passado e o futuro, principalmente no que tange assuntos sobre política. Obviamente que os fatos não precisam alcançar a magnitude dos governos totalitários para que sejam considerados acontecimentos, mas se apresentam diante dos nossos olhos na intenção de organizarem a vida social, pública e, até mesmo, privada. Em compasso com essa posição, França (2012), que se apropriou das discussões de Louis Quéré que, por sua vez, se baseou em Arendt, aponta que “O acontecimento o é porque interrompe uma rotina, atravessa o já esperado e conhecido, se faz notar por aqueles a quem ele acontece” (FRANÇA, 2012, p. 13). Entretanto, o acontecimento não se limita apenas à percepção dos fatos, mas se prolonga enquanto uma proposta reflexiva acerca do passado, na organização do presente e na projeção do futuro; e as práticas midiáticas organizam e, também, são organizadas pelos acontecimentos. Assim, há a presença da imprensa e de outras práticas midiáticas na organização e elaboração desses fatos para que o acontecimento permaneça em atividade ou perca fôlego para circular.

De acordo com França (2012), o acontecimento se manifesta enquanto uma existência e, para que não se limite a ser mero fato, precisa ser constituído pela linguagem. As práticas do jornalismo tornam-se, desse modo, empenhos eficientes para esse feito. Quando o acontecimento é constituído pela linguagem, ele passa a ser reverberado dentro do bojo social promovendo outras leituras e fomentando outros acontecimentos. Assim, um acontecimento não se limita apenas à sua ocorrência, mas é atravessado e construído pelos valores que estão em circulação, além de construir outras realidades e permanecer em atividade por tempo indeterminado. Como menciona França (2012), os acontecimentos dizem a nós mesmos como somos e nos comportamos. Esta reflexão sobre os acontecimentos oferece base para acreditar que as manifestações relatadas pelas práticas do jornalismo se tornaram vitrines para ilustrar o negacionismo e, também, outras concepções da banalidade do mal que estão presentes. Se há negação da ciência, por exemplo, é possível que haja a crença em valores que não sejam coletivos sendo compartilhados no espaço público enquanto condição moral, como as paixões privadas e os signos narcísicos que impedem a ação política.

Por política, o texto se apoia no entendimento apresentado por Arendt (2018). Ela compreendeu que a política não está relacionada com as propostas de um determinado

regime governamental, mas com a condição de sujeitos livres proporem soluções em concerto no espaço público de tal forma que sejam contempladas demandas que promovam a pluralidade, a visibilidade, a comunicação e a liberdade, a despeito de haver diferentes posicionamentos e pensamentos.

Destarte, se por meio do jornalismo estão visíveis as manifestações ocorridas no dia 11 de abril que prezaram pela retomada das atividades produtivas, que questionaram o isolamento e que promoveram a paixão pela figura do presidente é porque, em alguma medida, esses desejos fazem sentido e são clamados por certas parcelas da população, mesmo que essas demandas não apresentem cunho político, pelo prisma de Arendt. O discurso jornalístico não é uma mera ponte entre o fato e a sociedade, tampouco é apenas uma janela de onde se observa o mundo, mas uma condição de percepção sintomática dos valores que estão em reverberação.

O pensamento de Arendt sobre a banalidade do mal surgiu após a autora acompanhar o julgamento de Adolf Eichmann, em Jerusalém, em 1961, depois de ele ter sido sequestrado da Argentina, onde se asilou ao final do regime nazista na Alemanha. Ele se safou do julgamento de Nuremberg que condenou, inclusive à pena de morte, alguns integrantes do Partido Nazistas por crime contra o povo judeu⁹. Eichmann era responsável pela logística dos trens que transportavam pessoas aos campos de concentração, de onde eram remetidas à morte. De acordo com a filósofa (ARENDR, 1999), ele era um sujeito convencional, ambicioso, porém medíocre e limitado do ponto de vista da intelectualidade e da reflexão política.

Mesmo dias antes da força-tarefa de sequestro até o dia do julgamento, Eichmann foi desenhado pela comunidade e autoridades judaicas como um monstro, uma figura atroz dotada de extrema agressividade; para tanto, ele permaneceu dentro de uma gaiola de vidro durante todo o julgamento para que a sua segurança e a da plateia pudessem ser garantidas. Entretanto, Arendt afirmou que não encontrou uma figura exatamente repugnante ou abominável, mas estava diante de uma pessoa ordinária e sem grandes expressividades cognitivas.

⁹ O fato de Arendt considerar que os crimes cometidos pelos nazistas foram crimes contra à humanidade e não apenas contra os judeus rendeu a ela ruzgas com a comunidade judaica, mesmo ela sendo judia.

Eichmann era mais um burocrata que desenvolvia suas atividades laborais sem as devidas reflexões e criticidade. Torna-se difícil acreditar que, pelo ofício que desempenhava, ele não sabia que despachou grandes contingentes de pessoas à morte. O que Arendt (1999) aponta é que Eichmann não percebeu as consequências do seu ato e que a debilidade dele em pensar politicamente se tornou próspera para que ela considerasse o mal como sendo banal. Como apresenta Bernstein (2018), o mal é banal não porque é irrelevante, mas porque é exercido por pessoas triviais em práticas do dia a dia como as atividades de trabalho. Assim, há indícios para pensar que as manifestações nas ruas de São Paulo podem ser compreendidas na perspectiva da banalidade do mal se considerarmos que foram organizadas por pessoas que se ausentaram de pensar politicamente o espaço público, ao promoverem aglomeração e desdenharem do potencial de letalidade do vírus. Para Arendt (2002), pensar politicamente é um rito constante e que necessita de alargamento da mente para compreender o mundo que cerca a humanidade contemplando a pluralidade e as melhores ações dentro do espaço público. Eichmann, ao juízo de Arendt, não promoveu essa estratégia por se limitar à própria condição de um reprodutor laboral. Dentro da realidade pandêmica brasileira torna-se irrefutável considerar que bloquear o trânsito de ambulâncias, promover a adoração ao presidente e negligenciar a ciência e as medidas sanitárias, como fizeram os manifestantes da avenida Paulista, sejam outras configurações de um mal banal diante da magnitude da pandemia.

Às perguntas feitas pelos promotores no dia do julgamento, Eichmann respondia com frases prontas, sem grandes elaborações. Ele repetia com muita frequência que era inocente e que nunca cometera quaisquer crimes contra os judeus porque apenas cumpria ordens. Pela visão da autora, Eichmann não seria considerado um monstro, “mas era difícil não desconfiar que não era um palhaço” (ARENDR, 1999, p. 67). Conforme o próprio afirmou, ele não tinha absolutamente nada contra judeus e, inclusive, conviveu com uma família judia na infância. Além disso, constantemente afirmava que estava cumprindo ordens e obedecia aos pedidos vindos de patentes superiores à sua que, segundo ele mesmo, seria mais um motivo para ratificar sua inocência diante do Holocausto. Para Arendt, Eichmann era um funcionário dotado de uma cegueira obediente e que não conseguia avançar para além dessa qualidade (ARENDR, 1999).

O comportamento dele frente às atrocidades cometidas foi um divisor de águas para Arendt nas elaborações sobre o mal. Segundo descreve Bernstein (2018), a Solução Final¹⁰, que levou milhões de pessoas à morte, foi um acontecimento bárbaro, todavia, nem todos os seus envolvidos o eram, como foi o caso de Eichmann. Arendt (2012) percebeu que o regime totalitário, além de ter como base o mal radical¹¹, isto é, promover a destruição dos direitos universais conquistados principalmente nas revoluções burguesas do século XVIII, também encontrou forças na ocorrência do mal banal. O mal também pode ser encontrado e reproduzido por pessoas que não apresentam destaques públicos e que não são dotadas de grande representatividade no meio em que atuam. Eichmann é um sintoma da destruição do espaço público e da ação política por se ausentar, em grande medida, de pensar politicamente. Embora os fatos aqui analisados não tragam referências à atuação profissional de um burocrata que executa com exímia obediência seu trabalho, eles explicitam pessoas convencionais que se abstêm de pensar politicamente até mesmo em situações delicadas como a pandemia, que requer cuidados e um comprometimento coletivo para viabilizar melhores soluções.

Além disso, os grupos obedeceram cegamente a suas paixões e às vontades de seus semelhantes ao promoverem atos públicos em São Paulo. Atender a pedidos de manifestações que ocasionam aglomerações é agir de modo obediente sem a devida reflexão das consequências políticas e, também, sanitárias dos próprios atos. Arendt (2012) observava com muita cautela os pensamentos e movimentos ideológicos por considerá-los como condições refratárias de liberdade e limitadores de reflexão.

Esse entendimento pode ser aplicado às pessoas que promoveram em praça pública a volta das atividades produtivas durante a condição pandêmica. O retorno das atividades produtivas e laborais implicaria destinar pessoas à morte ou às incertezas de atendimento em hospitais à beira do colapso para o tratamento de uma doença, até então, muito desconhecida. Assim, o pedido de retorno ao labor, dentro daquela realidade, não

¹⁰ Criada pelos oficiais Reinhard Heydrich e Heinrich Himmler, a Solução Final se propunha a exterminar os judeus da Europa. O extermínio foi ao encontro do desejo de Adolf Hitler, que aprovou a iniciativa. As mortes começaram a ser executadas a partir de fuzilamento, entretanto, por uma questão de economia e eficiência, o método adotado foi de asfixia em câmara de gás.

¹¹ Em *Origens do totalitarismo*, Arendt (2012), apoiada em Immanuel Kant, acredita que haja uma raiz para a ocorrência do mal. Esta ideia não é totalmente descartada, mas recebe outros contornos quando reconhece em Eichmann outras faces do mal.

pode ser compreendido como ação política, nos termos arendtianos. A intenção deste artigo não é de equiparar o relato de Arendt sobre Eichmann à realidade pandêmica brasileira, até porque os acontecimentos ocorrem em contextos distintos. Entretanto, a banalidade do mal se coloca como uma chave explicativa para entender como o mal banal pode ser reproduzido por qualquer sujeito, a despeito da realidade enfrentada, desde que ele se abstenha de pensar politicamente. Se durante o Holocausto o mal banal foi percebido em figuras como Eichmann, na atualidade, ele pode ser encarado nas ruas sem o pudor de demonstração, trazendo em comum em ambas as situações a irreflexão (*thoughtlessness*).

O pedido de retorno ao trabalho também pode contribuir para as demonstrações do mal banal na atualidade. Conforme apresentou Arendt (2018), o trabalho e as atividades laborais dentro da *vida activa* (a vida completa do sujeito incluindo aspectos públicos e privados) não apresentam sentido político, apenas se limitam a atender à necessidade do sujeito, isto é, o trabalho pertence a movimentações fundamentais para a manutenção da vida enquanto condição biológica e metabólica e não avança para a condição política justamente porque não promove a liberdade. Aos sujeitos que reconhecem na reprodução da vida associada ao trabalho um valor político, Arendt (2018) denominou como *animal laborans*, pois apresentam comportamentos mais alinhados ao extinto de sobrevivência do que à busca pelo consentimento para o fomento da ação política. Para Arendt, a liberdade é um dos pressupostos para a edificação da ação política e uma das condições fundamentais para a reflexão sobre a vida pública. Com base nessas contribuições, este artigo apresenta a seguir uma reflexão sobre as manifestações contra a suspensão das atividades produtivas durante a pandemia, na perspectiva do conceito de banalidade do mal.

Desenvolvimento: o mal banal em ações contemporâneas

Na contemporaneidade, o mal banal não se encontra associado exatamente às práticas totalitárias estudadas por Hannah Arendt pelo exercício de uma função laboral. Os acontecimentos relatados nesta pesquisa revelam: a incapacidade dos manifestantes de arquitetar o espaço público para responder demandas mais amplas, a promoção do negacionismo científico e o desejo pelo retorno precoce às atividades produtivas, entre

outros aspectos. Além disso, violam a dignidade humana quando demonstram uma ausência do luto pelos mortos que foram vítimas da Covid-19, como evidenciam as matérias do site selecionado.

Na tarde do dia 11 de abril de 2020, um grupo de pessoas ocupou as ruas em São Paulo, começando na avenida Paulista, para se manifestar contra as medidas protetivas de combate ao vírus, como o isolamento físico. O evento foi noite adentro, passando por outras vias públicas da cidade. As medidas de isolamento sugeridas pela OMS são propostas políticas sobre o prisma arendtiano porque constroem possibilidades de modo mais satisfatório para a organização do espaço público.

As manifestações em São Paulo podem ser consideradas um acontecimento, pela ótica de França (2012) e Arendt (2018), por romperem o esperado enquanto práticas sanitárias dentro de um estado de exceção imposto pela pandemia. O rompimento também se realiza porque fere os propósitos de conjectura da ação política sugerida por Arendt (2018) por não promover o desenvolvimento do espaço público em ação coletiva. De acordo com França (2012), “acontecimentos acontecem em nossa experiência – e falam dessa experiência. Retratam quem somos, como vivemos” (FRANÇA, 2012, p. 20). Além de protestarem contra as medidas protetivas, os manifestantes trazem outras demandas, como o apoio e solidariedade a Jair Bolsonaro, acreditando que a quarentena poderia ser prejudicial à economia do país e, por isso, o desejo de relaxamento das medidas de isolamento.

Com o título e linha fina, respectivamente, “Bolsonaristas tiram sarro das 1.233 mortes por coronavírus no Brasil/Apoiadores do presidente que pedem o fim do isolamento social levaram um caixão à Paulista, em São Paulo, e dançaram em aglomeração”. Na contramão das medidas de segurança sanitária, o texto apresenta como os manifestantes construíram um cenário de escárnio e de negacionismo.

Apesar da pandemia do novo coronavírus e das recomendações científicas da Organização Mundial da Saúde (OMS) para que as pessoas fiquem em casa, em isolamento social, os bolsonaristas querem que o povo contrarie a ciência (CATRACA, 2020a).

Essa passagem da matéria evidencia a ausência do que Arendt entende por pensamento político uma vez que promover aglomerações para o fim da quarentena é uma

medida que esfarela o debate público, porque não contribui para o desenvolvimento da ação em conjunto. Para além disso, outro trecho da matéria indica a existência das paixões privadas como demanda moral levada ao espaço público, conforme mostra texto relativo ao vídeo da encenação do enterro de Doria:

Nas imagens que circulam pelas redes sociais, o grupo de bolsonaristas em questão levanta um caixão e imita aquele meme em que os coveiros dançam com caixão nos ombros, celebrando a “morte do governo Doria”. O governador de São Paulo tem tomado medidas duras com relação à quarentena, a fim de salvar o maior número de vidas possível no estado. Em tempos em que 1.223 pessoas já morreram no Brasil (fora os números subnotificados), essa dancinha na Paulista com um caixão é o mais claro sinal de deboche para com a vida (CATRACA, 2020a).

Não há a obrigatoriedade a qualquer cidadão, paulistano ou não, de cultivar simpatia pelo governador João Doria. Entretanto, o desejo por sua morte ou afastamento é motivado pela decisão do governador de decretar a suspensão das atividades produtivas e por ter se tornado um dos desafetos de Bolsonaro naquele momento. Os grupos de manifestantes que ocuparam o espaço público a partir dessas frentes não evoluíram para a construção da ação política; ao contrário, cravaram ainda mais hiatos porque esses atos são originados a partir de paixões privadas e da ausência de pensamento alargado que vise a saídas melhores para a movimentação política.

Para além dos pontos apresentados, para os manifestantes, o isolamento promulgaria a “ditadura da Covid-19”, pois limitaria a liberdade de locomoção dos cidadãos e traria prejuízos ao setor produtivo do Brasil. Acreditar que as medidas de isolamento físico sejam compreendidas como ditadura é uma concepção antipolítica porque não reconhece as práticas de organização do espaço público, além de alimentar a condição fantasiosa de que as medidas sanitárias são concebidas enquanto propostas ideológicas. Não obstante, simulando o enterro do governador de São Paulo, os manifestantes dançaram ao som de música alta trazendo um caixão nos ombros. A dança e a música executadas imitavam um dos memes mais reproduzidos e divulgados na internet nos tempos de quarentena, o chamado *meme do caixão*. Esse meme, na verdade, encena o cortejo fúnebre em Gana, na África. Há um serviço funerário naquele país em que homens contratados levam o caixão nos ombros até o cemitério ao som de música e

muita animação. Imitando o cortejo ganense, durante a manifestação na avenida Paulista, houve o desejo da morte de João Doria e de amenizar os efeitos da pandemia, mesmo refutando que, naquele momento, o país contabilizava 1.223 óbitos. Aos gritos, os manifestantes ainda disseram palavras de ordem como “Fora, Doria”.

Figura 1 - Manifestantes carregando caixão na avenida Paulista



Crédito: Reprodução/Twitter
Bolsonaristas debocham das mortes ocorridas no Brasil pelo coronavírus

Fonte: Captura de tela elaborada pelo autor¹².

De acordo com as vozes que participaram do ato, Bolsonaro sofre perseguição ideológica e política por parte de governadores e prefeitos que não apresentam a mesma linha de atuação dele. Os manifestantes da figura 2, além de demonstrarem simpatia ao presidente brasileiro, também afirmaram ser contra o aborto, contra o governo de João Doria, contra a quarentena e contra a suspensão das atividades produtivas, ou seja, um leque difuso de reivindicações.

¹² Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/manifestantes-pro-bolsonaro-travam-ambulancias-em-ato-na-paulista/>. Acesso: 20 nov. 2020.

Figura 2 - Manifestação na avenida Paulista em carro de som



1:49 PM · 11 de abr de 2020



Fonte: Captura de tela elaborada pelo autor¹³.

Se, por um lado, promover a chacota em praça pública em consonância com a frivolidade da cerimônia africana descontextualizada com as mortes causadas pelo novo coronavírus é perverso, por outro lado, desrespeitar o isolamento em obediência às paixões privadas e promover aglomerações fortalecem a ideia da banalidade do mal de forma explícita e sem receios de demonstrações. Além disso, os manifestantes desmerecem o sentimento de luto, não apenas de brasileiros, mas de todos aqueles que foram afetados pelas mortes causadas pela Covid-19 no mundo.

Não possibilitar o luto, segundo Butler (2006), é agredir o espaço político. De acordo com a autora, o luto não é apenas uma condição privada e individual em que o sujeito se abstém do contato social para experimentar a dor e a saudade, mas é um movimento político e coletivo. A vulnerabilidade à dor e à morte une grupos e sujeitos, os colocam em pé de igualdade a qualquer outro sujeito ou grupo da face da Terra, e o luto costura as relações complexas de dependência e de responsabilidade com as demais pessoas com as quais é compartilhado o espaço público. Mesmo reconhecendo que algumas vidas são privadas de vivenciar o luto enquanto uma manifestação política, justamente pela precariedade em que se encontram, Butler (2006) considera que essa prática seria desumana porque não reconhece o compromisso político e ético do luto com

¹³ Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/manifestantes-pro-bolsonaro-travam-ambulancias-em-ato-na-paulista/>. Acesso: 20 nov. 2020.

a sociedade. Assim, o mal banal nas ações identificadas no contexto brasileiro, além de ser escancarado, restringe princípios elementares como o luto enquanto ação política, e foi justamente essa prática que pode ser observada no conteúdo das matérias.

Quanto ao entendimento de Arendt sobre ação política, as manifestações em São Paulo podem ser compreendidas como sintoma de fragmentação pelas consequências das atitudes dos manifestantes. Conforme apresenta outra matéria selecionada (CATRACA LIVRE, 2020b), ainda na avenida Paulista, três ambulâncias foram impedidas de passar, sendo o ato registrado pelas imagens amadoras por um manifestante. O vídeo, possivelmente publicado pelo sujeito que aparece nas figuras 3 e 4 trajando a camisa oficial da seleção brasileira de futebol, ao que indica, sente-se orgulhoso de interromper o trânsito da avenida Paulista quando afirma “Paramos a avenida Paulista, vamos parar São Paulo. Fora, Doria!”. Além disso, como apresenta a matéria, os manifestantes também eram contra “TV Globo, Band [TV Bandeirantes] e a China” (CATRACA LIVRE, 2020b). Obstruir a passagem de ambulâncias, em qualquer condição da vida cotidiana é um movimento agressivo e, dentro de um estado pandêmico, torna-se mais grave por uma questão de negligência sanitária à saúde pública.

Figura 3 - Manifestante na Paulista impedindo o trânsito

Pararam 3 ambulâncias na avenida Paulista em plena pandemia, no Estado mais atingido do Brasil! @jdoriajr manda a polícia lá! #BolsonaroAssassino

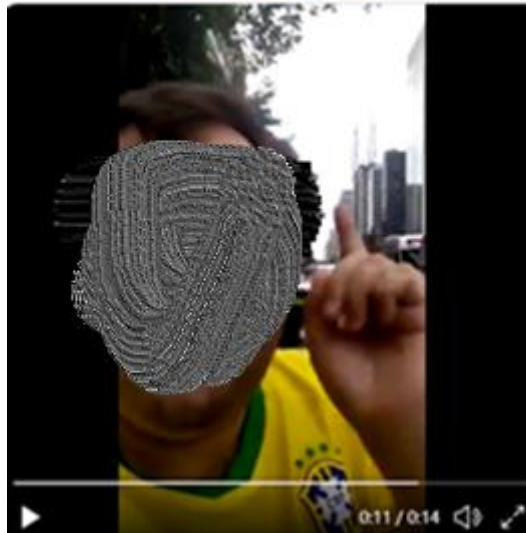


Fonte: Captura de tela elaborada pelo autor¹⁴.

¹⁴ Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/manifestantes-pro-bolsonaro-travam-ambulancias-em-ato-na-paulista/>. Acesso: 20 nov. 2020.

Figura 4 - Manifestante na paulista¹⁵

Pararam 3 ambulâncias na avenida Paulista em plena
pandemia, no Estado mais atingido do Brasil! @jdoriajr
manda a polícia lá! #BolsonaroAssassino



Fonte: Captura de tela elaborada pelo autor¹⁶.

Produzir e disseminar sem qualquer estreiteza o vídeo em que as ambulâncias são proibidas de circular dentro daquela realidade é prezar pela morte, suportar que algumas vidas podem ser matáveis e ratificar que, assim, são desprovidas de sentido público e político. Agamben (2010) diagnosticou que algumas existências podem ser expoentes da vida nua, ou seja, são vidas despossuídas de direitos e que quando morrem não promovem dolo ou responsabilidade, são indiferentes dentro do espaço público, isto é, são descartáveis. A atitude do sujeito do vídeo veiculado pela matéria, além de suportar o mal banal em ações contemporâneas, ainda desqualifica a vida e a arremessa aos caminhos da morte. Por outro lado, é importante notar que, a partir de outras medidas, o presidente Jair Bolsonaro é também responsável pelas mortes ao negar a ciência e não oferecer assistência complacente à população quando desdenha dos óbitos ocorridos ou responsabiliza a imprensa e seus adversários de perseguição política. A banalidade do mal dentro da poética pandêmica oferece suporte para alastrar o cenário catastrófico em

¹⁵ A figura 4 foi alterada para preservar a identidade do homem retratado.

¹⁶ Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/manifestantes-pro-bolsonaro-travam-ambulancias-em-ato-na-paulista/>. Acesso: 20 nov. 2020.

que o Brasil se encontra, uma vez que não há políticas públicas eficientes para o enfrentamento da doença, na época da manifestação não havia sequer um plano nacional unificado de vacinação.

Aquele contingente de pessoas não conseguiu alcançar a ação política pelas pautas suscitadas, até porque há uma miscelânea de reivindicações antidemocráticas como a extinção de emissoras de televisão e questões que ferem o rito diplomático por ofender o governo chinês. Enquanto Arendt (2004) acreditou que Eichmann apenas obedecia às ordens superiores, os manifestantes do protesto obedeceram apenas às próprias convicções partidárias e suas paixões privadas. A sensação de Arendt sobre o funcionário nazista, nesse sentido, ajuda a expressar o sentido da manifestação em São Paulo. Sua conspícua superficialidade, não sendo pessoas demoníacas ou monstruosas, mas pessoas comuns, revela “a única característica notória (...) a irreflexão” (ARENDR, 2002, p. 5-6).

Provavelmente, nenhum desses sujeitos da avenida Paulista é algum criminoso ou contraventor sanguinário, mas são pessoas que se ausentaram de pensar politicamente. A obediência, exercida de modo em que é desprovida de criticidade e razão, agride o espaço público e político, diferentemente do consentimento, que é fruto da reflexão empreendida por cada indivíduo. Obedecer não é consentir, como aponta Ramos (2017):

[...] a equação que identifica o consentimento à obediência é uma falácia porque infantiliza os membros do corpo político ao transformá-los em objeto de simples mando, eclipsando, assim, a exigência de um verdadeiro consentimento dirigido à organização, à autoridade ou à lei [...] (RAMOS, 2017, p. 77).

Para a autora, a obediência é agir em massa carecendo de autonomia, negando sua singularidade e seu histórico em nome de um contingente massivo. Pela visão de Ramos (2017), pessoas como Eichmann ofereceram suporte aos movimentos totalitários da primeira metade do século XX porque apenas obedeceram às regras impostas pelo sistema, e esse comportamento ofereceu sustentação para o desenvolvimento do mal banal. Com base nessa consideração sobre a oferta de suporte, o mal vigora como sendo banal porque é resultado da ausência da reflexão política e do descaso frente às organizações, leis e ações. Contestar a adoção do isolamento é suportar a banalidade do

mal contemporânea e contribuir para a degradação do espaço político, além de promover o aumento de mortes e a provocar a superlotação em hospitais.

Além da abstinência de pensar politicamente, o suporte à banalidade do mal é fruto das paixões privadas. Nesse caso, as paixões não se enquadram no desejo de articular ações com o espaço público, mas se referem à associação com aspectos privados, longe das referências da ação política. Conforme aponta Assy (2016), as satisfações privadas não promovem o espaço político:

Ao comunicarmos nossos sentimentos, nossas satisfações e deleites desinteressados, explicitamos nossas escolhas e elegemos nossas companhias. A tentação de identificar deleite e satisfação exclusivamente com realizações pessoais ou com o concomitante contentamento material nas sociedades de consumo demonstra não só o empobrecimento da nossa capacidade de imaginar, mas o aniquilamento de nossa capacidade de ter aprazimento com algo que não traga consigo expectativas e interesses particulares (ASSY, 2016, p. 49).

Na intolerância de diálogos para promover a visibilidade de discursos e representação, a paixão dos manifestantes não avança para a discussão de saídas melhores para a organização do espaço público. A intenção de apagar a pluralidade de discursos e representações não gera ação política, mas incentiva valores de violência pelo silenciamento da diversidade de discursos e propostas, além de empobrecer os debates públicos. Essa não foi a primeira vez que apoiadores do presidente Jair Bolsonaro promoveram manifestações em seu nome. Em momentos críticos do seu governo, seus préstitos atendem às convocações feitas por WhatsApp ou pelas redes sociais por grupos que o apoiam. A atitude de obedecer cegamente aos pedidos sem reflexão, conforme Arendt (1999), é o exercício para o fomento do mal.

Demier (2020) aponta que, para a realidade política brasileira contemporânea desde o *impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016, há indícios da normalização do mal. Pela observação de Demier (2020), é possível estabelecer que um acontecimento tem origem no passado, ou seja, experiências pretéritas oferecem base para a ocorrência de acontecimentos no presente. Apesar de o autor não utilizar o conceito de banalidade do mal, seu trabalho dialoga com esta discussão, na medida em que identifica o mal como normalizado enquanto prática moral e ética. Segundo Demier, depois do impedimento de

Dilma Rousseff, foi possível reconhecer a ascensão de movimentos de ultradireita e grupos interessados em desrespeitar os dogmas democráticos e da ação política de modo muito evidente.

Para contextualizar suas ideias, o autor trouxe à tona a tomada de poder por Napoleão Bonaparte na França, apresentada por Karl Marx na obra *18 de Brumário*, em que a população assistiu ao golpe bonapartista e não reagiu ou ofereceu resistência ao movimento, presenciando-o de forma passiva. Dentro do contexto nacional, Demier (2010) afirma que o mal “(...) de tanto exhibir a sua maldade, e de tanto ser apresentado como a mais pura encarnação do bem, pode ser gradativamente aceito acriticamente pelos sujeitos desprovidos de crítica” (DEMIER, 2020, p. 39). As pessoas mencionadas por Demier não estão distantes daquelas idealizadas pelo pensamento de Arendt que reproduzem, suportam a banalidade do mal e que também podem ser encontradas nas manifestações em análise pelas matérias veiculadas pelo site *Catraca Livre*. Se na época em que Arendt (1999) teceu a ideia de banalidade do mal a partir de um funcionário medíocre que obedecia às ordens no exercício da sua função, no atual cenário a inflexão política pode ser executada por qualquer sujeito a despeito da sua atividade laboral. Além disso, as reflexões de Demier (2010) auxiliam na análise dos acontecimentos em tela porque verifica-se que estes não ocorrem ao acaso, mas são frutos de outros acontecimentos pretéritos que se desenrolam na linha do tempo.

Quando não há a reflexão política, as portas estão abertas para manifestações do mal e, também, da violência. Arendt (1985) afirmou que a violência é o expoente da destruição do espaço político, ou seja, é sintoma do desarranjo público para articulações propostas em concerto. O entendimento de violência pensado por Arendt pode ser reconhecido no acontecimento relatado neste texto por ser uma demonstração tácita da ausência do pensamento político. Nesse caso, a violência é calcada em relações de cotidianidade e impessoalidade, praticada e contemplada nas estruturas e ações triviais do dia a dia como sintoma das relações estabelecidas por uma ordem histórica e social de dominação, ou pelas palavras de Žižek (2014), como sendo simbólico-social, isto é, dotada de tal espontaneidade do meio em que é praticada como o ar que se respira. Entretanto, as reflexões sobre a violência podem ser explicadas com mais profundidade em outra oportunidade de estudo.

Considerações finais

Observar a realidade pandêmica brasileira, pelo prisma da banalidade do mal, no âmbito das matérias do site *Catraca Livre*, mostrou-se uma atividade produtiva de reflexão. Ela trouxe a possibilidade de enxergar a olho nu, em praça pública, as condições de emergência do mal banal, durante a pandemia do coronavírus, no contexto brasileiro. Como um acontecimento não se limita ao fato, outras demonstrações puderam ser vistas no espaço público, tendo o jornalismo como mediador das realidades que se constituíram a partir das manifestações realizadas.

Os acontecimentos analisados aqui estão marcados pelo descaso e pela irrelevância da vida no espaço público, e a tessitura deles pela lente do jornalismo evidencia traços dos valores da fragmentação da ação política sem qualquer pudor. Os acontecimentos foram apresentados pelo jornalismo como práticas que se encontram em atividade, mesmo em momentos de exceção como os impostos pelo novo coronavírus.

Albert Camus, em seu livro *A peste* (2017), defende que o flagelo da praga sempre revela uma sociedade doente. Doente de um mal que, no caso analisado, atinge não apenas o corpo biológico, mas também o corpo político de sociedades fragmentadas. A pandemia, além de deflagrar crises de ordem sanitária, evidenciou também a crise política no sentido empreendido por Hannah Arendt. A arquitetura de ações que seriam propostas em concerto visando à promoção de liberdade, pluralidade, visibilidade e comunicação se esfaleceu diante dos acontecimentos ocorridos durante a pandemia no Brasil. A irreflexão e as paixões privadas não tiveram pudor de invadir o espaço público, e a destruição do espaço político durante a pandemia não promoveu a união entre pessoas, mas o afastamento para a ação em concerto. Logo, as narrativas jornalísticas foram um espaço propício para evidenciar outras manifestações do mal banal, no espaço político.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do. Discurso doente: Bolsonaro e covid-19. **Revista ECCOM – Educação, Cultura e Comunicação**, v. 23, n. 12, p. 540-553, 2021. Disponível em: <http://unifatea.com.br/seer3/index.php/ECCOM/article/view/1326/1192>. Acesso em: 21 abr. 2021.

- ARENDDT, Hannah. **Da violência**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.
- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. São Paulo: Forense Universitária, 2018.
- ARENDDT, Hannah. **A vida do Espírito**. O Pensar/ O Querer/ O Julgar, 5. ed. Tradução de A. Abranches, Cesar A. R. de Almeida, H. Martins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: relatos sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARENDDT, Hannah. **Responsabilidade e Julgamento**. Edição de Jerome Kohn. Trad. de R. Einchenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ASSY, Bethania. **Ética, responsabilidade e juízo em Hannah Arendt**. 1ªed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- BERNSTEIN, Richard J. **Why read Hannah Arendt now**. Cambridge: Polity Press, 2018.
- BUTLER, Judith. **Precious life**: the powers of mourning and violence. London: Verso, 2006.
- CAMUS, Albert. **A peste**. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- CATRACA LIVRE. Bolsonaristas tiram sarro das 1223 mortes por coronavírus no Brasil. **Site Catraca Livre**. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/bolsonaristas-tiram-sarro-das-1-223-mortes-por-coronavirus-no-brasil/>. Acesso em: 11 dez. 2020a.
- CATRACA LIVRE. Manifestantes pró-Bolsonaro travam ambulâncias em ato na Paulista. **Site Catraca Livre**. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/manifestantes-pro-bolsonaro-travam-ambulancias-em-ato-na-paulista/>. Acesso em: 11 dez. 2020b.
- DEMIER, Felipe. O mal como normal: golpe, lei e direitos. In: BENJAMIN, Cid; DEMIER, Felipe; ARCARY, Valério. **O ovo da serpente**: a ameaça neofascista no Brasil de Bolsonaro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 37- 40.
- FRANÇA, Vera. O acontecimento e a mídia. **Galaxia**, n. 24, p. 10-21, 2012.
- RAMOS, Silvana de Souza. Hannah Arendt: não suportar o mal. **Comunicações**, v. 24, n. 2, p. 71-82, 2017. DOI: <https://doi.org/10.15600/2238-121X/comunicacoes.v24n2p71-82>.
- ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Livre
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021
Submetido em: 04/11/2020
Aprovado em: 14/04/2021

Ressentimento e Eterno Retorno na série Dark

Resentment and Eternal Recurrence in the Dark series

Resentimiento e Eterno Retorno en la serie Dark

Marcos de Camargo VON ZUBEN¹
Stamberg José da SILVA JÚNIOR²

Resumo

Este artigo investiga, utilizando uma abordagem exploratória, o modo como os conceitos de ressentimento e eterno retorno, propostos por Nietzsche, estão presentes na primeira temporada da série original da *Netflix*, a produção *Dark* (2017). Analisa-se a relação entre as ideias do filósofo alemão e a narrativa de ficção seriada germânica a partir de uma chave imagético-discursiva que visa a concatenar os pressupostos de Nietzsche ao enredo e argumento da série. Os resultados apontam para as ideias de eterno retorno e ressentimento como alguns dos possíveis *leitmotifs* de *Dark*.

Palavras-chave: Ressentimento. Eterno Retorno. Nietzsche. Ficção Seriada. *Dark*.

Abstract

This article investigates, using an exploratory approach, the way in which the concepts of resentment and eternal return, proposed by Nietzsche, are present in the first season of Netflix's most successful original series, the production *Dark* (2017). We analyzed the relationship between the ideas of the German philosopher and the German serial fiction narrative based on an image-discursive key that aims to link Nietzsche's assumptions to the series' plot and argument. The results point to the ideas of eternal return and resentment as some of *Dark's* possible leitmotifs.

Keywords: Resentment. Eternal Recurrence. Nietzsche. Serial Fiction. *Dark*.

Resumen

Este artículo investiga, con un enfoque exploratorio, la forma en que los conceptos de resentimiento y eterno retorno, propuestos por Nietzsche, están presentes en la primera

¹ Professor Adjunto IV da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte/UERN; Doutor em Filosofia/Unicamp. E-mail: zuben@uol.com.br ORCID: 0000-0002-0390-7113.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC e mestre em Ciências Sociais e Humanas pela UERN. E-mail: stambergjunior@gmail.com ORCID: 0000-0002-8680-6501.

temporada de la serie original más exitosa de Netflix, la producción *Dark* (2017). Analizamos la relación entre las ideas del filósofo alemán y la narrativa de ficción serial alemana a partir de una clave imagen-discursiva que pretende vincular los supuestos de Nietzsche con la trama y el argumento de la serie. Los resultados apuntan a las ideas del eterno retorno y el resentimiento como algunos de los posibles leitmotifs de *Dark*.

Palabras clave: Resentimiento. Eterno Retorno. Nietzsche. Ficción en Serie. *Dark*.

Introdução

Eleita em votação popular, em 2020, com 80% dos cerca de 2,5 milhões de votos pelo site de referência em audiovisual, o *Rotten Tomatoes*, como a melhor série original da *Netflix*, *Dark* é uma produção alemã que reporta, direta ou indiretamente, a conceitos filosóficos, científicos, mitológicos, artísticos e literários. A série, que possui uma estrutura não linear, é marcada por uma complexidade narrativa e uma singularidade estilística que a diferencia entre as outras – não apenas pela sofisticação do enredo, mas pelo conjunto intertextual que atravessa a obra. Longe de limitarmos às múltiplas facetas que a narrativa possa apresentar, buscamos, neste artigo, uma hermenêutica exploratória que visa a relacionar aspectos da filosofia nietzschiana e a obra audiovisual.

Embora tenha alcance de nível global, *Dark* ainda é um objeto de estudo pouco explorado no ambiente acadêmico, o que torna a pesquisa sobre a série ainda mais relevante. Entre as produções na academia, destacamos o artigo do professor equatoriano Lenin Paredes (2019) sobre *Dark*, que aponta para a concepção de tempo cíclico do ponto de vista da ficção científica que a série traz no roteiro. No Brasil, a pesquisa de Vargas e Corrêa (2019) demonstra as alterações na estrutura da narrativa televisual que *Dark* apresenta. Trabucco (2018), por sua vez, mostra a relação espaço-tempo que a narrativa faz a partir das releituras de fatos reais, como o desastre de Chernobyl. Buscamos, assim, ampliar e contribuir para a pesquisa sobre essa narrativa de tamanho impacto do ponto de vista da recepção.

Conceitos e ideias de filósofos e pensadores não são incomuns no cinema, ainda mais em se tratando das narrativas de ficção seriada que se alimentam de influências artísticas, filosóficas, literárias, cinematográficas, sociológicas, entre outras. Sintomas do nosso tempo (JOST, 2012, p. 70), as séries possuem uma estrutura cuja potencialidade

infinita de fios narrativos é utilizada para que o espectador se mantenha aficionado. Geralmente associadas a um certo entretenimento alienante, as narrativas de ficção seriada podem revelar aspectos estéticos e discursivos que, ao passo que divertem³, podem construir conhecimento de forma lógica e afetiva simultaneamente.

O conceito de eterno retorno de Nietzsche aparece explicitamente na série por meio dos diálogos de alguns personagens da primeira temporada de *Dark* (2017). Mas, conforme defendemos aqui, essa ideia vai além da linguagem discursiva, já que aparece como constituinte do enredo. O eterno retorno está diretamente ligado a um outro conceito do filósofo: o do ressentimento permeia implicitamente a produção. Assim, analisamos trechos da primeira temporada da trama na tentativa de localizar elementos narrativos, discursivos e imagéticos na diegese que apontem para as ideias de Nietzsche e estejam relacionados a um possível retorno de uma cosmovisão cíclica de mundo que permeia o imaginário contemporâneo, conforme argumenta Maffesoli (2003).

Os valores ocidentais e a negação da vida

Em *A genealogia da moral*, obra escrita em 1887, Friedrich Nietzsche sacode o mundo das ideias ao indagar acerca do valor dos valores. Os valores, para Nietzsche, não têm uma realidade ontológica mas são produtos do ato – demasiadamente humano – de criar. Não são fatos e nem são eternos, mas, antes, pertencentes às interpretações humanas do mundo, sendo parte da atividade criadora e destruidora, do processo orgânico da vontade de potência⁴.

O “bem”, preconizado como o valor mais elevado pelas práticas de vida da civilização grega arcaica, que o associava à virilidade, à força, ao orgulho, à coragem, à nobreza (NIETZSCHE, 2001, p. 28-29), modifica-se por meio do que o filósofo chama de “inversão de valores” ou “transvaloração”, realizada a partir da moral escrava, que

³ Para o filósofo coreano Byung-Chul Han (2019), a efetividade do entretenimento que agrada também se dá no âmbito cognitivo, no âmbito do sentido, pois “faz com que significados e valores circulem pelo caminho narrativo e emotivo” (HAN, 2019, p. 141).

⁴ Para Nietzsche, a vontade de potência está associada à força motriz presente em tudo o que está vivo. Nietzsche acredita que a vontade de potência busca a expansão de cada ser em um processo de constante autossuperação. “Esse mundo é a vontade de potência – nada além disso! E também vós próprios sois essa vontade de potência – nada além disso!” (NIETZSCHE, 1978, p. 36).

passa a ser a base da civilização ocidental com a solidificação do cristianismo. Aquilo que outrora era denominado por “bem”, no universo judaico-cristão é considerado “mal”, estando este ligado ao mundo sensível; enquanto o primeiro, ao inteligível.

Os valores que se impõem passam a ser a abnegação, a fraqueza, a humildade, o altruísmo. A dicotomia maniqueísta torna-se a característica da moral e da cultura ocidental – algo que, para o filósofo, parece não ter se modificado mesmo com o advento da modernidade e sua pretensa crença na ciência, no progresso e no homem como centro e medida das coisas. Para Nietzsche, o que a modernidade realizou não foi a ruptura com os valores metafísicos e conceituais, mas apenas a secularização destes.

Essa transvaloração dos valores acaba por gerar, em nível individual e social, sujeitos cuja interiorização afetiva torna-os pertencentes ao espírito do ressentimento, que em Nietzsche desempenha um papel muito peculiar na construção de sua filosofia (PASCHOAL, 2008), perpassando temas centrais tais como a crítica à cultura, à religião, à moral e até mesmo às configurações políticas e ideológicas, como o socialismo e a democracia.

O termo, cuja origem está na língua francesa e remonta ao século XVI, deriva do verbo “ressentir”, significando a possibilidade de reviver uma sensação ou sentimento anteriormente experimentados. Na filosofia nietzschiana, o ressentimento passa a ser associado à ideia de autoenvenenamento, uma espécie de constelação afetiva composta por sentimentos como inveja, rancor, ódio, raiva, tristeza, mesquinhez e vingança imaginária. É, na verdade, um tipo de resposta reativa que se apresenta a um estímulo que não é apenas sentido, mas ressentido, “ou que continua sendo sentido mesmo quando ele já não existe mais, ao menos externamente, pois, internamente (no subterrâneo daquele homem) permanece produzindo seus efeitos” (PASCHOAL, 2008).

Ressentimento e negação do presente

Resultando em efeitos negativos de ordem psicofisiológica, o ressentimento se origina no retorno dos desejos vingativos sobre o eu, que não daria espaço, segundo Nietzsche (2000, p. 47), para “um pouco de sossego, um pouco de tábula rasa da consciência, para que novamente haja lugar para o novo”.

Segundo a psicanalista Maria Rita Kehl (2011, p.23), o ressentimento é a fermentação da crueldade adiada e “transmutada em valores positivos, que envenena e intoxica a alma”, que fica eternamente condenada a não esquecer. Essa constelação afetiva relega a força ativa do esquecimento – que para Nietzsche é sinônimo de saúde – ao ostracismo, em detrimento de sua faculdade oposta, a memória, já que “forte é aquele que possui uma força plástica de esquecimento e assimilação mais inteira, mais organicamente sadia” (GIACÓIA JÚNIOR, 2001, p. 85).

A memória é caracterizada, não por um simples “não-poder-livrar-se” da impressão uma vez recebida na consciência, mas sim por um ativo “não-querer-livrar-se” e prosseguir querendo o que já está no passado. Nessa longa cadeia do querer, o homem do ressentimento fica preso ao passado e ausente nas experiências presentes, visto que “nelas não temos nosso coração, para elas não temos ouvidos” (NIETZSCHE, 2000, p.46).

Para o filósofo, a memória nos limita aos acontecimentos progressos, tornando-os indelévels em nossa consciência. Provocando a inibição da nossa força, da ação correspondente a cada momento, a memória apequena-nos à dor e ao medo de partir para o desconhecido, o novo. Ela não nos deixa experimentar o risco: aquele que é capaz de nos fazer sair da zona de conforto de nós mesmos.

Segundo o filósofo, o que nos transtorna não é o sofrimento humano em si, mas antes a ausência de sentido deste. Por não sabermos lidar com a vida assim como ela é, construímos a cristalização da ideia da verdade e fechamos quaisquer frestas de expansão da vontade de potência (ou pelo menos a inibição da expansão da força) e paralisamos nas cores sombrias de nossa existência, no lado obscuro do ser.

Ao abrirmos espaço para a memória, o passado nos alcança e reflui dentro de nós, tornando a dor “o mais poderoso auxiliar da mnemônica” (NIETZSCHE, 2000, p. 43). É como se o que passou não se esvaísse, mas permanecesse obstruindo o presente e impedindo o futuro em sua máxima plenitude. Nesse estado geral de morbidez, o sujeito do ressentimento, incapaz de esquecer, sofre incessantemente recordando de forma pungente suas experiências desagradáveis, em um círculo vicioso de declínio afetivo e fisiológico (BITTENCOURT, 2011).

Nietzsche argumenta que os ressentidos são sofredores que fruem a própria desconfiança, acarretando em prejuízos para si mesmos. Para o autor, esses tipos

revolvem as vísceras de seu passado e seu presente “atrás de histórias escuras e questionáveis, em que possam regalar-se em uma suspeita torturante, e intoxicar-se de seu próprio veneno de maldade” (NIETZSCHE, 2000, p. 117).

Sendo a memória, para o autor, uma reprise do ontem, o ressentido torna-a uma barreira para afirmar a vida como tal. Sintetizando-se em uma estaque característica de si, o sujeito do ressentimento nutre na memória uma intensa força afetiva anteriormente experimentada, que gera inércia e impede a capacidade deste de autossuperar-se e seguir adiante, já que, nos termos do autor, a vida é movimento.

Assim, não conseguindo digerir os sentimentos e vivendo em uma culpa contínua, o sujeito do ressentimento impede a força voraz do esquecimento, elemento fundamental para viver a vida em toda a sua potência. Sem o esquecimento, não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança e orgulho, argumenta Nietzsche (2000).

O eterno retorno e o sim à vida

O Sim à vida, fundamental para a experiência desta em sua máxima potência e intensidade, implica justamente resignificar o passado e as dores a partir do entendimento destes como peças-chave para o fortalecimento do sujeito. “É uma fórmula da suprema afirmação, um dizer ‘sim’ sem reservas, mesmo ao sofrimento, mesmo à culpa, mesmo a tudo o que é problemático e estranho na existência” (DIAS, 2011, p. 34).

Redimir-se e ir além da memória e do ressentimento implica a compreensão do sofrimento como inerente à condição humana: é na superação de si que o homem torna-se aquilo que é. Para isso, é preciso entender que somos responsáveis pela nossa própria existência, que uma censura pelo fracasso na vida deve valer só para nós, não para qualquer força superior. “Não precisamos da fantasia do mundo supraterrâneo, pois a tarefa de nos tornarmos um ser humano é o realmente inaudito” (SAFRANSKY, 2011, p. 31).

Nesse sentido, o esquecimento é condição natural de um ser humano que assimila e digere de forma ativa as suas experiências. É a ponte para a compreensão de uma vontade de potência afirmativa do instante-agora. Para que isso aconteça, segundo Nietzsche, um outro modo de conceber a temporalidade, que não seja por meio da linearidade – já que esta é a manifestação principal do ressentimento e do espírito de

vingança contra a vida (MECA, 2013, p.188) – pode ser um caminho para a redenção do ressentimento.

A percepção de um tempo linear que a modernidade se fixou está proposta na expectativa pelo futuro, pelo progresso e que por um *telos* (o olhar fixo no ulterior, a negação do poder do instante). Simultaneamente, a linearidade gera um passado saudoso, no qual, reviver as feridas na memória é mais seguro do que abrir-se para o risco de viver o presente. Nietzsche, então, propõe o conceito de Eterno Retorno.

Em linguagem metafórica, o filósofo trágico aponta para a imagem de um universo que assombra conforme seus ciclos: uma vida que pode vir a repetir-se infinitamente. A ideia do autor é a de que isso se torne um imperativo existencial, uma afirmação incondicional do aqui-agora. O ponto crucial em sua filosofia é que possamos nos servir do potencial criador/destruidor do momento presente a fim de que a vida se torne uma obra de arte – uma espécie de criação de si mesma intensificada por um ativo querer dessa existência da forma como ela se apresenta.

Em várias passagens, mas principalmente no aforismo 341 de *A gaia ciência*, intitulado “O peso mais pesado”, Nietzsche (2013) revela quão surpreendente poderia ser para todos nós o retorno dessa mesma vida: amaríamos a nossa condição ou amaldiçoaríamos a nossa existência?

E se um dia, ou uma noite, um demônio te seguisse em tua suprema solidão e te dissesse: “Esta vida, tal como a vives atualmente, tal como a viveste, vai ser necessário que a revivas mais uma vez e inúmeras vezes; e não haverá nela nada de novo, pelo contrário! A menor dor e o menor prazer, o menor pensamento e o menor suspiro, o que há de infinitamente pequeno em tua vida retornará e tudo retornará na mesma ordem – essa aranha também e esse luar entre as árvores e esse instante e eu mesmo! A eterna ampulheta da vida será invertida sem cessar – e tu com ela, poeira das poeiras!” Não te jogarias no chão, rangendo os dentes e amaldiçoando esse demônio que assim falasse? Ou talvez já viveste um instante bastante prodigioso para lhe responder: “Tu és um deus e nunca ouvi coisa tão divina!” Se este pensamento te dominasse, tal como és, te transformaria talvez, mas talvez te aniquilaria; a pergunta: “queres isso ainda uma vez e um número incalculável de vezes?”, esta pergunta pesaria sobre todas as tuas ações como o peso mais pesado! E então, como te seria necessário amar a vida e a ti mesmo para não desejar mais outra coisa que essa suprema e eterna confirmação, esse eterno e supremo selo! (NIETZSCHE, 2013, p. 338).

A ideia de viver essa mesma vida durante a eternidade é uma hipótese que, para o pensador, poderia ser considerada como potencialidade para a plenitude e intensidade desta existência: fazer o indivíduo considerar como elemento fundamental cada dor, cada alegria: considerar o instante-já como extraordinário. Para Nietzsche, esse conceito vai além de um imperativo existencial, admitindo-o como possibilidade cosmológica para o funcionamento cíclico do universo. Nesse sentido, o devir temporal, que seria infinito, estaria diretamente ligado à matéria finita do universo – disso resultando o inevitável processo de repetição presente nos ciclos da natureza, como o movimento dos astros, as estações do ano, entre outros.

Sendo um filósofo trágico, Nietzsche (2013) toma a concepção de destino dos gregos e o faz a partir do eterno retorno. Para o pensador, é justamente quando aceitamos nosso destino e o amamos – independente de como ele se apresenta – que nos tornamos demasiadamente humanos. É a partir disso que nasce o conceito de *Amor-Fati*, o amor ao destino. Não amar o destino, não amar esta vida e negá-la é viver em ressentimento.

Nietzsche acredita que “a gente perde mui facilmente o olhar correto para aquilo que a gente fez quando o desfecho é ruim: um sentimento de culpa me parece uma espécie de ‘olhar maldoso’. Guardar na honra aquilo que acaba dando errado, tanto mais pelo fato de ter dado errado” (NIETZSCHE, 2000, p. 43).

Amar ao destino significaria entender que nem todas as experiências são da ordem do aprazível, mas que mesmo a doença, a morte, o infortúnio e o sofrimento servem como estímulos à vida. A aceitação integral dos aspectos mais cruéis da existência é da ordem do heroico – mas acessível a qualquer indivíduo que saiba assimilar o esquecimento como força reguladora da digestão psíquica. Isso, para o filósofo, é a afirmação trágica da vida.

Pensador do contemporâneo, Michel Maffesoli (2003, p.9) não apenas corrobora com as ideias de Nietzsche, como considera que a “passagem de um tempo monocromático, linear, seguro, o do projeto, a um tempo policromático, trágico por essência, presenteísta e que escapa ao utilitarista do cômputo burguês” é característica da vida contemporânea. Essa maneira de percepção de tempo, que outrora acreditávamos relegada aos valores arcaicos e obscuros, permanece ativa no imaginário coletivo.

O sociólogo francês argumenta que o trágico é um não-dito ensurdecedor, algo empiricamente vivido no cotidiano, marcado por aquilo que chama de reencantamento do mundo, pois “os videoclipes, a publicidade, os jogos de informática, as diversas formas de ‘ciberespaço’ o mostram de sobra: entramos, novamente, no tempo do mito” (MAFFESOLI, 2003, p.14).

Como veremos na análise sobre a série, a negação da fortuna a que estão destinados os personagens e o retorno infinito de circunstâncias e situações parece ser a base do enredo da narrativa – que apresenta a irreversibilidade da mudança do tempo cíclico, do passado e daquilo que já foi vivido. “A vontade não pode querer para trás; não pode quebrantar o tempo e o apetite do tempo – eis a solitária aflição da vontade”, diria Nietzsche (2006, p. 133) em seu *Zaratustra*.

Dark: uma narrativa de memórias e cicatrizes

A primeira temporada de *Dark* é protagonizada por *Jonas Kahnwald* (Louis Hoffmman) que aos 16 anos vivencia a perda do pai, *Michael Kanhwald* (Sebastian Rudolph), morto em suicídio. Sem conseguir lidar com a dor de seu sofrimento, *Jonas* é atormentado primeiramente pelos demônios das lembranças do pai e depois pelo desaparecimento de seu amigo *Mikkel Nielsen* (Daan Liebrenz). O sumiço de *Mikkel* é o segundo de uma sequência de casos que acontecem na cidade de *Winden*⁵, na Alemanha, após 33 anos sem nenhuma ocorrência semelhante. A localidade – que abriga moradores repletos de segredos e não ditos (ressentidos), presos em suas dores do passado – possui uma usina nuclear cujo subterrâneo é marcado por cavernas.

Nas grutas, é possível encontrar um portal (em cuja entrada está escrito “*Sic Mundus Creatus Est*” em latim, ou “Assim o Mundo foi Criado”) que pode levar o viajante 33 anos antes ou depois da data em que se encontra. *Jonas* descobre o mapa das cavernas, recebendo a ajuda oculta do personagem inicialmente chamado de *Estrangeiro* (Andreas Pietschmann), o qual na verdade é o seu eu 33 anos mais velho. Assim, parte

⁵ Em alemão o verbo *Winden* significa ligar, enrolar, um ligar que dá volta, serpentear, enrolar uma fita em volta de algo. No reflexivo, pode significar contorcer-se. Nesse sentido, interpretamos aqui que a série parece querer revelar que as pessoas dessa cidade estão envoltas em um círculo infinito do qual não podem escapar.

em busca de *Mikkel*, que havia sumido próximo às cavernas. Ali, *Jonas* viaja do ano de 2019 ao de 1986 e descobre que seu amigo está vivendo naquele tempo.

Avista-o de longe, mas quando tenta se aproximar dele o *Estrangeiro* aparece e explica que, na verdade, *Mikkel* cresceria: em 1986, se casaria com *Hannah* (Maja Schone) – mãe do *Jonas* – e se tornaria seu pai, o *Michael*. Impactado com o que acabara de ouvir, o adolescente entra em um estado de tristeza cada vez maior por não conseguir aceitar seu destino, já que a notícia também implicaria o fim de um possível romance com *Martha Nielsen* (Lisa Vicari), irmã de *Mikkel* e, agora, tia do próprio *Jonas*; e também resultaria na exclusão da sua existência, já que, se levasse o pai, enquanto criança, de volta para 2019, ele não conheceria sua mãe e ambos não teriam tido o próprio *Jonas*.

Ainda assim, inconformado com o seu passado e sem conseguir aceitar tal como foi, *Jonas* volta às cavernas para tentar salvar o pai, mesmo que isso representasse a morte de si. No entanto, acaba sendo surpreendido por *Noah*, que o prende no bunker e por meio de uma máquina do tempo o faz viajar até 2052, o que o impede de voltar à época em que estava. Nos outros núcleos da narrativa, o policial *Ulrich Nielsen* (Oliver Masucci) – pai de *Mikkel* e, portanto, avô de *Jonas*, que já havia vivido o desaparecimento de seu irmão *Mads Nielsen* (Valentim Oppermann) quando criança –, agora também parte em busca do filho nas cavernas.

O personagem encontra o portal e viaja 66 anos antes de 2019, ou seja, em 1953. Acreditando que o culpado pelo sumiço das crianças era *Helge Doppler* (Hermann Beyer), *Ulrich* o ataca enquanto ele ainda era uma criança, naquele ano. Convicto da morte de *Helge*, *Ulrich* tenta voltar a seu tempo acreditando que o falecimento do garoto evitaria o fato de, no futuro, *Helge* sequestrar seu filho e os outros desaparecidos. No entanto, *Helge* fica apenas gravemente ferido e *Ulrich* é preso no tempo (em 1953) e encarcerado na prisão pelo policial *Egon Tiedemann* (Sebastian Hulk), acusado pelo crime que acabara de ter cometido.

Egon é pai de *Claudia Tiedemann*, a qual em 1953, quando criança, dá aulas a *Helge* e em 1986 é a presidente da usina. Ao assumir o cargo de liderança do estabelecimento industrial, *Claudia* começa a desconfiar das atividades nucleares daquele lugar, já que os números divulgados não correspondem à quantidade de energia nuclear utilizada ali (muito superior). *Claudia* é mãe de *Regina Tiedemann*: em 1986, uma

adolescente que sofre com a pressão da genitora e com o bullying dos colegas de classe. Dentre eles, *Ulrich* e *Katharina Nielsen* (no futuro, pais do *Mikkel* e avós do *Jonas*), que atacam *Regina* acreditando que ela havia contado à Polícia que o rapaz havia estuprado a namorada, quando na verdade *Hannah* (no futuro, mãe de *Jonas*, viúva de *Michael*) o havia feito, já que sempre foi apaixonada por *Ulrich* e visava a destruir o relacionamento dele com *Katharina*.

Enquanto estava sendo atacada, *Regina* é defendida por *Aleksander*, seu futuro marido. Juntos, eles terão um filho chamado *Bartosz*. Em 2019, *Ulrich* e *Hannah* mantêm um caso extraconjugal que acaba sendo descoberto por *Katharina*, gerando um clima de tensão entre os três. Nesse mesmo ano, *Ulrich*, em busca de seu filho e antes de ficar preso no tempo, vai ao hotel do qual *Regina* é proprietária. Ela, injustiçada e ressentida por anos pelo fato de ele nunca ter lhe pedido desculpas pelo ataque em 1986, conta para *Ulrich* quem havia feito a denúncia que o havia levado a ser preso quando jovem: a própria *Hannah*, sua amante.

A filha de *Ulrich*, *Martha*, namora com o filho de *Regina*, *Bartosz*, mas é apaixonada por *Jonas*, seu sobrinho (eles, no entanto, não sabem que são parentes: só saberão, justamente, quando revistarem o passado). *Bartosz* descobre o sentimento entre os dois quando *Noah* se aproxima e lhe conta. *Noah* se apresenta como um reverendo que mostra a *Bartosz* que conhece tudo o que estava acontecendo e que aconteceria no futuro. O homem é responsável pelo desaparecimento das crianças: ele se utiliza de uma máquina do tempo para isso, fazendo com que o ciclo se repita.

A série, portanto, acompanha as fraturas dolorosas das famílias *Doppler*, *Kahnwald*, *Tiedemann* e *Nielsen*, imersas em seus segredos, não ditos, ressentimentos e na negação da vida diegética enquanto tal. Presos em uma teia de feridas que não cicatrizam, os personagens tentam alterar o passado ou o futuro acreditando que assim a vida ficaria melhor – algo caro na filosofia nietzschiana: a impossibilidade de alterar o que passou, mas de ressignificar o histórico de modo que este auxilie a vida no presente. O ressentimento, assim, parece ser o afeto básico de boa parte das ações dos personagens na série, os quais, por não conseguirem lidar com suas dores, tentam recriar ou alterar o que se passou.

Winden: uma cidade enrolada em feridas abertas

A ligação do município de *Winden* com uma teia de feridas abertas é feita, justamente, pela debilidade psicofisiológica contida na metástase de um ressentimento presente em personagens que não se escutam, que não buscam a si: que adoecem em suas obscuridades. Mas também é fruto de uma *Winden* que torna repetidamente o momento presente como algo intolerável.

Há um laço temporal que atravessa *Winden*, nascido de um incidente na usina nuclear, no verão de 2019, provocado por um buraco de minhoca criado a partir de impulsos gravitacionais. A energia desse incidente é canalizada entre as cavernas da cidade e utilizada como um portal para viajar no tempo. Na primeira temporada, *Noah* e *Helge* também se utilizam dessa energia, a qual permite que sequestrem as crianças e as levem mortas para outro tempo: sempre 33 anos para a frente ou para trás (1953, 1986, 2019).

Uma das crianças desaparecidas é, justamente, *Mikkel Nielsen*. O desaparecimento do garoto, que viaja no tempo de 2019 para 1986 e fica preso ali até se transformar em *Michael Kahnwald*, é o ponto nevrálgico do enredo na primeira temporada. A partir disso, todos os fatos que se encadeiam em causa e efeito entrelaçam-se e expõem o subterrâneo de uma *Winden* que revive o seu passado ciclicamente, ordenando-o com o presente e o futuro.

Em dois momentos, a conexão da cidade com uma doença é realizada. No sexto capítulo, *Katharina Nielsen* liga para a rádio local, após o desaparecimento do filho, a fim de expor sua indignação com o ocorrido e também emergir o inaudito entre os moradores (Figura 1). Segue trecho:

Katharina: Quero que as pessoas finalmente entendam o que acontece aqui. Estamos todos cegos. Há um assassino entre nós. Ninguém ousa dizer isso. Mas é a verdade. Nos agarramos à esperança de que isso nunca aconteceria aqui. Todos nos conhecemos. Achamos que sabemos tudo sobre o outro. Mas será verdade? Somos vizinhos de pessoas cujas vidas não sabemos nada. E por trás de uma dessas portas está meu filho. Pode ser qualquer uma. A do caixa do mercado. Ou um convidado de domingo, que brinca com nossos filhos. Não quero mais fechar os olhos. E vocês deveriam fazer o mesmo. **Esta cidade está doente. Winden é como um câncer. E todos fazemos parte disso** (*DARK*, 2017, Temporada 1, Episódio 6, grifo nosso).

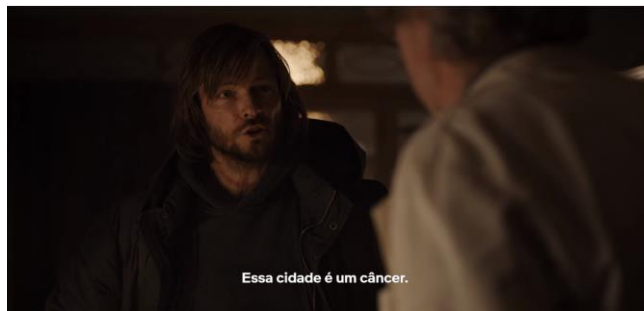
Figura 1 - Katharina em conexão com a rádio da cidade



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 6.

No oitavo capítulo da série, o personagem chamado de *Estrangeiro* (que, na verdade, é o Jonas de meia-idade) conversa com o relojoeiro-cientista *H.G. Tannhaus*. No diálogo, é ressaltada a ligação *Winden* e uma gigantesca ferida cancerosa (Figura 2). E, claro, o desejo do *Estrangeiro* em querer destruir o curso dos eventos e reorganizar a linha do tempo. O ressentimento se manifesta, então, como uma negação da vida no próprio espaço diegético da narrativa.

Figura 2 - O Estrangeiro em conversa com H.G.Tannhaus



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 8.

Tannhaus: Este aparelho possibilita que alguém viaje no tempo? Ele cria um buraco de minhoca?

Estrangeiro: Ele abre um portal para viajar 33 anos para o passado e 33 anos para o futuro.

Tannhaus: E o buraco de minhoca pelo qual veio? Foi o aparelho que criou?

Estrangeiro: Não. Poucos meses atrás um incidente na usina nuclear gerou uma explosão de energia. O aparelho consegue repetir o mesmo processo.

Tannhaus: E você quer criar outro buraco de minhoca?

Estrangeiro: Não, quero destruir o que existe.

Tannhaus: Quero que vá embora.

Estrangeiro: Esta cidade é um câncer. Todos fazemos parte, mas posso mudar isso. Seu aparelho pode mudar isso.

Tannhaus: Saia.

Estrangeiro: Eu vi o futuro. Sei o que vai acontecer. **Preciso consertar as coisas e o senhor precisa me ajudar** (*DARK*, 2017, Temporada 1, Episódio 8, grifos nossos).

Ao apresentar a máquina do tempo ao *H.G. Tannhaus*, o *Estrangeiro* aponta para o relojoeiro como o inventor do aparelho. A construção do aparato ocorre em 1953, quando a personagem *Claudia Tiedemman*, mais velha, encontra o cientista e pede que construa tal máquina, afirmando que o invento servirá para alterar os acontecimentos que já ocorreram.

Tannhaus: Posso ajudar? Na verdade, nós estamos fechados.

Claudia: Acho que tenho algo que lhe interessa. Quero que construa isso para mim.

Tannhaus: O que é isso?

Claudia: **É algo que consertará a linha do tempo** (*DARK*, 2017, Temporada 1, Episódio 9, grifo nosso).

Figura 3 - Claudia Tiedemann conversa com H.G.Tannhaus



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 9.

O fato de a cidade apresentar-se, no espaço diegético da narrativa, como limitada a uma condição mórbida, revela o caráter doentio de feridas e cicatrizes oriundas de personagens que preferem “consertar” a linha do tempo (Figura 3) a assumir o risco do instante-extraordinário, do presente. Para Nietzsche, o que precisamos é de uma saúde em que a redenção do passado e a contingência do futuro sirvam como auxílios para estar na vida presente com intensidade dionisíaca, “uma saúde que a gente não apenas tem, mas adquire e tem de adquirir constantemente, porque sempre se volta a abandoná-la” (NIETZSCHE, 2003, p. 113).

Nesse sentido, o instante, caracterizado por sua estrutura instável em que todas as possibilidades têm ensejo, é aquele que mergulha o indivíduo além das linguagens, virtualidades e planejamentos, tornando-o ativo e sadio. A criação e a destruição trágica do instante presente torna o corpo vigoroso, saudável, visto que este é acionado para o perigo da instabilidade e do risco. Enquanto o ressentimento faz parte de um certo adoecimento do desejo pela vida, pois a nega, a saúde está no sentido afirmativo da existência, “afirmativo até a justiça, até a salvação, inclusive de tudo aquilo que passou” (NIETZSCHE, 2003, p. 125).

Atribuição do infortúnio à alteridade

Uma das facetas do ressentimento, como nos apresenta Nietzsche, é a sua estrutura sedimentada no espaço da queixa. Os sujeitos ressentidos costumam atribuir a culpa dos insucessos e das adversidades à alteridade, seja ela transcendente seja imanente. Em *Dark*, o destino trágico dos personagens revela indivíduos que, insatisfeitos com o curso das coisas, acusam a contingência ou o outro por acontecimentos que estariam (ou não necessariamente) sob sua responsabilidade.

Após os eventos adversos ocorridos na cidade, *Ulrich* e *Hannah*, que mantinham uma relação extraconjugal, terminam o relacionamento. Apaixonada por *Ulrich* desde muito jovem, *Hannah*, cuja profissão é massagista, vai até o seu cliente, *Aleksander Tiedemman*, e se utiliza da chantagem para que este destrua a vida do ex-amante. Enquanto massageia *Aleksander*, *Hannah* mostra uma sacola ao presidente da usina, que logo reconhece o objeto.

O conteúdo da sacola, guardado por *Hannah* desde 1986, era composto de um passaporte e uma arma e havia sido escondido na floresta por *Aleksander*, que escondia sua verdadeira identidade para recomeçar em *Winden* quando mais jovem. Segue trecho do diálogo:

Aleksander: O que você quer?

Hannah: **Por que alguns têm tudo e outros não têm nada? Por que você e Regina têm uma linda casa e eu nem consigo pagar minha conta de luz? Por que o destino é bom para uns e ruim para outros?**

Aleksander: Quer dinheiro?

Hannah: Não quero nenhum tostão. Quero que me faça um favor. Quero que destrua Ulrich. Quero que ele perca tudo. Tudo (DARK, 2017, Temporada 1, Episódio 9, grifos nossos).

Ao tentar realizar uma vingança por não aceitar o fim do relacionamento e, simultaneamente, queixar-se acerca de seus infortúnios ao passo que inveja a vida do outro (Figura 4), *Hannah* manifesta características próprias da constelação afetiva do ressentimento, tal como Nietzsche o concebe.

Figura 4 - Hannah chantageia Aleksander



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 9.

O próprio *Ulrich*, entretanto, que *Hannah* achava estar numa situação vantajosa também parecia estar insatisfeito com sua vida da forma como ela se apresentava, mesmo antes do desaparecimento do seu filho *Mikkel*. No primeiro capítulo da temporada, ao conversar com sua colega de trabalho *Charlotte* sobre a primeira desapareção em 2019, *Ulrich* manifesta sinais de que sua existência, tal qual estava, não o agradava.

Charlotte: Por que tem tanta certeza de que *Erik* fugiu?

Ulrich: Aqui é *Winden*. Nada acontece aqui.

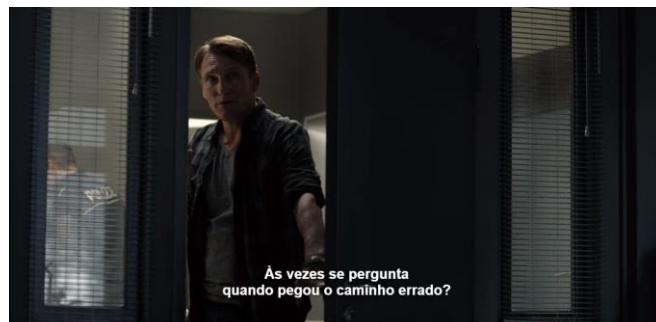
Charlotte: Mas nem sempre foi assim.

Ulrich: Isso não tem nada a ver com o que aconteceu com o meu irmão. Nada.

Charlotte: Sua mãe ligou para o número da emergência de novo. Talvez devesse visitá-la.

Ulrich: **Às vezes se pergunta quando pegou o caminho errado? Quando sua vida virou o extremo oposto do que sempre desejou?** (A cena acaba sem que *Charlotte* responda) (DARK, 2017, Temporada 1, Episódio 1, grifos nossos).

Figura 5 - Ulrich em conversa com Charlotte



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 1.

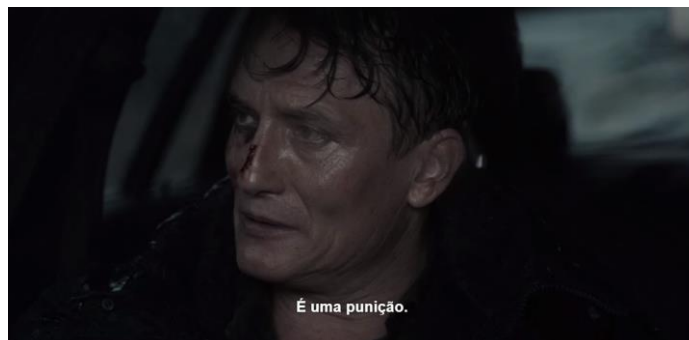
A insatisfação com o próprio *status quo* (Figura 5) não constitui em si o ressentimento, embora possa apresentar-se como um (des)caminho que possa desaguar naquela constelação afetiva. Estar insatisfeito, pelo contrário, pode revelar traços de que a mudança interna e saudável possa vir a ocorrer.

Não é o caso de *Ulrich* e dos demais personagens. Se, no momento que falava com *Charlotte*, a vida do policial ainda não havia passado pelas adversidades vindouras, no quarto capítulo, após o desaparecimento do filho, a insatisfação se une a afetos como indignação, raiva, desprezo, tristeza e queixa ressentida. Em conversa com a chefe, após ter invadido a usina para procurar o filho, *Ulrich* se expõe:

Charlotte: Tem sorte que Aleksander não prestará queixa. Todos entendem sua situação. Todos. Mas invadir a usina?

Ulrich: Que bom que entendem. Obrigado. Mas não é o suficiente. Meu filho sumiu, está bem? Não é só um arquivo na mesa. É o meu filho. Por que meu *Mikkel*? Fico me perguntando isso. **Por que meu filho? Por que não o filho dele? Por que não? É uma punição.** Quero mais é que se fodam vocês e sua compreensão. Cadê o mandado de busca? Por que ninguém faz nada? Quer saber por quê? Porque não é o filho dele. Porque não é o seu. Pare, quero descer. Pare o carro! (DARK, 2017, Temporada 1, Episódio 4, grifos nossos).

Figura 6 - *Ulrich* queixa-se de seu infortúnio



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 4.

Sentir-se punido (Figura 6) pela brutal contingência que o atinge é um sinal claro de ressentimento. Embora a dor do desaparecimento de um filho seja irreparável, acreditar que está recebendo um castigo e somar ao declínio de sua sorte queixas ao outro por não passar pelo mesmo sofrimento que o dele, torna o processo ainda mais pungente e ressentido. *Ulrich*, então, revira todo o passado e pensa nos acontecimentos precedentes que ocorreram 33 anos antes de 2019. Em 1986, seu irmão, *Mads Nielsen*, também desaparecera quando criança: o ciclo parece se repetir.

A última pessoa a encontrar com o familiar de *Ulrich* havia sido *Regina Tiedemann*. O policial, então, vai até o hotel que pertencia a *Regina* para que possam conversar. As várias faces do ressentimento presente em ambos os personagens parecem se mostrar nessa conversa de forma reveladora. O diálogo entre eles ocorre no sexto capítulo:

[...] *Ulrich*: O que aconteceu na floresta foi uma brincadeira, éramos crianças. Todos erramos.

Regina: **Mas você nunca pediu desculpas.**

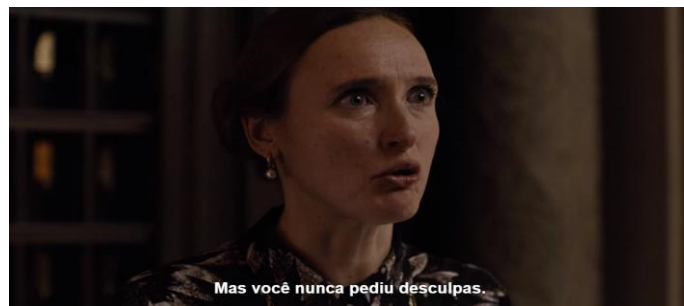
Ulrich: Então é isso que importa? É assim que se vê? **Uma vítima, a coitada e inocente Regina.** Você é tão falsa que me dá nojo. Você disse para o bêbado inútil do seu avô que eu estuprorei *Katharina*.

Regina: Eu acusei você de estupro? É isso que achava?

Ulrich: Hannah viu você na delegacia.

Regina: *Hannah*? A mesma que aos 14 anos era tão apaixonada por você que fazia de tudo para ficar com você. Acho que isso não mudou nada. Por todos esses anos pensou que eu havia feito a denúncia? Por que eu faria isso? Não sou tão ruim como você (*Ulrich* vai embora) (*DARK*, 2017, grifos nossos).

Figura 7 - Regina discute com Ulrich



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 6.

O ressentimento aparece tanto nas palavras de *Regina* (Figura 7), que sem a característica sadia do esquecimento e do perdão guarda seu trauma como um peso na memória, como na de *Ulrich*, que ao atribuir a *Regina* o papel de vítima acaba por espelhar-se a si próprio, visto que também se sente castigado ou vitimizado pelo desaparecimento do filho.

O eterno retorno, o ciclo das coisas e a vida no presente

A série se utiliza de elementos narratológicos, diegéticos e imagéticos (Figuras 8, 9 e 10) que apontam, por meio da circularidade, a acontecimentos que voltam à baila de 33 em 33 anos devido ao ciclo solar-lunar⁶.

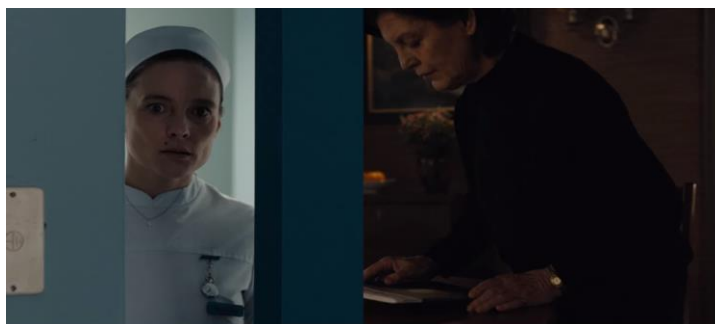
Figura 8 - A policial Charlotte investiga os desaparecimentos em 2019/ O policial Egon Tiedemann investiga os desaparecimentos em 1986



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 5.

⁶ Ao apresentar o ciclo solar-lunar, a série afirma, hipoteticamente, que o sol se alinha, em uma sequência de 33 anos, aos outros astros da galáxia, trazendo o retorno do que havia se passado ao ponto inicial. Isso interfere sobremaneira no espaço diegético da narrativa, já que a repetição é uma das marcas da série. Como veremos adiante, embora associe esse pressuposto a outros pressupostos científicos comprovados, o conceito referido, da forma como é apresentado, não tem base científica, estando presente apenas no campo da ficção e do imaginário ocidental.

Figura 9 - A enfermeira Ines Kahnwald cuidando de Mikkel em 1986/Ines lendo, em 2019, o livro que dera ao garoto 33 anos antes



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 5.

Figura 10 - Hannah apaixonada por Ulrich em 1986/Chamadas perdidas de Hannah no celular do policial em 2019



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 5.

Nesse mesmo capítulo o conceito de eterno retorno de Nietzsche aparece pela primeira vez de forma explícita. A ideia é apresentada em um diálogo entre *Charlotte* e *Ulrich* sobre os fatos ocorridos na cidade e a estranha ligação reiterada entre o que aconteceu no passado.

Ulrich: Sabe por que eu me tornei um policial? Quando meu irmão desapareceu cometeram todos os erros possíveis. O encarregado era um bêbado imbecil. E eu...jurei que faria tudo diferente. Que faria as coisas certas. Que não seria um idiota incompetente como ele. Isso foi há 33 anos. E agora olhe para mim. Sou uma piada. Eu traio minha esposa. Meu filho sumiu e eu não posso fazer nada. 33 anos. Tudo está igual. Mas agora, eu sou o idiota incompetente.

Charlotte: Já ouviu falar do ciclo de 33 anos?

Ulrich: Não

Charlotte: Nosso calendário está errado, o ano não têm 365 dias. Estamos sempre fora do ritmo. Mas a cada 33 anos tudo volta ao normal. As estrelas, os planetas, todo o universo fica exatamente na

mesma posição. É o ciclo solar-lunar. Meu avô era obcecado pelo Big Bang, Big Crunch, o **Eterno Retorno de Nietzsche**. Quando eu era jovem, pensava que havia algo de errado com Winden. Tenho a mesma sensação agora. Que tudo se repete. Que tudo isso já aconteceu antes. Como um grande déjà vu (DARK, 2017, Temporada 1, Episódio 5, grifo nosso).

Figura 11 - Ulrich ouve Charlotte falar sobre o Eterno Retorno



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 4.

Ao se tornar aquele que mais criticava e perceber a repetição dos ciclos, *Ulrich* atenta à ideia apresentada por *Charlotte*. A chefe de polícia fala sobre o livro do avô que une o conceito de Eterno Retorno a pressupostos científicos (Figura 11). As ideias do familiar de *Charlotte*, *H.G.Tannhaus*, são apresentadas em um diálogo entre o relojoeiro e o Estrangeiro no oitavo capítulo da temporada (Figura 12).

[...] *Estrangeiro*: O senhor escreve sobre o **Eterno Retorno de Nietzsche**, um universo que se expande e colapsa. **Um universo que sempre se repete**. (Mostra o livro *Uma jornada através do tempo*, de autoria do próprio *Tannhaus*)

Tannhaus: Fazia tempo que não via um desses. Existem apenas 500 cópias no total.

Estrangeiro: Escreveu sobre os ciclos solar e lunar, que sincronizam a cada 33 anos.

Tannhaus: Do ponto de vista cósmico, sim. A cada 33 anos a rota da Lua se sincroniza com a do Sol. Mas o 33...é mais do que isso. Está em todo lugar. Jesus fez 33 milagres. Existem 33 litânicas dos anjos. Há 33 cantos no purgatório de Dante e 33 no paraíso [...] (DARK, 2017, Temporada 1, Episódio 8).

Figura 12 - Enquanto narra sobre o Eterno Retorno, imagens de outros personagens são apresentadas. Na imagem, Helge Doppler em 1953



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 8.

A série associa a ideia nietzschiana a conceitos científicos e cosmológicos que apontam para o retorno e a repetição de todas as coisas. Insatisfeitos com o curso temporal, porém, alguns personagens tentam alterar o que passou ou o que virá, justamente por não aceitarem o estado presente, que para Nietzsche é justamente o caminho para uma vida em plenitude.

Um discurso semelhante ocorre entre *Jonas Kahnwald* e sua avó, *Ines Kahwald*. Após ter viajado pelo tempo e ter visto que o amigo desaparecido se transformaria no pai, *Jonas*, em negação, lamenta-se da relação incestuosa que tudo aquilo provocara e discute com a familiar. Isso ocorre no décimo capítulo da narrativa.

[...]

Jonas: Se a senhora sabia, por que não impediu?

Ines: Eu não sabia que ele ia se matar.

Jonas: Mas podia ter salvado *Mikkel*! Agora tenho outra avó que é a diretora da minha escola. O marido dela, que transa com minha mãe, procura o filho, que é meu pai! Há alguns dias, eu beijei a minha tia. E o mais louco é que não há nada de errado com eles. Eles estão bem. **Sou eu que estou errado.**

Ines: Acho que as coisas por mais anormais ou estranhas que pareçam acontecem por um motivo. Quem somos nós para brincarmos de Deus? **O passado é passado. Mas você... vive no presente.** Quem sabe o que o futuro trará?

Jonas: Só quero que tudo volte ao normal (DARK, 2017, Temporada 1, Episódio 10, grifos nossos).

Figura 13 - Jonas discute com a avó Ines Kahnwald



Fonte: *Dark*, Temporada 1, Episódio 10.

Do diálogo supracitado, destacaremos os grifos. Ao relatar que incorre em erro após ter visto o passado e entender o encadeamento trazido pela memória ao tempo presente, *Jonas* sente o espírito sobrecarregado com o peso de um destino que ele parece querer não suportar. A fortuna que lhe é imposta coloca o passado do jovem, ou a sua história, como algo que atravanca o curso das coisas em seu devir.

O pensamento de *Ines* (Figura 13), diferentemente do de *Jonas*, parece ir ao encontro do de Nietzsche (2003). A avó do rapaz diz acreditar na vida mesmo que esta esteja cheia de aspectos “anormais”, “estranhos”, ou que o destino pareça terrível. De forma bastante sutil, visto que o comentário de *Ines* é ínfimo em relação a todo o contexto da série, *Dark* parece revelar, ao menos na primeira temporada e muito subliminarmente, uma saída para a ruminação ressentida: a aceitação de que o “passado é passado” e que ainda que o fardo se torne monstruoso, devemos viver no presente, já que não há possibilidade de sabermos acerca do futuro.

Considerações Finais

Uma mudança fundamental começa a se desenvolver no Ocidente no que refere-se à compreensão do mundo e da realidade, argumenta Byung-Chul Han. Para o filósofo coreano, essa modificação está associada ao entretenimento, que se eleva hoje a um novo paradigma, a uma nova “fórmula do ser, que decide sobre o que é passível de pertencer ao mundo e o que não é, sim, sobre o que é em geral. Assim, a realidade se apresenta ela mesma como um efeito especial do entretenimento” (HAN, 2019, p.9).

Se na contemporaneidade, o entretenimento ocupa um papel importante no imaginário e nas formas de percepção do mundo, indo além do fenômeno do tempo livre e vinculando-se ao sistema social, podemos dizer que o entretenimento é parte do sentimento “trágico-lúdico” de que trata Maffesoli (2003). O poder que entretém associa-se, sobretudo, ao caráter de efemeridade do instante-presente, que parece ser uma das marcas da atualidade.

Portanto, na medida em que o entretenimento está associado ao cotidiano e este a um caráter repetitivo e cíclico, *Dark*, enquanto produto de seu tempo submetido às condições de produção vigente, manifesta essa cosmovisão cíclica, ao mesmo tempo que a produz.

Observa-se, por meio da análise comparativa entre as ideias de Nietzsche e o enredo da série *Dark*, um alinhamento que parece permear o discurso e o roteiro da narrativa. Os conceitos nietzschianos de Ressentimento e Eterno Retorno são extemporâneos e apontam para uma reverberação ascendente dessa filosofia do século XIX no contexto hodierno, seja no campo epistemológico e filosófico, seja na psicanálise, na literatura, no cinema e, mais recentemente, na ficção seriada, como procuramos mostrar.

Ratificamos a hipótese de que a série parece levantar questionamentos que buscam contribuir para que o espectador possa encontrar caminhos dentro de si que fortaleçam seu Ser, levando-nos a entender o sofrimento “sem renegá-lo nem maldizê-lo, mas acolhendo-o e integrando-o como condicionante de toda grandeza de que o ser humano pode ser capaz em sua existência” (NIETZSCHE, 2000, p. 69).

As muitas perguntas que *Dark* pode suscitar deixam em aberto as inúmeras possibilidades de formas de ver, pensar e sentir o mundo; e apontam para o aspecto de que o merecido sucesso que a série conquistou, pode estar de algum modo relacionado com a maneira como vivemos hoje nossa temporalidade.

Referências

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

- BITTENCOURT, Renato Nunes. A tipologia do ressentimento em Dostoievski e Nietzsche. **Revista Húmus**, São Luiz, v. 2, n. 2, p. 73-91, 2011. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/download/1632/1294>. Acesso em: 30 set. 2020.
- DARK. (Temporada 1). [Série] Direção: Baran bo Odar. Roteiro: Baran bo Odar; Jantje Friese. Produção: Baran bo Odar, Jantje Friese, Wiederman & Berg Filmproduktion, Justyna Musch, Quirin Berg, Max Wiedermann. Alemanha: Netflix, 2017. Streaming, cor. 10 episódios
- DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo. **Nietzsche como psicólogo**. São Leopoldo. Editora da Unisinos, 2001.
- HAN, Byung-Chul. **Bom entretenimento: uma desconstrução da história da paixão ocidental**. Tradução de Lucas Machado. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2019
- JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.
- KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.
- MAFFESOLI, Michel. **O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Tradução: Rogério de Almeida, Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- MECA, Diego Sánchez. Nietzsche ou a eternidade do tempo. **Caderno Nietzsche**, São Paulo, v. 33, p. 181-196, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução: Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Tradução: Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**. Tradução: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Tradução: R. R. Torres. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).
- PAREDES, Lenin Vladimir. El eterno retorno: análisis de la concepción temporal en la serie Dark de Netflix. **PAAKAT: Revista de tecnologia y sociedade**, v. 9 n.16. Guadalajara. mar. 2019.
- PASCHOAL, Antônio Edmilson. Nietzsche e Daring: ressentimento, vingança e justiça. **Revista Dissertatio**, Pelotas, v. 33, n. 2, p. 147-172, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/dissertatio/article/view/8721> Acesso em: 04 ago. 2020.

SAFRANSKI, Rudüger. **Nietzsche**: biografia de uma tragédia. Tradução: Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. A fragmentação na série Dark: o ser, o espaço e o tempo. *In*: SILVA, Lourdes Ana Pereira; GUARANHA, Manoel Francisco; BASEIO, Maria Auxiliadora (Org.). **Identities ficcionais**: narrativas literárias e televisivas. Covilhã: LabCom Comunicação & Artes, 2020, v. 1, p. 149-166.

VARGAS, Herom; CORRÊA, Angela Miguel. Recapitulações na série original Netflix Dark: alterações na estrutura narrativa tradicional televisual. **Revista latinoamericana de la comunicación**, v. 17, p. 246-257, 2019.

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Livre
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021
Submetido em: 17/02/2021
Aprovado em: 27/04/2021

“Transforme-se em você!”: corpo, narrativas e subjetividade em anúncios de cosméticos para mulheres

“Transform into you!”: body, narratives and subjectivity in cosmetic ads for women

“Transformarte en ti!”: cuerpo, narrativas y subjetividad en anuncios de cosméticos para mujeres

Euler David de SIQUEIRA¹
Denise da Costa Oliveira SIQUEIRA²

Resumo

O artigo estuda o fenômeno da subjetivação nas narrativas publicitárias de cosméticos para mulheres da empresa Salon Line. Mobiliza as categorias corpo, gênero, subjetividade e consumo como construções sociais. Trata-se de pesquisa exploratória, um estudo de caso desenvolvido a partir de amostra qualitativa por escolha, orientado por abordagem epistemológica compreensiva. A questão discutida diz respeito a como tais narrativas sugerem que a consumidora se individualize, introjetando, no entanto, uma norma que na realidade é exterior. Resultados preliminares deixam entrever que a suposta autonomia presente na publicidade omite o intrincado processo de interiorização de normas exteriores.

Palavras-chave: Corpo. Consumo. Subjetividade.

Abstract

The article aims to study the phenomenon of subjectivity in advertising narratives of cosmetic for women from the company Salon Line. It mobilizes the categories body, gender, subjectivity and consumption as social constructions. This is an exploratory research, a case study developed from a qualitative sample by choice, guided by a comprehensive epistemological approach. The question discussed concerns how such narratives suggest that the consumer individualizes herself, introducing, however, a norm

¹ Doutor e mestre em Sociologia pelo IFCS/UFRJ. Desenvolveu estágio de pós-doutorado em Sociologia na Université Paris-Descartes (Capes). Professor Titular da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e do Programa de Pós-Graduação em Práticas em Desenvolvimento Sustentável. E-mail: euleroiler@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0985-6900.

² Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Desenvolve estágio pós-doutoral em Sociologia na Université de Strasbourg (CNPq). Professora Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Líder do grupo de pesquisa Corps: corpo, representação e espaço urbano. E-mail: dcos@uerj.br. ORCID: 0000-0001-7501-7390.

that in reality is external. Preliminary results indicate that the supposed autonomy present in advertising omits the complex process of internalizing external norms.

Keywords: Body. Consumption. Subjectivity.

Resumen

El artículo estudia el fenómeno de la subjetividad en las narrativas publicitarias de cosméticos para mujeres de la empresa Salon Line. Moviliza las categorías cuerpo, género, subjetividad y consumo como construcciones sociales. Esta es una investigación exploratoria, un estudio de caso desarrollado a partir de una muestra cualitativa por elección, guiado por un enfoque epistemológico comprensible. La pregunta discutida se relaciona con cómo tales narrativas sugieren que el consumidor se individualiza, introduciendo, sin embargo, una norma que en realidad es externa. Los resultados iniciales indican que la supuesta autonomía presente en la publicidad omite el complejo proceso de internalización de las normas externas.

Palabras clave: Cuerpo. Consumo. Subjetividad.

Introdução

O consumo de produtos para corpo e cabelos parece ocupar um lugar tão significativo nas sociedades contemporâneas quanto o do vestuário, da alimentação e da saúde. Para além do aspecto econômico envolvido na produção e venda de cosméticos, seu consumo opera como sinal evidente da importância que o embelezamento do corpo representa nos dias atuais. As diversas mídias e a publicidade reforçam esse lugar de destaque nas práticas sociais cotidianas, nas narrativas e no imaginário.

Cabelos, pelos corporais e produtos a eles destinados ocupam espaço de relevo no campo dos cosméticos. Os significados atribuídos aos pelos e a riqueza simbólica das linguagens da capilaridade evocam representações e classificações sociais, como apontou Bromberger (2015). Juntos, pelos, barbas e cabelos compõem o que o autor denominou de “sistema tricológico”, um sistema simbólico, pleno de sentidos, com potencial para significar. Homens barbudos com sobrancelhas e peito depilados são um exemplo desse universo. Pernas e axilas femininas depiladas ou não, cabelos alisados, descoloridos, encrespados e transições capilares carregam muitos sentidos sobre os lugares dos indivíduos na sociedade, seus pertencimentos, distanciamentos e identidades étnicas e de gênero. Em poucas palavras, cabelos e pelos do corpo são bons para pensar, parafraseando Lévi-Strauss (1989), assim como para a construção da identidade.

Nesse quadro, o corpo e o consumo de produtos para tratamento e embelezamento são frequentemente vistos como assuntos exclusivos do indivíduo moderno (DUMONT, 1993), dono de sua própria vontade, como explícito na fala publicitária da empresa de cosméticos Salon Line: “*Nós, da Salon Line, incentivamos você a reinventar a sua personalidade, ou encontrar a sua essência mais profunda e verdadeira, porque a gente sabe que a sua beleza é única! Permita-se e venha com a gente. Transforme-se em você com a Salon Line!*”³. Aqui, a busca pela beleza é principalmente da ordem da interioridade - o que afastaria, conforme apregoa a campanha, a identificação com padrões estéticos veiculados pela mídia e nos leva a discutir o jogo entre autonomia e normas sociais. Salon Line se coloca como uma espécie de guru ou mediador capaz de auxiliar o sujeito na busca de sua beleza interior, assinalando, contraditoriamente, a total autonomia do sujeito na tomada de suas decisões.

Algumas pistas importantes para se compreender a importância atribuída ao corpo e ao poder de decisão e escolha do indivíduo moderno, fundamentais no consumo, são encontradas na derrocada das narrativas universalistas assim como na crise do Estado e da modernidade (LYOTARD, 2005). A erosão de instituições âncoras da modernidade como Estado, esfera pública, trabalho, Igreja, família nuclear, abriu espaço para a centralidade do indivíduo como artífice de seu próprio eu, ao mesmo tempo em que situou o consumo e o corpo como formas singulares de expressão.

O destaque dado ao indivíduo como o principal responsável por sua individualidade é, no entanto, contraditório e ambíguo. O consumo individual de cosméticos não significa que o sujeito esteja livre do confronto com forças ou estruturas sociais que também modulam suas decisões. Ao lado dos fenômenos da individualização e do consumo, outra importante influência pesa nas decisões e escolhas dos consumidores: a midiaticização. Midiaticização aqui entendida como o processo que situa meios e plataformas de comunicação como espaço central na percepção e compreensão da realidade social por parte dos sujeitos. Assim, o quadro de referências posto à disposição dos sujeitos é infinitamente mais amplo do que em qualquer outra época da história. Diante da explosão de vozes e referências (inclusive as midiáticas), escolher se

³ Site da marca. Disponível em: <https://salonline.com.br/>. Consulta em 26/03/2020.

faz necessário. Nesse momento se articulam norma social e individualização, pois que a escolha também é social (VIGARELLO, 2007).

Partindo dessas ideias, o objetivo deste artigo é discutir as narrativas de individualização e de personalização do corpo feminino - notadamente por meio do tratamento dos cabelos - presentes na publicidade da empresa brasileira de cosméticos Salon Line. Sob o emblemático slogan de “Transforme-se em você”, a publicidade da empresa paulista focada inicialmente em salões de cabeleireiros, ganha espaço em mídias sociais como YouTube, Instagram e Facebook. As mulheres, público-alvo das campanhas da empresa, são confrontadas a dilemas corporais com repercussões sobre a representação que têm de si mesmas. A publicidade joga com essas inquietações (SIQUEIRA, RIBEIRO, 2012).

Voltada para o tratamento capilar, Salon Line veicula em sua publicidade uma visão de mundo em que a mulher é alçada à personagem principal na construção de sua própria subjetividade. Fabricar sua subjetividade, personalizando seu cabelo com o uso de cosméticos, especialmente no contexto urbano em que o indivíduo é uma das formas elementares da vida social, remete às discussões feitas pelo sociólogo alemão Georg Simmel (2007), em seu texto *A metrópole e a vida mental*, ao mesmo tempo em que possibilita compreender o lugar do corpo e do consumo como fatores fundamentais no processo de individualização.

Nossa investigação se caracteriza como qualitativa e exploratória. Em termos metodológicos e de recorte, adotamos uma abordagem antropológica relacional (LE BRETON, 2001; LE BRETON, 2010; GEERTZ, 1978), assim como uma perspectiva hermenêutico-interpretativa para ler materiais da campanha publicitária “Transforme-se em você”, veiculada a partir de 2017. Dito de outra forma, interpretamos interpretações, como Geertz assinalara em *A interpretação das culturas* (1978). E conforme sublinha Cecília Minayo, a matriz compreensiva: “privilegia a compreensão e a inteligibilidade como propriedades específicas dos fenômenos sociais, mostrando que o significado e a intencionalidade os separam dos fenômenos naturais” (1992, p.50). Com isso, evitamos a substancialização ou a essencialização a respeito das diferentes formas com que os sujeitos compreendem a realidade social. Afinal, a realidade social não se apresenta aos

sujeitos de uma maneira direta e objetiva, sendo necessária a presença de um sistema de coordenadas simbólicas para lê-la.

O *corpus* estudado para a construção deste artigo se constitui do *site* da marca, de um vídeo postado no Youtube e no Facebook e de dois painéis expostos em estações de metrô do Rio de Janeiro. Não nos detemos na descrição esmiuçada de cada material, mas estudamos ao longo do texto o conjunto da narrativa veiculada. A partir da leitura e do estudo do material empírico, buscamos discutir a problemática de como tais narrativas preconizam que a mulher se individualize, se veja como singular, introjetando, no entanto, uma norma que na realidade é exterior.

Teoricamente, partimos das pistas deixadas pelos pensadores Georges Vigarello (2007; 2010), David Le Breton (2010), Michela Marzano (2010) e Isabelle Queval (2008) para compreender o cuidado e o embelezamento do corpo como expressões do processo histórico mais geral denominado de individualização cuja consolidação é dada pelo processo atual de subjetivação ou de personalização corporal. Não excluimos a relevância de inúmeros outros autores para compreender o fenômeno que nos propomos investigar, mas neste artigo nos interessa discutir a abordagem desses intelectuais acerca do corpo e sua contribuição para os estudos de comunicação.

Individualização e subjetivação remetem ao debate sobre liberdade e autonomia frente às normas sociais impostas por grupos ou estruturas sociais. Não se trata de considerar neste texto a ideia de indivíduos autônomos escapando a toda e qualquer regra ou norma social. Trata-se de refletir sobre a forma como a norma ou a regra exterior é subjetivada e apropriada pelo sujeito que faz dela uma forma de conhecimento de si próprio (QUEVAL, 2008).

O texto tem início com a discussão sobre a importância simbólica e cultural do corpo na contemporaneidade e sua relação com o processo de individualização. Em seguida, tratamos do intrincado jogo simbólico armado entre consumo e incorporação dos signos supostamente presentes nos cosméticos. Finalmente, mostramos que a publicidade veiculada por Salon Line oferece um valioso suporte ao processo de subjetivação da norma social exterior notadamente por meio de suas narrativas de aconselhamento.

Ao trazer uma reflexão sobre um tipo de narrativa publicitária que oferece beleza ao corpo feminino por meio de uma linha de produtos para cabelo, este artigo aponta para

um tipo de discurso que promove a valorização da consumidora mas, paralelamente a responsabiliza, deslocando aspectos sociais para um campo individual. A campanha estudada localiza a beleza em um espaço individual, subjetivo, quando se observa que a fabricação da beleza é um processo social e coletivo. A temática desenvolvida e a questão levantada sinalizam a relevância dos estudos sobre corpo e suas narrativas para o campo de estudos sobre mídia e cotidiano. Afinal, trata-se de articular narrativas veiculadas midiaticamente à vida banal, cotidiana, mas também a imaginários sensíveis, a jogos de aparência, enfim, a rituais.

Corpo, cosmético e individualização

O corpo ocupa hoje papel de destaque nas culturas midiaticizadas. Reproduzido, reformado, transformado, expõe subjetividades e coletividades. Detrez argumenta que a liberação do corpo, no entanto, não significa o fim das obrigações sociais ou morais: “Podemos sublinhar o paradoxo de uma liberação do corpo cujo modelo passa somente pela restrição, o esforço e a perpétua vigilância de si e de sua alimentação” (2002, p.203). Desse modo, se diminuem ou cessam os constrangimentos morais de ordem exterior, cabe ao próprio sujeito toda a responsabilidade. A norma objetiva, exterior, é então subjetivada (DETREZ, 2002). Nessa perspectiva, o individualismo não significaria, como poderia parecer, um fenômeno menos social, como explicou Simmel (2007).

O discurso veiculado por Salon Line opera por meio de sugestão sem cair na prescrição impositiva: “*Existimos para encorajar o novo, a descoberta e a mudança. Acreditamos que cada pessoa pode ser o que quiser e é por isso que incentivamos você a se redescobrir todos os dias junto com a gente*”⁴. Conforme podemos ler na fala publicada no site da empresa, Salon Line convida e encoraja as mulheres - com destaque para as negras e de cabelos crespos, como as imagens dão a ver e uma campanha de 2019⁵ reforça - a empreender a busca diária por sua verdadeira beleza interior. A redescoberta de si não

⁴ Site da marca. Disponível em: <https://salonline.com.br/>. Consulta em 26/03/2020.

⁵ Para maiores informações: Comercial da Salon Line celebra força de mulheres negras. Uol, 04/09/2019, disponível em: <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2019/09/04/comercial-da-salon-line-celebra-forca-de-mulheres-negras.htm>. Consulta em 05/04/2020. E: Salon Line tem campanha 100% produzida por profissionais negros. Meio e mensagem, 02/02/09/2019, disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/comunicacao/2019/09/02/salon-line-tem-campanha-100-produzida-por-profissionais-negros.html>. Consulta em 05/04/2020.

é, contudo, simples - trata-se de um processo diário que não precisa ser vivido solitariamente, podendo ser acompanhado pela empresa sob a forma de seus produtos. Os produtos de Salon Line são, então, a materialização de categorias culturais que tornam socialmente existentes os sujeitos sociais.

Em *Le corps aujourd'hui*, Queval assinala que “o corpo é o que resta quando tudo está perdido” (2008). A ela junta-se Marzano, para quem o corpo é um ponto de convergência de diferentes interesses em que se “acumula toda uma série de práticas e discursos” (2012, p.13). Detrez, por sua vez, sublinha que o corpo é alvo de discursos, políticas e regimes morais cujo único propósito parece ser seu controle: “o corpo, mesmo liberado de suas roupas, mesmo nu (...) não deve ser, sobretudo, animal: luta contra a flacidez, contra a moleza, contra o desleixo, corpo liso e depilado, bronzeado e musculoso, nova norma do corpo livre” (2002, p.202).

Não se trata de bradar a conquista absoluta da liberdade individual assim como o fim dos regramentos morais, das coerções e das obrigações sociais. Vigarello aponta que, a despeito de tudo que o sujeito moderno possa fazer, ele não pode deixar de escolher. As escolhas e decisões a seu cargo alcançam níveis inimagináveis e não escondem por completo o quadro restritivo e coercitivo cuja interiorização, ou ainda, a subjetivação da norma exterior, representa um fardo tão ou mais pesado que o anterior (VIGARELLO, 2007). E grande parte das narrativas contemporâneas sublinha que cabe unicamente ao sujeito decidir. O sujeito moderno e suas escolhas são, entretanto, eles mesmos categorias sociais.

A teoria aqui mobilizada permite compreender que, a despeito do discurso pretensamente centrado na autonomia do sujeito, traduzido sob a forma de suas escolhas, estamos diante de um fato social que exerce forte constrangimento sobre o modo como os sujeitos fazem suas escolhas. Como asseveram Le Breton e Vigarello, a interiorização da norma exterior não significa um levantamento das coerções ou dos constrangimentos. Ao contrário, interiorizada ou subjetivada, a norma exterior se faz presente na forma como o próprio sujeito controla a si. Por outro lado, não é o consumo do produto ou suas propriedades que libertam ou dão autonomia, mas principalmente o reforço da sugestão de buscar conhecer-se a si próprio. A publicidade observada constitui, na realidade, uma narrativa sobre a agência da consumidora fabricada a partir de normas exteriores.

O arsenal de modificações corporais hoje à disposição de mulheres, homens, LGBTQI+ é vasto e não para de crescer. Aos recursos da medicina e da cirurgia, da farmacologia, aos regimes alimentares e dietas variadas, às práticas esportivas e de ginástica, somam-se produtos cosméticos de embelezamento cuja magia faz apelo às narrativas midiáticas (SIQUEIRA, 2019). Assim, shampoos, condicionadores, cremes, tinturas prometem, por meio da ciência e não menos da magia, saúde, vigor, força, nutrição, regeneração, brilho, maciez, volume. Além de atributos estéticos visíveis, os cosméticos prometem algo mais sintomático de nossa época: o reencontro do sujeito consigo mesmo. Fazendo subjetiva a norma exterior, promove-se o encontro da regra com a intimidade. A esse respeito, sublinha Queval, “a oferta cosmética e cirúrgica em evolução constante responde a chamada a um melhor conhecimento de si, a uma compreensão dos funcionamentos internos do corpo” (2008, p.140).

Desse modo, o discurso cosmético prega que o eu íntimo deve se expressar sem receio por meio de um processo performativo de conhecimento de si. Trata-se da possibilidade de o indivíduo (re)conhecer a si próprio sem se sentir refém de outras identidades atribuídas a ele. Elixir contra a alienação ou contra as crises de identidade, os valores colados aos cosméticos colocam diante de cada sujeito a possibilidade de (re)conhecer o seu “verdadeiro eu”. No caso da publicidade de Salon Line, fica implícita a fala sobre a beleza da mulher negra brasileira – embora os textos não façam referência à raça, as imagens do site da empresa costumam mostrar uma mulher branca e várias mulheres negras de diferentes tons de pele e de diversas texturas de cabelo. Há, na realidade, uma escala de texturas de cabelos: liso, ondulado, cacheado, crespo, crespíssimo. Essa classificação ordena os produtos oferecidos para cada tipo de beleza – cabe à consumidora se identificar com uma das categorias, o que reforça a ideia de escolha e autonomia.

O destaque que o corpo conquistou nas últimas décadas foi decisivo para isso. Historicamente situado no polo inferior da oposição com a alma, o corpo passou por importantes mutações sociais e culturais responsáveis por seu deslocamento para o centro da cena contemporânea. Antes menosprezado e negado reiteradamente no universo dos fatos sociais pela sociologia nascente, em grande parte devido a sua identificação com as ciências biológicas (DURKHEIM, 1996), seu retorno triunfal nas últimas décadas porta concretude máxima e permite aos sujeitos um leque vasto de possibilidades. Muitos são

os analistas sociais que afirmam não ser mais possível compreender fenômenos centrais da vida social contemporânea como a individualização, o consumo e o gênero sem considerar o corpo como mediador singular entre o sujeito e o mundo (VIGARELLO, 2007; LE BRETON, 2010; MARZANO, 2010; QUEVAL, 2008).

O corpo feminino e o corpo feminino negro, em especial, se valorizam nos espaços midiáticos. A mulher negra foi por muito tempo invisibilizada na publicidade. A predominância de corpos brancos, masculinos e heteronormativos nas imagens midiáticas revelou a mulher negra em um lugar de enorme desvantagem na sociedade. Carneiro observa que

os meios de comunicação não apenas repassam as representações sociais sedimentadas no imaginário social, mas também se instituem como agentes que operam, constroem e reconstroem no interior da sua lógica de produção os sistemas de representação (...), eles ocupam posição central na cristalização de imagens e sentidos sobre a mulher negra (2003, p.125).

Em um mundo em que as mudanças sociais, políticas e econômicas, cada vez mais velozes, parecem apagar as referências identitárias antes sólidas que guiavam a vida social, o corpo, ignorado e inferiorizado durante séculos, torna-se expressão do individualismo contemporâneo (VIGARELLO, 2007; LE BRETON, 2010; DETREZ, 2002, MARZANO, 2010). O corpo não é um dado natural a partir do qual a sociedade e a cultura viriam inscrever suas normas, regras e determinações. A ideia do corpo como organismo biológico anterior à sociedade ou à linguagem é uma construção social própria do Ocidente. A oposição natureza-cultura toma a natureza como um dado enquanto trata-se ela mesma, a natureza, de uma categoria culturalmente construída. É frequente a confusão entre a unidade biológica da espécie com o indivíduo moderno ou moral. Enquanto o primeiro existe em toda e qualquer sociedade, o segundo é uma construção social cuja emergência somente foi possível no Ocidente no século XVI (FOUCAULT, 1976; DUMONT, 1993).

No controle do corpo e do sujeito, o consumo de cosméticos abre um vasto campo de possibilidades. Entretanto, o uso de cosméticos não é recente como também não se restringe ao Ocidente. Em diferentes civilizações há relatos do uso de substâncias

aplicadas ao rosto e que respondiam a diferentes fins, entre eles o estético. Egípcios, gregos e romanos da Antiguidade, assim como os asiáticos, os utilizavam frequentemente. Contudo, nada se parece com a dimensão que o fenômeno teve no Ocidente. Conforme assinala a pesquisadora Catherine Lanoë: “que eles ganhem lugar no quadro dos usos sagrados ou profanos, o gosto pelo enfeite e a vontade de embelezar o corpo são traços constantes das sociedades humanas” (2013, p.17).

A utilização de cosméticos para mudança de aparência é testemunha do aprofundamento do individualismo moderno, processo histórico-social iniciado no século XVI e que até hoje demonstra sua envergadura. Em *Le corps féminin*, Perrot destaca que o corpo é transformado e alterado das mais diversas formas ao mudar sua aparência (1991). Georges Vigarello (2007, p.238) sublinha as mudanças que o corpo sofreu ao longo dos séculos na Europa tendo os cosméticos assumido um importante papel nesse processo. Ainda de acordo com o autor, as razões da explosão do embelezamento não se esgotam no consumo e nas ideologias da escolha.

O fato de o indivíduo ser responsável por suas escolhas e decisões não significa a ausência de constrangimentos e restrições sociais ou morais. As restrições, antes exteriores, internalizam-se e implicam pressões: “a grande sociedade não diz mais a ninguém o que deve ser. As instituições não governam mais o penteado e a roupa como fizeram durante tanto tempo os ofícios, as geografias, as comunidades” (VIGARELLO,2007, p.238). Certamente, a sociedade à qual faz referência Vigarello não determina mais o que e como se vestir, mas muitas outras vozes fornecem pistas para que os consumidores operem suas escolhas, entre elas a publicidade. David Le Breton faz coro com Vigarello ao destacar a individualização do corpo e a importância que os cosméticos tiveram nesse processo: “vivemos a individualização do sentido e, simultaneamente, uma individualização do corpo. Um formidável mercado da cosmética, do design corporal se desenvolve propondo incontáveis ateliers de transformação do corpo. Mudando seu corpo, o indivíduo deseja mudar sua existência” (2010, p.107).

Queval também sublinha a importância do sujeito e da dupla articulação entre o interior e o exterior, entre intimidade e aparência: “O mérito de uma beleza trabalhada torna-se benefício dessa colaboração entre o sujeito e a ciência, entre a interioridade e a exterioridade, entre o íntimo e os códigos” (2008, p.140). O uso de produtos cosméticos

para tratamento de cabelos ou do corpo não se esgota nos efeitos perceptíveis, mas também corresponde a uma mudança interna e subjetiva do indivíduo: mudanças na aparência implicariam mudanças internas.

Consumo, incorporação e identidade

Para Rocha, o consumo é “um dos grandes inventores da ordem da cultura em nosso tempo, expressando princípios, categorias, ideais, estilos de vida, identidades sociais e projetos coletivos” (ROCHA, 1996, p.55). Consumir é um ato de classificação e ordenação, de atribuição de sentidos e significados às coisas, aos objetos e aos serviços. Nesse sentido, se fundamenta em princípios classificatórios, linguagens simbólicas, enfim, cria cultura. É dessa forma que “o consumo, visto no horizonte das trocas simbólicas, e não apenas na perspectiva das reações subjetivas, amplifica o horizonte interpretativo, significando um passo além dos reducionismos implícitos na discussão psicológica generalista de um consumidor singularizado” (ROCHA, 1996, p.55).

Barbosa, da mesma forma, chama a atenção para como as contribuições de uma antropologia do consumo permitem entender o consumo como um mediador e não apenas algo com um fim em si mesmo - a posse de um objeto. Consumo se articula com a construção de novas identidades, a diferenciação social, a luta por posição social, o prazer íntimo, a expressão de visões particulares de mundo, a resistência cultural e muito mais (BARBOSA, 2003, p.43).

O consumo opera como ponte que conecta o consumidor a inúmeras outras esferas sociais e de significados plurais. Para Rocha, caberia notadamente à publicidade operar a relação entre dois mundos dicotômicos, o da produção e o do consumo, como faz o totemismo quando opera a relação natureza x cultura: “como ‘operador totêmico’, a publicidade promove a aliança pela complementaridade que estabelece entre produtos e pessoas. Os produtos antes indiferenciados são aliados aos ‘nomes’, ‘identidades’, ‘situações sociais’, ‘emoções’, ‘estilos de vida’, ‘paisagens’, dentro dos anúncios” (ROCHA, 1985, p.106).

Ao articular e complementar os universos da produção e do consumo, a publicidade de Salon Line permite que os sujeitos se orientem a partir da classificação simbólica que atribui a substâncias químicas propriedades mágicas cujo efeito ultrapassa

as transformações aparentes. A publicidade de Salon Line não diz explicitamente a seu público o que consumir, ainda que seu objetivo comercial seja efetuar vendas. Não se trata de um discurso impositivo ou diretivo sustentado por aspectos econômicos, medicinais ou científicos. Salon Line insiste no processo de autodescoberta e de identificação do sujeito consigo mesmo, como mostra trecho da fala do comercial da marca: “*Você é única. Você é muitas. Você é cada beijo, abraço, selfie, like. É dúvida e é certeza. A curva e a reta. Você é a força que te faz mudar e descobrir quem você é para mudar tudo de novo*”.⁶ Nas narrativas de Salon Line cabem todos os tipos de corpos, cabelos e rostos. Trata-se de fabricar sua própria individualidade e subjetividade descobrindo-se para além de supostas imposições sociais coercitivas. Nesse sentido, normas e forças sociais não são postas de lado, mas internalizam-se.

O consumo é de tal forma central em nossas vidas a ponto de observarmos o quanto se mostra decisivo na constituição dos grupos sociais e da individualidade. Ele é fundamental no processo de individualização. Conforme assinala Heilbrunn, “queiramos ou não, vivemos em uma sociedade de consumo, isto é, em uma sociedade que consagra às práticas de consumo uma importância fundadora do sentido, do valor e da finalidade da existência de seus membros” (2005, p.7). Em linhas gerais, diversos autores concordam que o consumo não é uma resposta a qualquer tipo de necessidade natural inata.

Como muitas outras categorias, a de consumo é ambígua e repleta de mal-entendidos. Se hoje o termo consumo não parece despertar a atenção daqueles que o animam todos os dias por meio de suas práticas, não significa que seja banalizado. Como mostra Heilbrunn (2005), o termo aparece etimologicamente associado à ideia de destruição, quando, por exemplo, alguma coisa é consumida pela ferrugem ou por um incêndio. Além do sentido (negativo) de destruição, a noção de consumo possui outros, sendo um dos mais comuns a ideia de aquisição ou posse.

Os cosméticos produzidos por Salon Line constituem um tipo de produto cujo consumo implica a participação ativa do consumidor. Para Salon Line, a aparência não revela quem a pessoa é verdadeiramente. Fazendo uso dos produtos da marca a

⁶ Trecho de comercial de 45 segundos da campanha publicado em 10/11/2017. Disponível no YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=tIC6e3EpIrY>. Acesso em 21/03/2020. Na ocasião, o comercial havia sido visto mais do que 12 milhões de vezes.

consumidora é auxiliada a transformar-se em si mesma em um processo que vai do interior até o exterior: “Cada pessoa não é apenas aquilo que aparenta ser, ninguém nasce pronta, portanto, o nosso objetivo é facilitar cada uma das mudanças diárias, desde o interior, até o último fio de cabelo. Afinal, nada mais fácil do que se transformar todos os dias junto com quem entende do seu cabelo, da sua pele e de todas as características que te fazem única, não é mesmo!?”⁷. Cabelo, pele e outras partes do corpo fazem de cada pessoa um ser único. Contudo, as mulheres podem não se conhecer totalmente. Elas poderiam confundir-se com padrões e modelos estéticos que impediriam o conhecimento de sua beleza. Caberia à Salon Line o papel de conduzir a consumidora em busca de sua verdadeira beleza - que se confunde com seu verdadeiro eu.

Ao se fazer uso de um produto de Salon Line, não é apenas a química que se está consumindo, mas a promessa que ela traz de transformação e felicidade. A esse respeito, assinala Isabelle Queval: “Pois que a psicologização das condutas assinala ao mesmo tempo sua apropriação e sua responsabilização, o sujeito livre de sua beleza é também o seu promotor” (2008, p.140). Assim, ao mesmo tempo em que utiliza cosméticos, o sujeito passa a ser responsabilizado pelas consequências desse uso.

Os produtos Salon Line requerem uso regular. Trata-se de um uso que articula ao menos dois processos simbólicos complementares: o produto, de uso externo, é aplicado sobre os cabelos. Tem-se, então, um efeito do exterior para o interior. O efeito do produto sobre os cabelos desencadeia um segundo processo, cujo efeito é o de abrir caminho para que a consumidora possa exprimir seu verdadeiro eu por meio do conhecimento de si. Trata-se fundamentalmente de um processo de incorporação que implica um tempo que pode ser mais ou menos longo. A incorporação das qualidades ou atributos veiculados por Salon Line é ambígua, afinal, o produto sugere que o sujeito se transformará nele mesmo e não em outra pessoa, como uma celebridade, por exemplo - “Transforme-se em você”, anuncia o *slogan* da campanha, no modo imperativo.

A incorporação das propriedades dos cosméticos produzidos pela marca não opera necessariamente transformando a intimidade, mas, liberando-a. Os produtos agiriam externamente, permitindo que a intimidade se exteriorizasse sem obstáculos de

⁷ Site da marca. Disponível em: <https://salonline.com.br/>. Consulta em 26/03/2020.

quaisquer ordens. Ao modificar o cabelo e a aparência das mulheres, os cosméticos de Salon Line realizariam uma espécie de alinhamento entre a imagem real do sujeito e a imagem ideal, ao mesmo tempo em que ignorariam a imagem de como os outros o veem. Assim, como aponta Heilbrunn, “o consumo simbólico significa que o indivíduo procura frequentemente melhorar a imagem de si por meio do consumo de bens e de símbolos. O conceito de si é melhorado por meio da transferência de significações aceitas socialmente do produto ou da marca para a pessoa” (2005, p.99).

Cuide do que é seu: transforme-se em você!

A campanha de Salon Line faz parte de uma estratégia iniciada em 2016 e divulgada nas redes sociais - onde a empresa faz um trabalho intenso por meio de agências de publicidade, de embaixadoras e influenciadoras digitais⁸ - mas também em mobiliário urbano (cartazes eletrônicos no metrô, *busdoors*, painéis em relógios digitais de rua). Algumas de suas peças ocuparam displays eletrônicos das estações de metrô do Rio de Janeiro. Selecionamos duas dessas peças para apresentar neste texto – ambas expostas em importantes estações de metrô, lugares de confluência urbana: de ruas, pessoas, rico comércio em lojas e ambulantes, espaços religiosos e transporte público (onde metrô e ônibus se integram). Largo da Carioca e Largo do Machado são lugares de passagem, contraste social, alta (in)visibilidade, tráfego intenso e circulação densa de trabalhadoras de estratos sociais diversos.

A primeira peça, um cartaz eletrônico, ocupou um display da estação do metrô do Largo da Carioca, no Centro do Rio. A peça exibia a imagem de uma jovem, branca, de cabelos lisos, sorridente e com os seguintes dizeres: “*Perfeito para quem tem os cabelos e as vontades bem claras. Meu liso. Do que é meu cuidado eu. Transforme-se em você*”. Assim, a empresa brasileira de cosméticos se dirige a seu público em anúncios na Internet e em telas espalhadas pela cidade. Mais do que um simples *slogan*, a palavra é reveladora da centralidade que o corpo e a subjetividade assumem na fabricação da individualidade contemporânea.

⁸ Salon Line lança sua primeira campanha publicitária. Grandes nomes da propaganda, 14 de dezembro de 2016. Disponível em: <https://grandesnombresdapropaganda.com.br/anunciantes/salon-line-lanca-sua-primeira-campanha-publicitaria/>. Acesso em: 02/04/2020.

Figura 1 - Anúncio em estação de metrô



Fonte: Foto dos autores.

Transformar-se em si mesmo não é uma expressão evidente. Ela revela diferentes mutações sociais cujos efeitos situam o corpo e a individualidade como fenômenos fundamentais na contemporaneidade (VIGARELLO, 2007; LE BRETON, 2010; MARZANO, 2010). Um dos aspectos mais relevantes na ideia de transformar-se em si mesmo é o que assinala o fato de que para identificar-se consigo próprio o outro não parece ser levado em consideração. O “eu vitrine”, a imagem que acreditamos que os outros têm de nós mesmos, seria deslocada para um plano secundário – pensamento veiculado pelo tipo de publicidade estudada.

No discurso de Salon Line, o eu pessoal é dado de antemão, bastando que o sujeito se desembarace de referências exteriores – o eu ideal e o eu vitrine, frequentemente sociais ou coletivos – que não correspondem ao que de fato o sujeito é. Nesse sentido, Salon Line aponta para uma forte naturalização do sujeito e do corpo - ainda que ambigualmente aponte para uma perspectiva de construção. Evidentemente, para se transformar em si mesmas, as consumidoras contam com a ajuda de uma vasta gama de cremes, shampoos, condicionadores e preciosos conselhos de autoajuda.

Outra frase da narrativa veiculada no display da estação de metrô é: “Do que é meu, cuidado eu”. Nessa frase o sujeito é alçado à condição de senhor de seu corpo, identificando-se com ele em todos os aspectos. A sentença remete à ideia de cuidado consigo mesmo. Ainda se destaca nessa fala a ideia de que o corpo e sua subjetividade

constituem valiosos capitais não necessariamente conhecidos ou suficientemente cultivados, mas que podem ser explorados ou desenvolvidos com a ajuda de cosméticos. A subjetividade, nesses termos, implicaria um processo de autoconhecimento e descoberta gradual. Ganha força aqui a ideia de liberdade de escolha, um atributo fundamental constituinte da noção moderna de sujeito (DUMONT, 1993; VIGARELLO, 2007).

A segunda peça que destacamos também foi vista no metrô, na estação do Largo do Machado, no bairro do Catete, na Zona Sul da cidade. A peça mostra a imagem de uma jovem negra, maquiada, de cabelos cacheados. Ao lado de sua foto podemos ler a seguinte frase iniciada com uma hashtag: “#tôdecacho. Esse mundo é meu. Um mundo onde meu cabelo é só meu cabelo”. A narrativa veiculada por Salon Line nessa publicidade mais uma vez coloca em destaque o sujeito, sendo o cabelo “cacheado” um fator importante na construção de sua identidade pessoal. A valorização do cabelo cacheado ou crespo é acompanhada da ideia de individualidade e singularidade: há muitos tipos de cacho, mas um que é só da personagem e de mais ninguém. Essa fala acentua a individualidade, situando o cabelo como princípio de subjetivação (QUEVAL, 2008). Um site exclusivo para o cabelo cacheado foi criado por Salon Line. Nesse site encontramos produtos, processos e depoimentos de pessoas que passaram a se valorizar a partir do momento em que aceitaram não somente seu tipo de cabelo mas também seu corpo.

Figura 2 - Anúncio em estação de metrô



Fonte: Foto dos autores.

O cabelo é a parte do corpo que constitui alvo principal da publicidade de Salon Line, possuindo características interessantes e que requerem, por parte do sujeito, uma

atenção redobrada. Em primeiro lugar, articula contraditoriamente dois aspectos: trata-se de matéria morta, queratina; por outro lado cresce continuamente, parecendo estar vivo (AUZÉPY, 2011, p.7). Junto com outros aspectos, é visto como um signo que traduziria a personalidade. Não ter os cabelos tratados ou arrumados, operaria como um sinal moral de uma pessoa desleixada ou até suja. Na publicidade de Salon Line o cabelo encarna mais do que qualquer outro atributo a identidade de si. Evidentemente, pele, dentes, sobrancelhas, lábios articulam-se para compor a identidade pessoal - e Simmel (2007) explorou significativamente esses aspectos ao discutir o rosto como um conjunto organizado capaz de expressar valores, desejos, pensamentos.

Simbolicamente, uma importante operação semiótica se monta entre sujeito e cosmético: a utilização de cremes, shampoos ou condicionadores extrairia das profundezas do sujeito o seu verdadeiro eu. O poder dos cosméticos não estaria em sua capacidade de tornar a mulher mais bela, algo que ela já é, independentemente de seu aspecto físico, mas sim, o de revelar sua beleza interior não percebida ou identificada em função das influências sociais que mascaram seu eu. No site de Salon Line⁹ há todo um conjunto de ideias ou de discursos acerca das transformações capilares disponíveis para as clientes.

O uso dos produtos Salon Line articularia, então, um duplo processo de identificação e subjetivação: ao remover simbolicamente tudo aquilo que impede o sujeito de identificar-se consigo mesmo (as referências exteriores), possibilitaria um alinhamento entre a nova imagem externa e a interna. Esse aspecto é posto em evidência na análise de Heilbrunn: “Quando compra produtos, o indivíduo pode alternativamente fazer referência à imagem real ou ideal que tem de si mesmo por meio de um fenômeno de congruência de imagem que postula que os indivíduos têm tendência a se portar em direção a produtos cuja imagem é conforme aquela que eles têm deles mesmos” (2005, p.97).

A identidade não é um dado estável a priori. Trata-se de um processo referencial que se constrói por meio de interações. Partindo dessa ideia, Heilbrunn indica que “podemos considerar que as práticas de consumo colocam em jogo um conjunto de interações que são como um teatro no qual o indivíduo se representa. A identidade corresponde nesse caso a uma apresentação de si nas interações” (2005, p.96). A

⁹ Site da marca. Disponível em: <https://salonline.com.br/>. Consulta em 26/03/2020.

construção da identidade é um processo que articula diferentes referências, a imagem que temos de nós mesmos, a imagem que pensamos que os outros têm de nós, a imagem ideal e a imagem real.

“Transforme-se em você” é um processo que faz coincidir o eu interior com sua nova aparência. Trata-se de uma busca. A aparência possibilitada pelo uso dos cosméticos Salon Line não necessariamente torna a pessoa mais bela ou atraente. Não se trata disso. Os cosméticos removem exteriormente as camadas de anos e anos de produtos e tratamentos que escondiam o sujeito e paralelamente também extraem esse verdadeiro eu, fazendo-o emergir.

Há, contraditoriamente, uma crítica no discurso de Salon Line referente aos valores estéticos impostos pelos modelos normativos existentes na sociedade e veiculados pela mídia. Ser bela não necessariamente é adotar os padrões e modelos de beleza veiculados pela mídia e por outras empresas de cosméticos. Ser bela ou belo implica aceitar-se como se é - depois de um percurso de autodescoberta. O que Salon Line não diz é que seu próprio discurso encerra um modelo - que opera sugerindo a suas clientes não impor nenhum modelo.

Fiel escudeira, incansável zeladora da pessoa, Salon Line coloca-se ao lado da consumidora em sua jornada em busca de sua beleza interior: “*Valorizando todas as belezas, a Salon Line sabe que cada pessoa, cada textura de cabelo e cada tipo de pele precisa de um cuidado específico, porque cada pessoa é única. Estamos sempre procurando entender o que você busca quando o assunto é se transformar na versão mais linda de si e é por isso que sempre estamos pertinho de você. Transforme-se em você com a Salon Line!*”¹⁰. A fala anterior, publicada no site de Salon Line, assinala dois importantes princípios do individualismo e da subjetivação. No primeiro deles o discurso da empresa reforça a ideia de que cada pessoa é singular, o que exclui qualquer comparação. No segundo, o foco recai sobre as escolhas que o sujeito pode fazer ao eleger a “versão mais linda de si”.

Nessa perspectiva, adotar um estilo que o singularize e o distinga dos demais indivíduos depende fundamentalmente da internalização da norma, de sua subjetivação.

¹⁰ Site da marca. Disponível em: <https://salonline.com.br/>. Consulta em 26/03/2020.

Subjetivada, a norma aparece como uma experiência pessoal, única e exclusiva para o sujeito. A adoção de um estilo que reforce a individualidade não equivale a dizer que o sujeito é autônomo, pois como assinalamos, a interiorização da norma social não torna o sujeito menos devedor de forças sociais. O detalhe é que o social na modernidade individualiza-se e subjetiva-se. Durkheim (1975) já discutia com propriedade a valorização do individualismo moral ao notar que nas sociedades modernas o indivíduo é ao mesmo tempo o Deus e seu fiel.

A internalização da norma e sua vivência como experiência pessoal implicam a responsabilização do sujeito pelos efeitos de suas escolhas. Como destaca Vigarello, “tudo muda ainda mais quando essa transformação depende exclusivamente da responsabilidade de cada um, engajando profundamente o desafio de identidade. O fracasso ganha, então, outro sentido, até a culpabilização ou a vitimização” (2007, p.250). Inseridas em um mundo onde nada mais pessoal do que escolher, afinal, escolher é necessário, a responsabilização e a culpabilização dos indivíduos por suas escolhas revelam um lado dramático da identidade que se subjetiva (QUEVAL, 2008).

Considerações finais

O exame do material visual e textual da campanha publicitária de Salon Line para produtos para cabelos leva a refletir sobre os desafios dos processos de individualização e de subjetivação. Conforme a narrativa veiculada pelo conjunto de materiais estudados, transformar-se em si mesma implica um reconhecimento de si pelo próprio sujeito. Trata-se de uma dobradura do sujeito sobre si próprio, como assinala Queval (2008).

Ao mesmo tempo em que impulsiona as consumidoras de seus cosméticos a transformarem-se em si mesmas, Salon Line opera um duplo processo de exclusão e identificação. Transformar-se em si mesma implica que se rompam as identificações com padrões veiculados pela mídia e que o sujeito se identifique consigo mesmo.

Assim, o papel dos cosméticos de Salon Line não é o de simplesmente transformar o cabelo das mulheres de acordo com a imagem ideal que os outros têm delas. Ao contrário, trata-se de apagar gradativamente as marcas impressas por modelos exteriores e anteriores que impediriam o “verdadeiro eu” de se expressar. O uso e a

incorporação das supostas qualidades regeneradoras dos cosméticos fariam com que a consumidora se voltasse sobre ela mesma - daí a ideia de transformar-se não no outro ou na imagem que o outro teria dela. Ao valorizar o cabelo liso, crespo, crespíssimo, ondulado ou cacheado, os cosméticos Salon Line permitem que a usuária promova toda sua autonomia elegendo um estilo que seria único e exclusivamente seu. Não se trata de um processo imediato ou instantâneo, mas de um processo que pode ser mais ou menos longo e que variaria em função de sua autodescoberta.

Destaque-se o espaço não explícito verbalmente, mas observável visualmente, de destaque da mulher negra ou de alguma ascendência negra nas imagens de divulgação dos produtos da marca. Em Salon Line, a mulher negra ganha visibilidade. Sua beleza é valorizada, suas singularidades são exaltadas, embora, por vezes, com certa ambiguidade. Nas embalagens da linha “SOS Cachos”, por exemplo, é uma modelo negra, de pele clara, com exuberante cabeleira no estilo *black power* que ilustra os produtos. Há, então, uma ambiguidade, que pode ser entendida como um cuidado, na construção das categorias cacheados e crespos, a segunda classificação carregando, por vezes, uma conotação menos positiva que a primeira. De todo modo, a marca dá visibilidade à mulher negra de uma forma positiva, associando-a a um modelo (mesmo que midiático) de beleza.

Na contemporaneidade, mais do que em qualquer outra época, o corpo ganha importância no processo de construção da individualidade e da subjetividade – no cotidiano como nas narrativas midiáticas. Os cosméticos oferecem a possibilidade de transformar o corpo externamente e a subjetividade internamente. A incorporação gradual das qualidades dos cosméticos se daria mediante o consumo, importante mediador no processo de subjetivação. A fabricação da individualidade - já apontada desde os estudos de Simmel sobre a metrópole (2007) - ganha um novo impulso com a enorme oferta de produtos de embelezamento, assim como de referências disponíveis principalmente nas redes sociotécnicas ou nas mídias sociais, o que assinala a importância do processo de midiáticação (KELLNER, 2001).

O consumo aparece como esfera mais do que central nesse processo. O poder da mídia deve, contudo, ser relativizado, uma vez que não se trata de tomar os sujeitos como pessoas passivas e que obedeceriam cegamente a ditames do mercado dos cosméticos. A norma ou a regra social, multiplicada e amplificada, não desaparece senão interioriza-se,

fazendo do sujeito o promotor de sua própria transformação e, ao mesmo tempo, assinalando sua responsabilidade nesse processo. Como enfatiza Vigarello, não se trata mais de ordenar o que consumir, mas principalmente de sugerir, papel ocupado com maestria por celebridades ou *digital influencers*.

Finalmente, mais do que apontar para um processo que libertaria o sujeito de forças e modelos sociais constrangedores, internalizam-se regras e normas. Cabe agora à própria mulher navegar por entre vozes e referências cada vez mais numerosas assim como arcar com as responsabilidades pelos erros e acertos no uso de produtos e tratamentos empregados no embelezamento de seu corpo e de seus cabelos. Desse modo, pode-se entender o quão estamos longe de uma visão romântica em que o indivíduo é senhor de seu próprio corpo e de seu destino. As narrativas publicitárias de individualização carregam na realidade forte aspecto social.

Referências

- AUZÉPY, Marie-France. Le poil, signe ou symptôme ? In : AUZÉPY, Marie-France ; CORNETTE, Joël (orgs). **Histoire du poil**. Paris: Belin, 2011. p. 5-26.
- BARBOSA, Livia. Marketing etnográfico. **RAE – Revista de Administração**, v.2, n.2, mai./jul/2003, p.39-43.
- BROMBERGER, Christian. **Les sens du poil** : une anthropologie de la pilosité. Paris: Creaphis, 2016.
- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Revista Estudos Avançados**, n.17, v.49, São Paulo, set-dez 2003. p. 117 - 131.
- DETREZ, Christine. **La construction sociale du corps**. Paris: Seuil, 2002.
- DUMONT, Louis. **O individualismo**: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- DURKHEIM, Emile. O individualismo e os intelectuais. In: DURKHEIM, Emile. **A ciência social e a acção**. Lisboa: Bertrand, 1975. p.235-249.
- DURKHEIM, Emile. **As regras elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **Histoire de la sexualité**. 1. La volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1976.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- HEILBRUNN, Benoît. **La consommation et ses sociologies**. Paris: Armand Colin, 2005.

- KELLNER, Douglas. **A cultura das mídias**. Bauru, EDUSC, 2001.
- LANOË, Catherine. Les systèmes de parures comme langage technique. **Artefact**: techniques, histoire et sciences humaines, n.1, Paris, CNRS, 2013, p.13-33.
- LE BRETON, David. **La sociologie du corps**. Paris: PUF, 2010.
- LE BRETON, David. **Les passions ordinaires**: anthropologie des émotions. Paris: Armand Colin, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1989.
- LYOTARD, Jean-François. **La condition postmoderne**. Paris: Les éditions de Minuit, 2005.
- MARZANO, Michela. **Penser les corps**. Paris: PUF, 2012.
- MARZANO, Michela. **La philosophie du corps**. Paris : PUF, 2010.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo: Hucitec-Abrasco, 1992.
- PERROT, Philippe. **Le travail des apparences** : le corps féminin. XVIIIe-XIXe siècle. Paris : Seuil, 1991.
- QUEVAL, Isabelle. **Le corps aujourd'hui**. Paris: Gallimard, 2008.
- ROCHA, Everardo. **Magia e capitalismo**: um estudo antropológico da publicidade. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ROCHA, Everardo. Totemismo e mercado: notas para uma antropologia do consumo. **Logos**, ano 3, n.5, 2.º Semestre/1996. p.55-57.
- SIMMEL, G. **Les grandes villes et la vie de l'esprit**. Paris: L'Herne, 2007.
- SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira; RIBEIRO, Vanessa. Hope ensina e reforça representações: estratégias da publicidade para o corpo feminino. **Revista de Estudos de Comunicação**, Curitiba, v.13, n. 32, p. 181-188, set./dez. 2012.
- SIQUEIRA, Euler David. A natureza cultural do bronzamento natural: midiatização, corpo e saber biomédico. In: SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira; FORTUNA, Daniele Ribeiro (orgs). **Narrativas do eu**: gênero, emoções e produção de sentidos. Porto Alegre: Sulina, 2019. p. 228-245.
- VIGARELLO, Georges. **Histoire de la beauté** : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours. Paris: Seuil, 2007.

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Artigo Seção Livre
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021
Submetido em: 23/11/2020
Aprovado em: 28/04/2021

Estereótipos associados à religiosidade afro-brasileira nas narrativas jornalísticas cariocas na década de 1920

Afro-Brazilian religiosity stereotypes in 1920s Rio's journalistic narratives

Estereotipos asociados con la religiosidad afrobrasileña en las narrativas periodísticas de Río en la década de 1920

Ronivaldo Moreira de SOUZA¹
Maurício Ribeiro da SILVA²

Resumo

Ao longo do processo de formação sócio-histórica do Brasil, os colonizadores construíram narrativas com imagens estereotipadas dos africanos escravizados e de sua religiosidade a partir de uma visão europeia e cristã. Mesmo depois da abolição da escravidão esses estereótipos permaneceram associados à religiosidade afro-brasileira e foram apropriadas pelas narrativas jornalísticas, contribuindo para reverberar essa estereotipia até o tempo presente. O objetivo deste artigo é analisar os estereótipos associados à religiosidade afro-brasileira na década de 1920 nas narrativas jornalísticas da imprensa carioca. Tendo como base os pressupostos teórico-metodológicos da Análise do Discurso de Escola Francesa, compomos o *corpus* da pesquisa com 24 textos, dos quais, dois são tomados para análise no artigo e considerados como representativos da seleção. Constatamos que nas narrativas analisadas a religiosidade afro-brasileira é demonizada, configurando a estereotipia.

Palavras-chave: Religiosidade Afro-Brasileira. Estereótipos. Análise do Discurso. Jornalismo.

Abstract

Throughout Brazilian social and historical formation, the colonizers' narratives used a lot of stereotyped images from a European and Christian point of view of the African slaves and their religiosity. Even after the abolition of slavery, these stereotypes remained associated with Afro-Brazilian religiosity, being appropriated by journalistic narratives that contributing to reverberate these stereotypes to the present day. This article aims to analyze the stereotypes used by the Rio de Janeiro press concerning Afro-Brazilian

¹ Pós-doutorando pelo Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP-SP). E-mail: ronivaldomds@gmail.com. ORCID: 0000-0002-2124-9986.

² Professor Titular e Coordenador do Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP-SP). E-mail: silva.mrib@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7152-2581.

religiosity in the 1920s. Based on the theoretical and methodological assumptions of the French School's Discourse Analysis, we took 2 representative texts from 24 that make up the research corpus. The conclusion is that in the narratives analyzed, Afro-Brazilian religiosity is demonized, configuring stereotypes.

Keywords: Afro-Brazilian religiosity. Stereotypes. Discourse Analysis. Journalism.

Resumen

A lo largo del proceso de formación socio-histórica en Brasil, los colonizadores construyeron narrativas con imágenes estereotipadas de africanos esclavizados y su religiosidad desde una perspectiva europea y cristiana. Incluso después de la abolición de la esclavitud, estos estereotipos permanecieron asociados a la religiosidad afrobrasileña y fueron apropiados por las narrativas periodísticas, contribuyendo a reverberar este estereotipo hasta la actualidad. Partiendo de los supuestos teóricos y metodológicos del análisis del discurso de la escuela francesa, formamos el corpus de la investigación con 24 textos, de los cuales 2, considerados representativos de la selección, son enviados para su análisis en el artículo. Se concluye que en las narrativas analizadas se demoniza la religiosidad afrobrasileña, configurando un proceso de estereotipo.

Palabras clave: Religiosidad Afrobrasileña. Estereotipos. Análisis del Discurso. Periodismo.

Introdução

- Como é que pode... isso é uma histeria coletiva, um devaneio, gente possuída, doideira...
- Amigos...por favor... só Jesus é o caminho, parem com isto.... acreditar em imagem de barro, poluir os mares, sujar as praia (*Sic*), macumbaria, bebedeira... ...que feio...isto é atraso de vida falta de cultura, pura burrice (PORTAL G1, 2020).

Esses são dois dos muitos comentários de leitores da matéria com o título “Baianos e turistas celebram Iemanjá em Salvador; multidão se forma no Rio Vermelho”, publicada no Portal G1 no dia 02 de fevereiro de 2020. Apesar do texto jornalístico observar os *efeitos de objetividade* característicos dessa tipologia discursiva, são vários os comentários dos leitores que rotulam tanto a religiosidade afro-brasileira quanto os seus adeptos de diabólicos, loucos e sem cultura.

Para compreender essas manifestações de intolerância e preconceito que agora emergem nos espaços públicos, nas mídias capazes de rede, precisamos assumir que o discurso é uma construção sócio-histórica, que é ao mesmo tempo constituído e constitutivo das práticas sociais e que essa visão estereotipada da religiosidade afro-

brasileira, mais do que um dado do tempo presente, é uma construção que remonta ao período da colonização, visto que desde os primeiros relatos europeus emergem imagens estereotipadas da religiosidade indígena as quais foram posteriormente atribuídas, também, à afro-brasileira, ambas vistas a partir de uma perspectiva europeia e cristã. Tais narrativas estereotipadas, que a princípio cumpriam função de registro histórico, foram apropriadas no discurso hegemônico, sendo consolidadas no imaginário social brasileiro e, portanto, também popularizadas pela mídia.

Com esta compreensão em mente, nos propomos a identificar este processo em sua gênese, presente no jornalismo do início do século XX. Como é sabido, os jornais passam a circular no Brasil, de forma mais consistente, somente a partir da segunda metade do século XIX, tornando-se – mais do que um espaço dedicado à notícia do cotidiano – o principal veículo para o consumo de obras literárias, de circulação de ideias, construção de narrativas hegemônicas e contra-hegemônicas etc.

Sendo o Brasil da época um país profundamente iletrado, os jornais chegam ao século XX ou como expressão de uma sociedade que se urbaniza, verbalizando tanto a visão das elites quanto de grupos sociais – mais notadamente o operariado – que buscam contrapor e constituir narrativas que visavam a conquista de espaço na sociedade (JARDIM, 1996).

São exemplos deste primeiro grupo jornais como os cariocas *Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias* e *A Noite*, o gaúcho *Correio do Povo* e o paulista *O Estado de S. Paulo*. Neles e outros jornais, geridos em concordância com a visão empresarial, manifesta-se dentre outros assuntos a perspectiva das elites acerca da massa de trabalhadores, tanto os europeus recém-imigrados quanto os escravizados e seus descendentes, que libertos poucos anos antes, passam a formar importante contingente urbano.

Na esteira do positivismo e do cientificismo do século XIX, os jornais passam a constituir importante espaço no debate das manifestações espíritas (DEL PRIORE, 2014), constituindo inquéritos ou dossiês com sequências de reportagens sobre o tema. Tais colunas frequentemente eram apresentadas em locais de destaque logo nas primeiras páginas, denotando tanto a importância quanto a receptividade do tema.

O mais famoso e conhecido destes inquéritos, produzido por João do Rio em 1904, a coluna *As Religiões no Rio*, chegou até nós como um dos mais importantes

documentos etnográficos do Rio de Janeiro no começo do século. Assim como os folhetins literários, tamanha era a procura que tais dossiês, após a conclusão da publicação nos jornais, eram transformados em livros, muitos deles lançados pela Editora e Livraria Garnier, conhecida por ser a responsável pela publicação de Memórias Póstumas de Braz Cubas e outras obras de Machado de Assis, o que denota uma estratégia de mercado e, conseqüentemente, a existência de um consistente consumo deste tipo de produção (SILVA, 2019).

Neste ambiente composto por um misto de curiosidade e interesse “científico”, não era rara a ocorrência de temas ligados à religiosidade dita “africana” que, até então, quando surgia, estava associada a espaços dedicados a notícias policiais. De todo modo, a despeito da mudança no interesse, permanecia a crença na superioridade europeia sustentada no pseudocientificismo das teorias de Cesare Lombroso tanto sob o ponto de vista biológico quanto social, considerando, portanto, tais práticas evidências de atraso mental e civilizatório e, assim, frequentemente associadas ao imaginário europeu medieval, ligado à ideia de feitiçaria ou malefício.

Assim, dada a hipótese de permanência do imaginário social nos comentários acerca de produções jornalísticas contemporâneas, propusemo-nos a analisar quais estereótipos estão associados à religiosidade afro-brasileira na década de 1920 na imprensa carioca, dando especial atenção ao seu funcionamento discursivo, buscando também compreender como eles interferem na percepção que os enunciadores têm do fenômeno religioso afro-brasileiro que emergia na periferia do Rio de Janeiro na citada década.

A delimitação geográfica no Rio de Janeiro é decorrente de dois fatores: tanto pelo fato de ser, na época, a capital federal (ao mesmo tempo representativa e influenciadora da sociedade brasileira) e pelo fato de ser, no início do século XX, um local de grande efervescência religiosa, onde, além do tradicional catolicismo, observa-se importante manifestação do Espiritismo, de cultos africanos associados ao Candomblé e denominados genericamente de *Macumbas*, além de outros grupos como os maronitas, os fisiólatras, evangélicos ou judeus (RIO, 2015). Por fim, é o epicentro da emergência da Umbanda, uma religião espírita que apresenta traços sincretizados do Catolicismo, do Espiritismo, de religiões africanas – mais notadamente o Candomblé – e indígenas – como a Jurema Sagrada. Esta condição de interface da Umbanda possibilita observar o

acionamento de discursos antagônicos – ora associados ao europeu, ora ao africano –, tornando mais evidente o interdiscurso e a compreensão das suas condições de produção.

Mesmo havendo discrepância das pesquisas que de algum modo abordam o surgimento da Umbanda, há convergência na compreensão de que é na década de 1920 quando o debate público se estabelece de modo consistente e acirrado (SILVA, 2019). Apesar de hoje ser associada ao Candomblé e pertencer ao grupo de religiões de matriz africana, a Umbanda era naquele período retratada como uma prática associada ao Espiritismo, compartilhando com este grupo as concepções dogmáticas e aspectos doutrinários, apesar de algumas divergências litúrgicas.

Nossas pesquisas nos periódicos cariocas da década de 1920, indicam o intenso debate nos jornais de grande circulação da época acerca do “lugar” da Umbanda entre os polos antagônicos estabelecidos a partir do cristianismo, visto como civilizado e correto pela sociedade de então, e o africano, tido como associado à ideia de feitiçaria e malefício. Os jornais, então, mobilizam narrativas antagônicas que por um lado acusam e por outro refutam acionamentos do imaginário social com o qual eram descritos os africanos e seus descendentes e que, na contemporaneidade, ainda observamos ativos.

Para grifar estes traços em uma abordagem qualitativa e contrastá-los com as manifestações contemporâneas, selecionamos dois textos representativos daquela situação, publicados ao longo da década de 1920 e disponibilizados no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (HD-BN) por meio da palavra-chave <Umbanda>, submetendo-os ao método da Análise do Discurso de Escola Francesa.

Inicialmente apresentaremos os pressupostos teórico-metodológicos da Análise do Discurso (AD) de Escola Francesa que vão orientar nossa abordagem do fenômeno. Em seguida, faremos a apresentação dos resultados intercalando o referencial teórico com a aplicação da metodologia tornando, desse modo, o texto mais didático.

Metodologia

O quadro epistemológico geral da AD engloba três áreas do conhecimento: “1) o materialismo histórico, como teoria das formações sociais e suas transformações; 2) a linguística, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação; 3) a teoria do discurso, como a teoria da determinação histórica dos processos semânticos”

(BRANDÃO, 2004, p. 38). O sentido é o ponto nodal entre a linguística, a filosofia e as ciências sociais. Sendo assim, a finalidade “não é interpretar, mas compreender como um texto funciona, ou seja, como um texto produz sentidos” (ORLANDI, 2011, p. 19).

Essa metodologia rompeu com a noção realista de que a linguagem era apenas uma ferramenta – um instrumento acabado do qual os emissores lançam mão –, ou um meio para um fim: refletir ou descrever o mundo. Ao contrário, a AD adotou uma “convicção da importância central do discurso na construção da vida social [...] e rejeitou a noção do sujeito unificado coerente, que foi ao longo do tempo o coração da filosofia ocidental” (GILL, 2002, p. 245-246). Assim, o processo de produção de um discurso “é o conjunto de mecanismos formais que produzem um discurso de tipo dado em ‘circunstâncias’ dadas” (PÊCHEUX, 1997, p. 74).

Mainueneau (1997) em releitura da obra de Pêcheux, estabeleceu os limites e objetivos metodológicos da Análise do Discurso. O autor teceu duras críticas contra a tendência de transformá-la em mais um método hermenêutico, cujo objetivo é descobrir o sentido de um determinado texto. O papel da AD, segundo o autor, é descrever os processos que tornam possíveis os sentidos de um determinado discurso.

Mainueneau (1997, p. 13-14) sistematiza essa composição metodológica ao afirmar que a AD deve basear-se em três dimensões: o quadro das instituições que restringem fortemente a enunciação; os embates históricos e sociais que se cristalizam no discurso; o espaço próprio que o discurso configura para si no interior de um interdiscurso.

Por sua vez, a delimitação do *corpus* que comporá a sua análise, não deve circunscrever o olhar do analista, partindo do princípio de que aquele discurso é produção de um determinado sujeito. O objeto da AD não é o texto tomado em sua singularidade. Ao contrário, deve “considerar sua enunciação como o correlato de uma certa posição sócio-histórica na qual os enunciadores se revelam substituíveis” (MAINGUENEAU, 1997, p. 14).

Assim, a AD compreende que todo discurso é circunstancial. Em outros termos, parte do pressuposto de que o discurso cristaliza práticas que são culturais e sociais e não as intenções confinadas em um indivíduo singular (PISA; SOUZA; VISIBELI, 2018, p. 18).

Seleção do corpus

Para garantir a cientificidade do procedimento, alguns critérios precisam ser observados na construção de um *corpus*. O primeiro visa resguardar uma construção equilibrada. Barthes afirma que o *corpus* é “uma definição finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, conforme certa arbitrariedade (inevitável) em torno da qual ele vai trabalhar” (BARTHES, 2006, p. 104).

Sobre esse primeiro aspecto da seleção, buscamos o acervo da HD-BN, um dos mais amplos e acessíveis do país. A partir da palavra-chave <Umbanda>, restringimos a seleção ao Estado do Rio de Janeiro no período entre 1920 a 1929. Dentre todos os periódicos disponíveis, a pesquisa apresentou 45 ocorrências sendo 21 excluídas por conter termos correlatos³. Dentre as 24 ocorrências validadas, selecionamos 2 pelo critério de aleatoriedade (GIL, 2002, p. 47) compreendendo que são representativas do total selecionado para a composição do *corpus*⁴.

Barthes (2006) aponta que para um delineamento consistente devemos observar critérios de pertinência, homogeneidade e sincronicidade. O critério de pertinência é também um princípio limitativo, já que ao construir o *corpus* o pesquisador descreve os fatos reunidos a partir de um ponto de vista e se propõe a reter da massa heterogênea aqueles que efetivamente interessam, com apenas um foco temático. Também é necessário garantir que a substância material dos dados seja tão homogênea quanto possível: textos, imagens e sons, quando possível, devem ser categorizados e analisados distintamente. Por fim, ressalta-se que um *corpus* é uma intersecção na história. Portanto, os materiais selecionados devem ser escolhidos dentro de um ciclo natural. É este ciclo que possibilita ao pesquisador um recorte sincrônico e preciso (BARTHES, 2006, p. 103;105).

Diante deste quadro, nesta pesquisa delimitamos o recorte tendo como base os estereótipos presentes na imprensa carioca na década de 1920, associados à religiosidade

³ O algoritmo trouxe, além do termo <Umbanda>, leituras similares como “uma banda”, “Sarabanda”, “Retumbância”, entre outros. Não sendo ajustados aos propósitos da análise, esses resultados foram excluídos da amostra.

⁴ Reconhecendo as limitações na dimensão de um artigo, selecionamos 2 textos para proceder a análise dentre os que formam o *corpus*. Sendo o foco da AD o processo de produção de sentidos, entendemos que ambos possibilitam adequadamente a verificação do contexto sócio-histórico-cultural, sendo os resultados apontados nessa pesquisa, portanto, representativos do *corpus* selecionado.

afro-brasileira tanto com materiais em linguagem textual (escrita) quanto imagética (fotos e ilustrações). Essa delimitação se justifica por ser esse o período em que a religiosidade afro-brasileira que vinha crescendo nas regiões periféricas do Rio de Janeiro, começa a assumir contornos mais evidentes na vida social ao ponto de começar a surgir com mais frequência nas narrativas jornalísticas.

Os dados disponíveis na HD-BN associados ao termo <Umbanda> nos periódicos do Rio de Janeiro no início do século XX apontam o súbito aumento do número de resultados na década de 1920 em comparação com a década anterior: entre 1910 e 1919, identificamos 11 resultados, passando para o patamar de 370 no período seguinte, entre 1920 e 1930.

Nesta década, além do incremento quantitativo, destaca-se o surgimento de narrativas nas quais os repórteres vão à periferia testemunhar os “*mystérios*” que circundam a religião para, nas páginas dos jornais, narrar a própria percepção daquilo que viram e testemunharam. O sucesso dessas narrativas e a aceitação entre os leitores é evidenciada não apenas pela proliferação nos periódicos, mas pela extensão que ocupam: muitos são textos de página inteira, contando com ilustrações e fotos, um recurso bastante sofisticado para a época.

Diante do quadro, focamos nesse tipo de narrativa e dentre elas selecionamos duas que evidenciam de modo mais consistente a percepção social sobre a religiosidade afro-brasileira nesse período histórico e ao mesmo tempo marcam a presença da estereotipia como parte do processo de produção de sentidos nos discursos.

O primeiro texto selecionado foi assinado por Benjamim Costallat e tem como título “Na noite do subúrbio”. Foi publicado no dia 24 de maio de 1924 no Jornal do Brasil ocupando mais de uma página do periódico. O segundo, foi publicado no Jornal Crítica no dia 07 de novembro de 1929 e ocupa praticamente toda a primeira página da edição do periódico. O texto traz como título principal: “Para as suas ‘mandingas e trabalhos’ a bruxa de Itinga emprega bichos e pós venenosos”.

Resultados

O acontecimento e a construção do acontecimento no discurso midiático

É preciso, em primeiro lugar, considerar o suporte no qual esse discurso é veiculado. No início da década de 1920 a imprensa escrita dominava o fazer jornalístico visto que o rádio e a televisão somente ganhariam espaço e se tornariam referência posteriormente.

Este dado nos ajuda a compreender para qual enunciatário os periódicos cariocas se dirigiam, já que a imprensa escrita exige a competência de domínio do código linguístico para leitura. Segundo dados do IBGE⁵ em 1920, contando-se a população de 5 anos acima, o analfabetismo atingia o percentual de 71,2% dos brasileiros, sendo dominante entre negros e pobres.

Para a burguesia carioca alfabetizada, na década de 1920 as histórias, os contos, as crônicas e demais gêneros do discurso jornalístico, para além de informar sobre o comércio e o mundo civilizado, eram também narrativas dos acontecimentos extravagantes de um “mundo não civilizado” que existia na periferia e que não só contrastava como rompia com a ordem do mundo.

Em segundo lugar, precisamos considerar que na década de 1920 os periódicos brasileiros aproximavam-se do modelo francês de jornalismo, que adotava técnicas de escrita muito próximas das literárias. A crônica, o artigo polêmico e o gênero opinativo livre dominavam a estilística jornalística. Somente após à década de quarenta a imprensa começa a adotar as técnicas americanas, afastando-se gradativamente do estilo literário e adotando linguagem impessoal, esvaziando o texto do caráter emotivo do participante por meio de comunicação direta, sem uso de metáforas e adjetivos (RIBEIRO, 2003, p. 148-149).

Dito isto, passemos a considerar a natureza tipológica do *corpus* analisado nesta pesquisa, retomando a descrição minuciosa que Charaudeau (2010) faz do processo de transformação do acontecimento em notícia pela instância midiática. Para ele, o acontecimento midiático nunca se apresenta à instância de recepção em estado bruto, pois,

⁵ BRASIL. Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. Diretoria Geral de Estatística. Recenseamento Geral do Brasil: 1920. Rio de Janeiro, 1920. v. 4, pt.4: população. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv6478.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2020.

para adquirir significado, depende do olhar de um sujeito que o integra a um sistema de pensamento (CHARAUDEAU, 2010, p. 96, 99).

Esse processo de construção do acontecimento que Charaudeau (2010) denominou de *evenemencial* constitui-se de três etapas: 1) *modificação* – uma mudança no estado do mundo provoca transformações na ordem das coisas com implicações para os seres humanos e não humanos; 2) *percepção* – a competência de um determinado sujeito em ver descontinuidade e ruptura no contínuo estado do mundo e 3) *significação* – essa modificação do mundo deve interessar ao sujeito como ser social, produzindo nele um efeito de *pregnância* (CHARAUDEAU, 2010, p. 100).

Perec (2008) observa que nas manchetes quem fala é sempre o incomum e o extraordinário. Trens só se destacam quando descarrilham, os aviões quando sequestrados e automóveis quando colidem. Em todos os casos, quanto maior o número de mortes, maior o destaque. Nesta perspectiva, o acontecimento midiático depende do escândalo, da fissura, do perigo, como se a vida não existisse para além do espetacular, como se o eloquente e significativo sempre fosse o anormal. O ordinário e o infraordinário que são verdadeiramente constituem o cotidiano desaparecem dos noticiários. Assim, o que o jornalismo qualifica como narrativas do cotidiano são, na verdade, narrativas daquilo que não é o cotidiano, que foge à normalidade, à continuidade e à naturalidade (PEREC, 2008, p. 21-22).

Por outro lado, o aspecto sincrônico do discurso jornalístico, à medida em que ancora a construção desse acontecimento em um tempo e um espaço verificável da vida social comum, devolve discursivamente a esse mesmo acontecimento sua característica cotidiana.

Observemos o primeiro parágrafo do texto sobre “a bruxa de Itinga”, publicado pelo jornal *Crítica* em novembro de 1929:

toda a atenção temerosa, não só dos habitantes do vilarejo, que escolheu para cenário de suas demoníacas façanhas, mas de todo o Rio, que se abebera, sôfrego, dos acontecimentos fantomaticos com que ela nos tem sacudido os nervos, em sobressaltos, na reportagem sensacional que divulgamos dia a dia mais intensamente interessante, à mutação de seus aspectos e à sucessão de seus episódios (CRÍTICA, 1929).

No texto, verificamos o esforço de extrair o acontecimento da naturalidade e continuidade da vida cotidiana por meio de expressões como “pitonisa de Itinga”, “demoníacas façanhas”, “acontecimento fantomático”. A saliência e a *modificação* é, nesse caso, também uma construção discursiva.

Em seguida, o enunciador ressalta a maneira como esse *evento incomum* que descreve afeta a vida cotidiana do vilarejo de Itinga e do Rio, com afirmações de que esse evento narrado cria uma “atenção temerosa” que “sacode os nervos em sobressalto e dessedenta a curiosidade do leitor”.

Por fim, o texto devolve esse acontecimento ressignificado ao espaço da vida cotidiana dando-lhe um lugar verificável na vida social (Itinga) e um tempo contínuo de sua ocorrência (dia a dia). O *efeito de cotidianidade* da narrativa diz muito mais sobre a rotina do periódico e a habilidade jornalístico/literária do autor em narrar “dia a dia mais intensamente interessante” o acontecimento, do que o cotidiano de onde o acontecimento emerge.

Nessa perspectiva, podemos afirmar que o acontecimento midiático, enquanto notícia, só existe no/pelo discurso.

Por trás do discurso midiático, não há um espaço social mascarado, deformado ou parcelado por esse discurso. O espaço social é uma realidade empírica compósita, não homogênea, que depende, para sua significação, do olhar lançado sobre ele pelos diferentes atores sociais, através dos discursos que produzem para tentar torná-lo inteligível. Mortos são mortos, mas para que signifiquem “genocídio”, “purificação étnica”, “solução final”, “vítimas do destino”, é preciso que se insiram em discursos de inteligibilidade do mundo que apontam para sistemas de valores que caracterizam os grupos sociais. Ou seja, para que o acontecimento exista é necessário *nomeá-lo*. O acontecimento não significa em si. O acontecimento só significa enquanto acontecimento em um discurso (CHARAUDEAU, 2010, p. 131-132).

Outro fato que não podemos desconsiderar é que o jornalista não é um ser *fora-do-mundo* ao qual interpreta. Pelo contrário, o julgamento daquilo que é continuidade ou descontinuidade da ordem do mundo será feito a partir de suas crenças e valores pessoais e que ele julga compartilhados com o enunciatário a quem se dirige. Quando essa descontinuidade ocorre no campo religioso, a opinião se confunde com a crença e a percepção dessa ruptura é atravessada por estereótipos, passando a apoiar-se numa

espécie de *verdade constituída* à qual o sujeito adere de maneira não racional. O discurso passa a ser composto por enunciados que se complementam como *verdades universais* que são, para o enunciador, um mundo de evidência capaz de tranquilizá-lo.

A crença [...] é, pois, um domínio que se define pelo encontro entre uma verdade como “saber que se sabe saber” e um sujeito que se dirige a essa verdade animado de uma “certeza sem provas” e que dela se apropria. Reconhecem-se aqui os movimentos individuais ou coletivos de adesão a grandes sistemas de pensamento ou a algumas narrativas do mundo que constituem o suporte das crenças religiosas, mágicas ou míticas [...]. Toda adesão a ideias preconcebidas, a rumores, a julgamentos estereotipados que aparecem sob a forma de enunciados mais ou menos fixos [...] que circulam nos grupos sociais, participa desse fenômeno de crença (CHARAUDEAU, 2010, p. 121).

Percebe-se esta condição com clareza quando analisamos o *corpus* desta pesquisa. Retomando o texto do jornal *Crítica*, podemos claramente ver no discurso imagético o mesmo processo de construção de sentidos do texto escrito, evidenciando a elaboração do acontecimento midiático atravessado pela percepção e pelas crenças de um sujeito enunciador, cristalizando-se no discurso que este faz sobre o acontecimento.

O texto traz na margem superior direita uma foto de uma senhora diante de uma árvore apanhando folhas. A imagem em si não representa nenhuma captura de um acontecimento que tenha rompido com a ordem do mundo cotidiano. A imagem por si só fixa o acontecimento na ordem do natural e do comum, porém, os títulos grandes que preenchem os espaços superior, lateral e inferior à foto, assim como a legenda que a acompanha, constroem o acontecimento e o inscrevem na ordem do sobrenatural, daquilo que rompe com a ordem do mundo, como se vê na figura abaixo:

Figura 1 - Jornal Crítica, 07 de novembro de 1929



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Digital/Jornal Crítica.

A legenda da foto diz o seguinte: “A bruxa apanha folhas para confecção de seus pós misteriosos e satânicos”. A imagem que ancora o acontecimento na vida cotidiana e produz um *efeito de verdade*, como aquilo que “faz-creer” – a “captura do real”, como *apreensão do fato* tal qual se deu na vida cotidiana –, tem o sentido deslocado pelo texto escrito para uma interpretação que transcende esse lugar comum registrado na imagem. Em outros termos, o texto imagético que de início é a prova da natureza comum do acontecimento, transforma-se na relação com o texto escrito, tornando-se evidência do rompimento da ordem do mundo.

Logo abaixo da foto e dos títulos e intertítulos que definem a perspectiva do enunciador com termos como “bruxa de Itinga”, “diabólica feiticeira”, “amaldiçoada mulher”, existe um desenho ilustrativo que, na verdade, atua como uma caricatura. No entanto, não acentua atributos físicos do objeto caricaturado, mas as vicissitudes de natureza moral e de *desvio*, como se vê na imagem abaixo:

Figura 2 - Ilustração de apoio ao texto, Jornal Crítica, 07 de Novembro de 1929



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Digital/Jornal Crítica.

A legenda da imagem diz o seguinte: “E a bruxa, navalha em punho, abre nas carnes da vítima a incisão maravilhosa que a fará feliz no amor”. Observe que a escolha do termo “vítima” ao invés de simplesmente “a mulher”, ou, “a crente” imputa à que pratica a ação um ato de maldade. A ação praticada é qualificada como má porque a agente passiva, que recebe a ação, é chamada de vítima.

A narrativa que acompanha a imagem ilustrativa diz o seguinte:


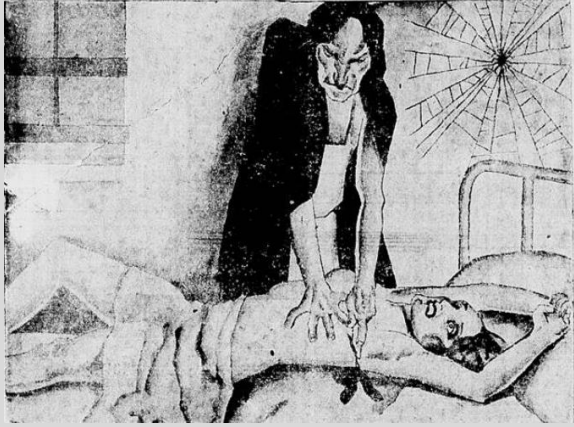
A bruxa de Itinga, em meio ao Sabat, grita esse nome [Violante] que é o seu, aos duendes maus e aos bodes pretos. E para eles estas quatro sílabas tem um poder sobrenatural. A enviada de Satan exulta de demoníaca alegria quando alguém a procura para fazer mal [...]. As mulheres são as melhores consulentes de violante. E para elas a megera emprega uma sorte de magia original e infalível. Ordena Violante que a paciente se dispa. Depois sobre o peito esquerdo, com uma navalha, faz uma incisão de alguns centímetros. O sangue jorra em borbotões. A feiticeira, então, com um morcego sinistro, suga a ferida longamente, sequiosamente, tragicamente (CRÍTICA, 1929).

A narrativa é interessante por ser uma construção discursiva feita a partir de relatos de outras testemunhas. No entanto, observa-se como o tempo verbal recoloca o enunciador na cena como se ele próprio tivesse testemunhado os fatos que narra, prática comum no estilo literário assumido pelo jornalismo na época. O discurso se constrói a partir de um “saber que se sabe saber”, pois, só desse modo é possível ao enunciador

afirmar conclusivamente que as quatro sílabas do nome Violante têm para os duendes maus e os bodes pretos um poder sobrenatural. De que outro modo ele poderia provar a evidência dessa afirmação, senão apenas no próprio discurso que enuncia?

As imagens colocadas lado a lado exemplificam a distância entre o acontecimento e a percepção e significação que o sujeito enunciador atribui a ele. De um lado uma cena do cotidiano e do outro aquilo que o enunciador com a sua percepção atravessada pelas crenças e valores pessoais vê quando olha para a cena, corroborando a fala de Lippmann (2008, p. 83) quando afirma que “o que frequentemente se imagina ser o relato de um evento é, na realidade, a sua transfiguração”.

Tabela 1 - A interpretação e construção do acontecimento

O registro fotográfico	A interpretação e construção do acontecimento pelo enunciador
	

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Digital/Jornal Crítica.

A partir do material apresentado, constata-se, de modo evidente, o uso e o funcionamento dos estereótipos no processo de produção de sentidos, assunto que trataremos mais profundamente no tópico seguinte.

Os estereótipos no processo de construção do acontecimento

Em 1922, Walter Lippmann publicou o livro *Opinião Pública* no qual dedicou um capítulo à questão do estereótipo. Para o jornalista, estereótipos são imagens mentais que medeiam nossa relação com o real. Nós vemos o mundo da maneira como fomos ensinados culturalmente a ver, pois, essas imagens mentais advindas das representações culturais preexistentes filtram a nossa percepção do real.

Há uma imagem mais ou menos ordenada e consistente, a qual nossos hábitos, nossos gostos, nossas capacidades, nossos confortos, nossas esperanças se ajustaram. Elas podem não ser uma imagem completa do mundo, mas são uma imagem de um mundo possível ao qual nós nos adaptamos. Naquele mundo as pessoas e as coisas têm seus lugares bem conhecidos, e fazem certas coisas previsíveis. Sentimo-nos em casa ali. Enquadramo-nos nele. Somos membros. Conhecemos o caminho em volta. Ali encontramos o charme do que é familiar, o normal, o seguro (LIPPMANN, 2008, p. 96).

Nesse caso, o estereótipo passa a ter um sentido positivo e um negativo no âmbito das ciências sociais e humanas. É positivo quando visto como “fator de coesão social, elemento construtivo na relação do ser humano consigo mesmo e com o outro”⁶ (AMOSSY; PIERROT, 2010, p. 47, tradução nossa). No entanto, quando se transforma em uma categorização simplificada e/ou generalizada pode oferecer uma visão deturpada do real, pois, “como os estereótipos comumente referem ao todo selecionando alguns detalhes, tendem a oferecer uma imagem incompleta (eventualmente, errada), que implica ou provém de uma qualificação ou julgamento” (CARMELINO; POSSENTI, 2015, p. 419).

Esta situação pode ser observada no segundo texto selecionado, publicado em 1924 no *Jornal do Brasil*, com autoria de Benjamim Costallat:

A porta de entrada, rapidamente, se havia fechado e não havia uma janela que desse um pouco de ar àquela aglomeração de gente, suando e fedida [...]. O negro, na sua linguagem africana, recomeçou a soltar a sua eloquência terrível e diabólica [...]. Na meia luz de querosene, aquelas criaturas, quase todas pretas, pareciam ter saído de uma gravura de madeira. Eram sinistras...[...]. O preto feiticeiro, o “pai de santo”, soltando para o teto enormes fumaradas, agitava-se, tremendamente, com grandes gestos, grandes gritos, batendo no peito com terrível estrondo [...]. De repente, o feiticeiro começou a dar pulos, a rodopiar, num samba infernal. Parecia uma carrapeta viva [...]. A carrapeta humana não se cansava. Era vertiginosa e louca. E cada vez mais o seu imenso charuto soltava fumaça [...] como se sua cabeça negra estivesse a incendiar-se! [...]. E ereto, como uma estátua de bronze, o braço levantado, imponente de atitude [...], recomeçou a falar velozmente na sua linguagem africana [...]. O preto e seu enorme charutão – já devia ser outro porque ele era enorme – lançando fumaça como uma chaminé, dirigiu-se para a velha gorda e como querendo hipnotiza-la, abriu os

⁶ Texto original: “[...] un factor de cohesión social, un elemento constructivo en la relación del ser humano consigo mismo y con el otro”.

braços fazendo uma série de “passes” diante de sua pobre cabeça dolorida [...]. E, rapidamente, dentro do barracão, tendo como centro o “pai de santo”, rodopiam furiosamente quatro homens e quatro mulheres, fazendo um barulho de mil infernos com os seus pés nus, no soalho que vibra, estremecendo a casa [...]. É uma visão louca! [...]. E tudo roda, e tudo vira, e tudo samba, um samba doido e diabólico numa alucinação tremenda! (COSTALLAT, 1924).

O texto começa com a narrativa do medo e ansiedade do jornalista e sua fonte, escondidos em um matagal no subúrbio carioca, na expectativa de testemunharem um culto afro-brasileiro que aconteceria em um barracão. Nesse ponto, o texto abre espaço para uma descrição minuciosa da vida social no subúrbio em contraste com o que acontecia na região urbana do centro do Rio. O trecho citado acima é a narrativa das percepções do jornalista ao testemunhar a celebração de um culto umbandista, visto que a religião é nominalmente citada em um momento posterior ao que aqui destacamos.

Da leitura do texto, destaca-se a qualificação que o enunciador faz da manifestação religiosa que testemunha em expressões recorrentes ao longo de toda a narrativa como: diabólico, infernal, feiticeiro. A recorrência a esses estereótipos são uma forma de explicar aquilo que para o enunciador é incompreensível por transgredir os valores e crenças com os quais está habituado. Os estereótipos, nesse caso, são ao mesmo tempo a distinção e a homogeneização do acontecimento, pois, por um lado o diabólico foge da visão de natureza sacralizada do mundo e por outro iguala qualquer diferença dessa saliência “sobrenatural” situando o fato narrado em um lugar comum e partilhado socialmente, numa visão culturalmente aprendida daquilo que é diabólico.

Esta estereotipia, no entanto, não é produto deste período histórico: a construção do imaginário social sobre o inferno, o demônio e o diabo na América Latina remontam ao período colonial, pois, os colonizadores trouxeram da Europa uma visão de mundo fortemente influenciada pelo dualismo entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo, influenciados pelas contendas religiosas da Reforma e da Contrarreforma, inserindo a religião em lugar de destaque no cotidiano (SOUZA, 1993, p. 22).

Souza (1993) acredita que foi na *caça às bruxas* que o olhar demonológico sobre a América Latina foi treinado, o que fez com que entre uma bruxa basca e um índio idólatra existisse uma linha muito tênue para um espanhol do século XVI (SOUZA, 1993, p. 26).

Estabeleceu-se desse modo uma visão dicotômica que por um lado justificava o processo colonizador baseada no imaginário edênico ressaltando as propriedades e qualidades sacras da terra e, por outro, demonizava seus habitantes para justificar a violência no processo de conquista e apropriação da Terra. Corroborando esta perspectiva, Holanda (2010) indica a exaltação da natureza edênica do país ao analisar as narrativas dos descobridores da América do Sul e, mais especificamente, do Brasil, enumerando uma série de descrições presentes nas narrativas tais como: imunidade a doenças, plantas com poder curativo, frutas de sabores exóticos, animais falantes (papagaio), entre outras.

Nessa mesma perspectiva, Schwarcz (2012) entende que o imaginário do paraíso edênico aparecia com muito vigor nas narrativas dos primeiros descobridores estabelecendo uma clara distinção entre a terra e os naturais da terra:

O Brasil seria o paraíso ou o inferno? Seus habitantes, ingênuos ou viciados? Ou seja, a presença do motivo edênico e paradisíaco da terra começou com os primeiros europeus que dela se acercaram. Está presente já em Caminha, e logo depois em 1502 na carta de Américo Vespúcio, que ficou conhecida como *mundus novo* – na qual declarou que o paraíso terreal não estaria longe dessas terras –, e também em Gândavo, em sua *História da Província de Santa Cruz* de 1576, que descreveria o país a partir de sua fertilidade e de seu clima ameno e receptivo. Mas Gândavo também seria o autor de uma máxima que definiria de forma direta, não tanto a natureza do Brasil, mas seus naturais: povos sem F, sem L e sem R: sem fé, sem lei e sem rei (SCHWARCZ, 2012, p. 12).

Essa dicotomia é interpretada pela autora como uma relação constituída no imaginário cristão envolvendo o paraíso e o inferno, já que ao descrever os indígenas brasileiros “como ‘atrevidos, sem crença na alma, vingativos, desonestos e dados à sensualidade’, Gândavo estabelecia uma distinção fundamental entre a terra e seus homens: a edenização de um lado, o inferno do outro” (SCHWARCZ, 2012, p. 15).

Com a escravização que igualava socialmente indígenas e africanos e o esgotamento do apresamento de índios no século XVI, os escravizados trazidos da África passaram a ser identificados quase que exclusivamente com o lugar mais baixo no substrato social. Conforme apontava Bastide (1960), constituiu-se uma “nova

estratificação onde o branco ocupava o ápice, o mestiço livre ou caboclo a intermediária e ele a camada mais baixa de todas, ou seja, a da escravidão” (BASTIDE, 1960, p. 64).

Inserida neste contexto, a Igreja Católica que, em linhas gerais, se manifestou contra escravidão do índio alegando que a prática era impeditiva de sua evangelização, acabou por permitir tanto a escravização indígena quanto a do africano por considerar, como apontou Anchieta (1992), que a pena da escravidão é seguramente menor do que a eternidade no inferno, visto que a retirada destes indivíduos da condição não civilizada e, portanto, sujeita às interferências do demônio é, em qualquer circunstância, um benefício para os gentios. Assim, os estereótipos associados pelos primeiros colonizadores aos índios sequenciados pelos africanos e à sua forma de religiosidade tornaram-se constitutivo das relações sociais e culturais no Brasil. Por mais que a Igreja Católica insistisse na responsabilidade dos senhores para evangelização dos escravizados, na prática mostra que isto era ignorado, pois, os africanos eram considerados pelos brancos como animais sem alma. As representações coletivas inscreviam o negro como “coisa” e não como pessoa (BASTIDE, 1960, p. 185).

Assim, permanecendo por séculos a narrativa associando a cultura africana como uma intrusão diabólica no paraíso, os sujeitos e sobretudo a religião africana veem mantido esse status, mesmo depois da abolição da escravatura. Com isso, percebe-se que o diabólico não é apenas um modo de ser da religião alheia, constituindo-se espacialmente na periferia, lugar do substrato da vida social.

O paraíso, na concepção narrativa dos jornais do século XIX e início do XX, tem cor e raça, mas sobretudo está vinculado ao extrato social ao qual está associado o indivíduo. Pina (2018), observando as narrativas relacionadas aos italianos que chegam a São Paulo para substituir a mão-de-obra escravizada constata, a partir da análise de matérias publicadas no jornal A Província de São Paulo (atual O Estado de S.Paulo) entre os anos de 1875 e 1899, que apesar de, em linhas gerais, o europeu ser tratado como cristão, trabalhador e civilizado, enquanto o negro é violento, indolente e descrente, ocorre um deslocamento semântico que em última instância insere o italiano no território antagônico, na medida em que é retratado como gerador de balbúrdia, briguento, enganador ou vagabundo, atributos que também são associados aos escravizados. Mesmo

sendo europeu, traços “não civilizados” são enaltecidos nas narrativas jornalísticas, constituindo estereótipos divergentes nos termos, mas similares no propósito.

Assim, nas relações sociais, o lugar possível para a africanidade era a marginalidade, espaço de atuação do diabólico: como apontava Bastide (1960), “o mulato livre e sobretudo a mulata voluptuosa bem podiam encontrar aqui um paraíso, o escravo negro apenas encontrando um inferno” (BASTIDE, 1960, p. 94).

No campo da normatização da vida social, a escravidão abolida em 1888 foi substituída por outros instrumentos de controle desta população: em 1890 o código penal⁷ passou a tipificar como crime a vadiagem, a mendicância, a beberagem e, também, a capoeira. Conforme aponta Santos (2004),

No final do século XIX, com a abolição da escravatura, negros libertos, em grande número, deslocavam-se para as cidades à procura de oportunidades e quando lá chegavam não conseguiam ser absorvidos em atividades remuneradas. O crescimento do número de imigrantes, vindos tanto do interior do Brasil, quanto do exterior também contribuiu para o crescimento urbano desordenado. Capoeiras, que eram utilizados tanto por liberais, como por conservadores como uma milícia paramilitar, ficaram na República fora do controle das autoridades. Capoeiras, negros alforriados, imigrantes e pobres eram apontados pelos chefes de polícia como sendo os principais responsáveis pelo número cada vez maior de roubo, latrocínio e prostituição (SANTOS, 2004, p. 145).

Finalizando a construção do cenário cultural do qual emergem as narrativas contidas nos jornais cariocas da década de 1920, é preciso delinear mais um elemento importante: a eugenia. Schwarcz (1996) observou que no final do século XIX a eugenia e o combate a miscigenação racial ganharam destaque no Brasil respaldados pelo discurso científico, mais especificamente, da medicina. Boa parte das mazelas da sociedade brasileira, tais como doenças, enfraquecimento biológico, criminalidade e atraso cultural eram apontados como resultado de uma herança africana trazida para o Brasil durante o período colonial:

Na Bahia, em finais do século [XIX], as teses sobre medicina legal predominam. Nelas, o objeto privilegiado não é mais a doença ou o

⁷ Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. Disponível em:
http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm. Acesso em: 06 mar. 2021.

crime, mas o criminoso. Sob a liderança de Nina Rodrigues, a faculdade baiana passou a seguir de perto os ensinamentos da escola de criminologia italiana, que destacava os estigmas próprios dos criminosos: era preciso reservar o olhar mais para o sujeito do que para o crime. Para esses cientistas, não foi difícil vincular os traços lombrosianos ao perfil dos mestiços – tão maltratados pelas teorias da época - e aí encontrar um modelo para explicar a nossa “degeneração racial”. Os exemplos de embriaguez, alienação, epilepsia, violência ou amoralidade passavam a comprovar os modelos darwinistas sociais em sua condenação do cruzamento, em sua alerta a “imperfeição da hereditariedade mista” (SCHWARCZ, 1996, p. 92).

Voltando ao texto de Costallat, podemos notar como esses estereótipos se cristalizam no discurso opinativo do autor. Primeiramente percebemos um constante processo de animalização e objetificação do negro em expressões como: “aquelas criaturas, quase todas pretas”, “gente suada e fedida”, “saída de uma gravura em madeira”, “carrapeta viva”, “lançando fumaça como uma chaminé”, “estátua de bronze”. É evidente como o discurso harmoniza em um mesmo dizer o diabólico e infernal com o animalesco e objetificado (sem alma) qualificando, dessa forma, com a estereotipia, a religião e seu adepto.

Por fim, salientamos, ainda, a maneira como o enunciador caracteriza a prática religiosa como um estado de loucura empregando descrições como: “agitava-se, tremendamente, com grandes gestos, grandes gritos, batendo no peito com terrível estrondo”; também em: “era vertiginosa e louca”; e ainda em: “rodopiam furiosamente quatro homens e quatro mulheres, fazendo um barulho de mil infernos com os seus pés nus, no soalho que vibra, estremecendo a casa [...]. É uma visão louca!”.

As percepções do enunciador sobre o acontecimento que narra cristaliza no discurso as práticas sociais herdadas de um processo de colonização que, apesar de ter tido seu fim declarado, construiu lugares sociais sólidos, porém, estereotipados, que persistiram no imaginário social delimitando muito claramente o lugar da religiosidade afro-brasileira.

Considerações Finais

Ao longo deste texto, pudemos perceber como os estereótipos orientam a percepção das práticas jornalísticas na construção do acontecimento, especialmente,

dentro do recorte temporal e das narrativas selecionadas para composição do *corpus* desta pesquisa tendo como objeto o discurso sobre a religiosidade afro-brasileira.

Talvez a estilística mais literária do jornalismo brasileiro na década de 1920 permitisse a exacerbação dos adjetivos e até a imbricação, em alguns casos, de fato e ficção em uma mesma narrativa sobre o acontecimento. Mas, fica evidente pelo *corpus* analisado, como a estereotipia do negro constituída desde o período colonial, consolidada pelo aparato legal e o discurso médico no final do século XIX e no início das primeiras décadas do século seguinte, se cristaliza com clareza no discurso que a imprensa carioca faz sobre a religiosidade afro-brasileira, mais especificamente à Umbanda.

Percebemos que o diabólico e o louco, estereótipos que se manifestam com força nos discursos analisados, possui uma raça (o negro), um estrato social (o pobre), e um lugar (a periferia). O lugar de fala dos sujeitos enunciadore, que no caso dos textos analisados são os jornalistas, estabelece um contraponto, um lugar social correlato do branco, rico e do centro que corresponde a uma visão de mundo compartilhada com o enunciatário, a quem o periódico se dirige. É desse modo que os preconceitos raciais e sociais – cuja origem é histórica – se cristalizam nos discursos sobre a religiosidade afro-brasileira por meio da estereotipia na imprensa carioca na década de 1920.

Depois da adoção das técnicas americanas pelo jornalismo brasileiro para a construção da notícia a partir da década de 1940, a narrativa dos periódicos procura criar um efeito de *isenção*, esvaziando o texto das expressões emocionais do jornalista, bem como de suas adjetivações e opiniões. Há indicativos no *corpus* da pesquisa, que abrange produções das décadas subsequentes e que serão demonstrados em outros artigos, de que esta alteração do padrão narrativo não retira do periódico o traço de estereotipia, uma vez que mesmo sendo isento de adjetivações o texto verbal, esta característica permanece nas imagens publicadas, possibilitando a manutenção da cadeia de transmissão intergeracional.

Com o advento das novas tecnologias da informação e com a possibilidade do leitor de comentar a notícia e expressar a sua opinião, observamos que a mesma estereotipia permanece ativa no seio social e cultural manifestando, desse modo, os

mesmos estereótipos sobre a religiosidade afro-brasileira, conforme indicado brevemente na epígrafe que abre esse artigo.

Entendemos que a proposta deste trabalho não é a de generalizar suas constatações, porém, compreendemos que os caminhos percorridos ao longo do artigo podem apontar uma possibilidade plausível para investigar os discursos de intolerância religiosa que emergem na contemporaneidade retomando a sua origem sócio-histórica e o processo de apropriação e reverberação desses estereótipos na mídia consolidando-os no imaginário social.

Referências

- AMOSSY, R.; PIERROT, A. H. **Estereotipos y Clichés**. Buenos Aires: Eudeba, 2010.
- ANCHIETA, J. Carta ao Geral Diogo Laines, de São Vicente, 8 de janeiro de 1565. In: RIBEIRO, D.; MOREIRA NETO, C. D. A (orgs.). **A fundação do Brasil. Testemunhos 1500-1700**. Petrópolis: Vozes, 1992.
- BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BASTIDE, R. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora; EDUSP, 1960.
- BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.
- CARMELINO, A. C.; POSSENTI, S. O que dizem do Brasil as piadas? **Linguagem em (Dis)curso – LemD**, Tubarão, SC, 15, n. 3, set. / dez. 2015. 415-430. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ld/v15n3/1518-7632-ld-15-03-00415.pdf>. Acesso em: 9 out. 2020.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2010.
- DEL PRIORE, M. **Do outro lado. A história do sobrenatural e do espiritismo**. São Paulo: Planeta, 2014.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.
- GILL, R. **Análise de discurso**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HOLANDA, S. B. D. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- JARDIM, J. L. Imprensa operária: comunicação e organização. **Estudos Iberoamericanos**, Porto Alegre, 22, n. 2, dez 1996. 27-40. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/download/28550/15960/0>. Acesso em: 25 mar. 2021.
- LIPPMANN, W. **Opinião Pública**. Petrópolis: Vozes, 2008.

- MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes; Editora Unicamp, 1997.
- ORLANDI, E. P. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2011.
- PÊCHEUX, M. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F; Hak, T (orgs). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: Editora Unicamp, 1997.
- PEREC, G. **Lo infraordinario**. Madri, Espanha: Impedimenta, 2008.
- PINA, J. A. **Tutti Buona Gente? O imaginário midiático do imigrante italiano no jornal "O Estado de S.Paulo" no final do século XIX**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo. Disponível em: <http://repositorio.unip.br/programa-de-pos-graduacao-stricto-sensu-em-comunicacao/tutti-buona-gente-o-imaginario-midiatico-do-imigrante-italiano-no-jornal-o-estado-de-s-paulo-no-final-do-seculo-xix/>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- PISA, L. F.; SOUZA, R. M.; VISIBELI, D. **Análise do discurso: conceitos e aplicações**. Pouso Alegre: IFSULDEMINAS; Lume Editora, 2018.
- RIBEIRO, A. P. G. Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, 1, n. 31, 1 ago 2003. 147-160. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2186/1325>. Acesso em: 23 jul. 2018.
- RIO, J. D. **As religiões no Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- SANTOS, M. S. D. A prisão dos ébrios, capoeiras e vagabundos no início da Era Republicana. **Topoi**, Rio de Janeiro, 5, n. 8, jun. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2004000100138&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 15 mar. 2021.
- SCHWARCZ, L. M. Usos e abusos da mestiçagem e da raça no brasil: uma história das teorias raciais em finais do século XIX. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 18, 1996. 77-101. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20901/13519>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- SCHWARCZ, L. M. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: ClaroEnigma, 2012.
- SILVA, M. R. Umbanda e os meios de comunicação: documentos para a compreensão da história e atualidade desta religião brasileira. In: CAMARGO, H. W. (org.) **Umbanda, cultura e comunicação: olhares e encruzilhadas**. Curitiba: Syntagma Editores, 2019.
- SOUZA, L. D. M. E. **Inferno atlântico: demonologia e colonização - séculos XVI - XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Referências do corpus

COSTALLAT, Benjamim. **Na noite do subúrbio**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro 24 de Maio, 1924. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&PagFis=29481&Pesq=umbanda. Acesso em: 10 abr. 2020.

CRÍTICA. **Para as suas “mandingas e trabalhos” a bruxa de Itinga emprega bichos e pós venenosos**. Rio de Janeiro, 07 de Nov. 1929. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=372382&PagFis=2275>. Acesso em: 13 abr. 2020.

PORTAL G1. **Baianos e turistas celebram Iemanjá em Salvador; multidão se forma no Rio Vermelho**. Bahia, 02/02/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/verao/2020/noticia/2020/02/02/baianos-e-turistas-reverenciam-iemanja-e-multidao-se-forma-no-rio-vermelho-em-salvador.ghtml>. Acesso em: 25 abr. 2020.

Revista Mídia e Cotidiano
ISSN: 2178-602X
Entrevista
Volume 15, Número 2, maio/ago. de 2021
Submetido em: 22/11/2020
Aprovado em: 12/05/2021

Raúl Fuentes Navarro: contribuições ao campo acadêmico da comunicação

Raúl Fuentes Navarro: contributions to the academic field of communication

Raúl Fuentes Navarro: contribuciones al campo académico de la comunicación

Antonio Carlos de SOUZA¹

Resumo

Raúl Fuentes Navarro, professor e pesquisador mexicano, tem se dedicado a investigar a pesquisa da comunicação e a profissionalização da área, na América Latina, de modo geral, e no México, de modo específico. Por causa desse interesse, suas investigações estão voltadas para Teorias da Comunicação, Epistemologias da Comunicação e Metodologias de Pesquisa em Comunicação. As décadas de dedicação à área levaram à produção de 26 livros, 85 capítulos e mais de 120 artigos em revistas especializadas. Nesta entrevista, Fuentes Navarro compartilha algumas impressões sobre os desafios para estudar a comunicação em países latino-americanos.

Palabras-clave: Comunicação. Entrevista. América latina.

Abstract

Raúl Fuentes Navarro, a Mexican professor and researcher, has dedicated himself to studying communication research and the professionalization of the area, in Latin America, in general, and in Mexico, in a specific way. Because of this interest, his investigations are focused on Communication Theories, Communication Epistemologies and Communication Research Methodologies. The decades of dedication to the area led him to publish 26 books, 85 chapters and more than 120 articles in specialized magazines. In this interview, Fuentes Navarro shares some impressions about the challenges of studying communication in Latin American countries.

Palabras-chave: Communication. Interview. Latin America.

Resumen

Raúl Fuentes Navarro, profesor e investigador mexicano, se ha dedicado a estudiar la investigación en comunicación y la profesionalización del área, en América Latina, en general, y en México, de manera específica. Debido a este interés, sus investigaciones se

¹ Mestrando em Comunicação e Práticas de Consumo pela Escola Superior de Propaganda e Marketing - SP. Participa do grupo de pesquisa BIOCON - Bolsista Capes. E-mail: antonio.carlos@acad.espm.com. ORCID: 0000-0002-6437-8227.

centran en Teorías de la comunicación, Epistemologías de la comunicación y Metodologías de investigación de la comunicación. Las décadas de dedicación al área llevaron a la producción de 26 libros, 85 capítulos y más de 120 artículos en revistas especializadas. En esta entrevista, Fuentes Navarro comparte algunas impresiones sobre los desafíos del estudio de la comunicación en los países de América Latina.

Keywords: Comunicación. Entrevista. América Latina.

Apresentação

O Dr. Raúl Fuentes Navarro é um importante fomentador da investigação científica e da formação de profissionais em comunicação na América Latina, especialmente no México. Com uma trajetória acadêmica de mais de 40 anos, é pesquisador e professor do Departamento de Estudos da Comunicação Social, no Centro Universitário de Ciências Sociais e Humanidades, na Universidade de Guadalajara. Sua atuação na área o levou a publicar 26 livros, 85 capítulos e mais de 120 artigos em revistas especializadas.

Desde o ano de 1996, é membro do Sistema Nacional de Investigadores (SNI) do Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt). Em 2006, foi promovido a pesquisador nacional nível III (máximo), categoria para a qual teve seu nome renovado por mais 15 anos (2018-2032). Por sua destacada contribuição, foi eleito avaliador integrante da Comisión Dictaminadora del Área V (Ciências Sociais) do SNI nos períodos 2006-2008 e 2018-2020.

Entre seus títulos, destaca-se o de membro regular da Academia Mexicana de Ciências, desde o ano de 2005. Em 2007, recebeu a Medalha da Asociación Mexicana de Investigadores em Comunicação (AMIC), a principal associação no México dedicada à pesquisa acadêmica de comunicação, em reconhecimento aos seus 25 anos de trajetória acadêmica. Recentemente, em 2019, foi eleito vice-presidente da Asociación Iberoamericana de Investigadores de la Comunicación. No mesmo ano, o Conselho Universitário da Universidad Autónoma de Baja Califórnia concedeu-lhe o título de Doutor Honoris Causa.

Seus textos, considerados obras de referência na formação de comunicólogos, têm alcançado países da América do Norte, América Central, América do Sul e Europa. Fuentes Navarro já participou de mais de 200 conferências pelo mundo, incluindo o Brasil. Em 2020, foi o conferencista principal da 29ª Compós, realizada remotamente pela

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, onde ele já tinha estado como pesquisador visitante.

Nesta entrevista, realizada por e-mail, ele compartilhou suas impressões sobre alguns dos maiores desafios para a institucionalização e a profissionalização da comunicação, particularmente na América Latina.

Entrevista

A. SOUZA: *Quais são os principais desafios teóricos e metodológicos para a comunicação na América Latina no século 21?*

NAVARRO: O mesmo que em qualquer outra parte do mundo. Nem para o exercício diversificado e múltiplo da comunicação na sociedade, nem para sua investigação sistemática e rigorosa, existem particularidades teóricas ou metodológicas segundo a geografia. Antes, essas particularidades decorrem dos quadros axiológicos (valores) e dos preconceitos ideológicos associados a essas práticas socioculturais (tanto comunicacionais quanto acadêmicas). De qualquer forma, os desafios para a América Latina devem ser enfrentados localmente, sem desconsiderar suas articulações globais.

A. SOUZA: *Qual é a melhor conceituação para a disciplina: “Ciências da Comunicação” ou “Campo Comunicacional”?*

NAVARRO: Os termos se referem a dois objetos muito diferentes. “Ciências da Comunicação” é um dos nomes dados a projetos de constituição disciplinar, especialmente em termos de ensino e pesquisa. “Campo da comunicação” inclui dimensões disciplinares (científicas, acadêmicas, referenciais etc.), mas também articulações políticas, econômicas, culturais etc. dos exercícios específicos (jornalístico, político, organizacional, entretenimento etc.).

A. SOUZA: *A partir do conceito de interdisciplinaridade, a comunicação dialoga com outras disciplinas das ciências sociais. Nessa relação, há uma troca de saberes num processo que deveria ser colaborativo e profícuo. Com essas considerações, é pertinente observar se há, ainda, marginalidade nas pesquisas de comunicação, marginalidade na comunicação em relação a outras ciências sociais e marginalidade na pesquisa científica em relação ao desenvolvimento da América Latina? E, aproveitando o contexto da pergunta, quanto os cortes em investimentos na área corroboram para a perenidade ou não desse cenário? Cito esses cortes nos investimentos nas pesquisas em ciências humanas, mais especificamente, considerando o momento político do Brasil.*

NAVARRO: A interdisciplinaridade é uma condição indispensável para todas as disciplinas de todos os lugares, mas deve ser concretizada em ações e práticas científicas e acadêmicas concretas que, como todas as práticas sociais, estão sujeitas a relações de poder ... os processos sociais, do ponto de vista ideal, eles teriam que ser colaborativos, horizontais, produtivos... mas é praticamente impossível verificar isso. A “marginalidade” dos estudos da comunicação, bem como a crescente “centralidade” de suas práticas sociais, é uma condição relativa aos “capitais” acumulados e colocados em prática nas práticas. Boa parte dos “cortes” que se manifestam em muitos países (também, seriamente, no México) são expressões nas políticas públicas dessa marginalidade reconhecida e reforçada pelo poder.

A. SOUZA: *Como um desdobramento do tema anterior, pergunto: como fornecer, na realidade atual de nossos programas de pós-graduação em Comunicação, apoio aos estudantes para o bom desempenho de suas investigações, de modo a que suas teses e dissertações alcancem resultados relevantes, com encaminhamentos metodológicos adequados?*

NAVARRO: A única maneira que conheço, nesse sentido, é o acompanhamento crítico: que as experiências coletivas e individuais relevantes possam ser contrastadas e assimiladas a cada momento da decisão e que desenvolvam competência crítica. Metodologia é a arte de tomar decisões em todos os momentos do processo de pesquisa e deve ser aprendida na comunidade, porque é a única maneira de não reproduzir acriticamente os procedimentos, mas de tomar decisões sempre revisáveis.

A. SOUZA: *A partir disso, poderia abordar a questão das necessidades gerais, abrangentes e transversais de uma formação metodológica básica para que o processo de pesquisa seja assertivo?*

NAVARRO: Como eu disse na resposta anterior, a chave distintiva da prática científica (em qualquer disciplina) é a reflexividade metodológica: saber tomar decisões e explicá-las diante das opções de cada operação específica. É isso que constitui a “identidade” científica, pertencente a uma determinada comunidade ... eu gosto muito de como Andrew Abbott (2004) explica: “Ciência é uma conversa entre o rigor e a imaginação. O que um impõe ao outro é avaliado. Qualquer avaliação leva a novas propostas, e assim por diante...”.

A. SOUZA: *Há muitos debates em torno do uso, validação e do reconhecimento das epistemologias do Sul, um Sul Global (não geográfico), mais conceitual, que abarcaria outros saberes, como os conhecimentos não científicos que são ignorados – por exemplo, os das comunidades indígenas, não validados e, geralmente, não utilizados em artigos, dissertações e teses, por correrem o risco de serem vistos como trabalhos menores ou de expressão menor. Quais perspectivas e quais posicionamentos deveriam ser adotados ou discutidos pelas universidades, pesquisadores, estudantes e pela comunidade acadêmica de modo geral a respeito disso?*

NAVARRO: Penso que todos esses sistemas, mais ou menos rigorosos, do conhecimento social devem ser analisados e talvez praticados, criticamente, iguais ou não aos sistemas científicos hegemônicos... O que não é produtivo na universidade é o dogmatismo, o “pensamento único”. Além de negar a essência da universidade, que também nega a “essência” da comunicação, que não é a imposição da “verdade”, mas a “produção social de significado”. Os debates epistemológicos são valiosos e indispensáveis, neste momento, ao tentar impedir o pensamento crítico de vários ângulos.

A. SOUZA: *Um dos apontamentos que o senhor fez em outras entrevistas (RODRÍGUEZ-MILHOMENS, 2015; TRUJILLO, 2010) é que as pesquisas da América Latina, nos anos 1970, puderam contribuir de maneira decisiva e bastante salutar com os estudos da comunicação, e que esta curva era ascendente mas, com o passar do tempo, essa contribuição passou a ser mais linear e não sei dizer se estagnada. Entre alguns fatores apontados, estaria a falta de união dos pares na América Latina, a quantidade de temas divergentes, a falta de debates com o intuito de uma agenda em comum e a diáspora dos profissionais [pesquisadores e professores] da América Latina. Qual é a sua leitura desse cenário, no século XXI? Essa exportação de profissionais e a não manutenção de pesquisadores na América Latina também não poderiam contribuir de maneira positiva com esse intercâmbio, para construção, divulgação e desenvolvimento das pesquisas latinas, mesmo considerando a perda e a desvalorização desse capital?*

NAVARRO: A fragmentação é uma tendência geral nas ciências contemporâneas e, entre nós, com tradições científicas muito fracas, é muito mais negativa em seus efeitos, porque pode facilmente perder seu significado... há muitos interesses em jogo e a confusão favorece a maioria deles. É mais difícil ser crítico, porque é muito mais fácil ser a favor ou contra, mas

sem debate... A “América Latina” é uma imagem do futuro (produzida, é claro, fora de nossos países, nos Estados Unidos e na França, em tudo, quase não tem relação com Bolívar ou Che...), que tinha melhores pontos de apoio (políticos e culturais) há 50 anos e agora mostra a difícil integração entre países tão diversos e complexos... Assim como não há uma única “investigação” “americana”, “europeia” ou “asiática”, não ajuda em nada afirmar uma “investigação latino-americana”. Melhor, para promover conversas, diálogos entre vários, reconhecimento mútuo. E acho que no campo da comunicação na América Latina há exemplos e resultados muito melhores que o do século passado... A fragmentação e a incapacidade de impor e aceitar visões autoritárias ajudam muito.

A. SOUZA: *Ao longo da sua carreira e trajetória, é nítida a sua dedicação e preocupação com o estudante de comunicação e com o fazer deste profissional (comunicólogo) que, de certa forma, em algum momento, estará inserido no mercado de trabalho. Estamos vivendo uma reconfiguração nas formas de trabalho e prestação de serviços. As políticas neoliberais que incentivam os indivíduos a ser empreendedores de si, o advento de novas tecnologias, plataformas para se comunicar e agora tensionados por um momento muito complicado, a pandemia de Covid-19, que nos obriga a repensar todas nossas dinâmicas de interação. Refletindo sobre a importância social e política que a disciplina tem, quais são as perspectivas de futuro para a profissão e quais são as demandas mais emergentes no mercado de trabalho contratante e os desafios que se impõem no ambiente acadêmico e na formação curricular e intelectual desses estudantes e futuros profissionais?*

NAVARRO: Todos esses fatores que determinam os mercados de trabalho (relações oferta-demanda) são flutuantes e diversificados. Adicionar as análises por região ou país pouco ajuda para entender quais são as melhores e as piores opções em um determinado momento e num determinado lugar. A

situação em São Paulo não é a mesma de Manaus, para colocar dois casos, ou na Cidade do México e Guanajuato, para mencionar outros, mexicanos. E, obviamente, não é o mesmo no final de 2019 como agora, seis meses depois... A pandemia é uma condição extraordinária, porque TODAS as práticas e costumes, em TODOS OS países e regiões, de TODAS as perspectivas políticas, ideológicas, profissionais etc. eles devem ser reformulados AO MESMO TEMPO EM TODA PARTE. Não sabemos a que padrões de comportamento ou participação serão relevantes para o futuro imediato (porque acreditamos que haverá um futuro imediato). E, se esperamos que a incerteza seja combatida por uma MENSAGEM ÚNICA, MÉDIA OU MÉTODO VERDADEIRO, não haverá futuro, pelo menos para aqueles que esperam isso.

A. SOUZA: *Dentro deste cenário que está em profunda mutação - de forma acelerada, tensionado por diversas variáveis políticas e tecnológicas, pelo acesso a uma infinidade de dados que, de certa forma, não se sabe como devem e podem ser manipulados, pela presença da Covid-19), podemos ser otimistas? É possível pensar em futuro auspicioso e vislumbrar a construção ou a oportunidade de uma utopia com relação à comunicação?*

NAVARRO: Acredito que podemos e devemos ser otimistas, mas não ingênuos. Agora é quando é mais necessário ser crítico, isto é, ser capaz de identificar opções, alternativas e compartilhar as consequências. Todas as dimensões da realidade estão em risco, e a desarticulação racionalista (não “neoliberal”) que separou o “econômico”, o “político”, o “cultural”, o “biológico”, o “tecnológico” não ajuda o “comunicacional”, embora nem a confusão entre um e outro, talvez também nessa escala “macro”, sirva a proposta da ciência como uma conversa entre o rigor e a imaginação. Espero.

Referências

ABBOT, Andrew. **Methods of Discovery: Heuristic for the Social Sciences**. New York: W. W. Norton & Company, 2004.

RODRÍGUEZ-MILHOMENS, Graciela. Cultivador de preguntas de comunicación. **Revista de Comunicación**, 2015. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/326718457_Entrevista_a_Raul_Fuentes_Navarro_Inv_estigador_de_comunicacion. Acesso em: 15 maio 2021.

TRUJILLO, Janny Amaya. Entrevista a Raúl Fuentes Navarro: Campo académico, formación profesional y proyecto social... ¿Desde dónde replantearse la utopía de la comunicación? **ALCANCE Revista Cubana de Información y Comunicación**, v. 2, n. 2, 2010.

Cotidianos suicidas: a construção de saberes sobre jovens negros LGBTI+ em Paulo Navasconi

Suicidal daily life: the construction of knowledge about LGBTI+ black youth by Paulo Navasconi

La vida cotidiana suicida: la construcción del conocimiento sobre los jóvenes negros LGBTI + en Paulo Navasconi

Diego COTTA¹

NAVASCONI, Paulo. **Vida, Adoecimento e Suicídio: racismo na produção do conhecimento sobre Jovens Negros/as LGBTTIs.** Belo Horizonte: Letramento, 2019.

Introdução

Divulgada na primeira quinzena de abril de 2021, a pesquisa “Efeitos da Pandemia na Alimentação e na Situação da Segurança Alimentar no Brasil”, coordenada por um grupo de pesquisadores da Universidade Livre de Berlim, na Alemanha, em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais e a Universidade de Brasília², revela que mais da metade dos lares brasileiros sofrem algum tipo de insegurança alimentar, ou seja, mais de 59% dos participantes entrevistados não tiveram acesso à quantidade de alimentos necessária para nutrir a família. A porcentagem representa 125,6 milhões de brasileiros e corresponde ao período do último trimestre de 2020, retratando um cenário preocupante e desolador no país.

¹ Doutorando e Mestre em Mídia e Cotidiano pela Universidade Federal Fluminense (UFF/Brasil); e membro do Grupo de Pesquisa “Juventude e suicídio: percursos midiáticos e suas interfaces com a Educação”, do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano (PPGMC/UFF), contemplado com Edital FAPERJ de apoio a grupos emergentes de pesquisa no estado do RJ – 2019. E-mail: diegocotta@id.uff.br. ORCID: 0000-0002-5388-1652.

² Ler “Mais de 125 milhões de brasileiros sofreram insegurança alimentar na pandemia, revela estudo”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2021/04/mais-de-125-milhoes-de-brasileiros-sofreram-inseguranca-alimentar-na-pandemia-revela-estudo.shtml> Acesso em 25 abr. 2021.

Esses números são piores se comparados ao também recente estudo do “Inquérito Nacional sobre Insegurança Alimentar no Contexto da Pandemia da Covid-19 no Brasil”, desenvolvido pela Rede Brasileira de Pesquisa em Soberania e Segurança Alimentar (REDE PENSSAN, 2020). Segundo esta pesquisa, no mês de dezembro de 2020, cerca de 117 milhões de brasileiros não tinham acesso pleno e permanente aos alimentos. Os números refletem uma tragédia anunciada, já que a Pesquisa de Orçamentos Familiares (POF) 2017-2018, divulgada pelo IBGE (2020), demonstrou que há três anos o país já figurava no Mapa da Fome da Organização das Nações Unidas, com mais de 10 milhões de pessoas sem ter o que comer.

Os dados são alarmantes e incívicos, haja vista que é sabido que a produção brasileira de alimentos seria capaz de nutrir sua população, de modo que ninguém vivesse em situação de insegurança alimentar ou passasse fome no país. No entanto, com a priorização de sua agricultura voltada para exportação, o Brasil castiga seu povo com severa privação alimentar e espalha indignidade, escancarando um projeto de governo neoliberal despreocupado com o bem-estar social; e corroborando o aumento da extrema pobreza, que quase triplicou em insólitos 27 milhões de pessoas, isto é, 12,8% da população brasileira, segundo levantamento feito pela Fundação Getúlio Vargas³.

Ao debruçarmo-nos sobre os dados das pesquisas supracitadas, observamos que além do abismo que separa ricos e pobres no Brasil, em uma flagrante e severa diferenciação de classes sociais, a situação caótica em que se encontra a maioria da população brasileira tem cor e gênero. Na análise por raça ou cor da POF do IBGE (2020), por exemplo, em 15,8% do total de domicílios com insegurança alimentar grave, ou seja, com a fome propriamente dita, a pessoa de referência era autodeclarada preta. Nos domicílios com segurança alimentar, esse percentual é de 10%; além disso, mais da metade dos domicílios com famintos eram chefiados por mulheres. Já no estudo da Rede PENSSAN (2020), em 11,1% dos domicílios chefiados por mulheres os habitantes estavam passando fome, contra 7,7% quando a pessoa de referência era homem. Das

³ Ler “Número de brasileiros que vivem na pobreza quase triplicou em seis meses, diz FGV”. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/04/05/numero-de-brasileiros-que-vivem-na-pobreza-quase-triplicou-em-seis-meses-diz-fgv.ghtml> Acesso em: 18 abr. 2021.

residências habitadas por pessoas pretas e pardas, a fome esteve em 10,7%. Entre pessoas de cor/raça branca, esse percentual foi de 7,5%.

Compartilho esses dados apocalípticos sobre a fome no Brasil para introduzir e destacar uma das principais questões problematizadas pelo pesquisador Paulo Vitor Navasconi (2019), em seu livro *Vida, Adoecimento e Suicídio: racismo na produção do conhecimento sobre Jovens Negros/as LGBTQTTIs*. A invisibilidade dos marcadores sociais da diferença em pesquisas científicas é um dos principais temas abordados pelo autor. A obra, oriunda de sua dissertação de mestrado pela Universidade Estadual de Maringá (PR), lança luz sobre a inexpressividade de dados sistematizados relacionados à cor, etnia, sexualidade, orientação sexual e identidade de gênero. Para ele, “a construção dos saberes, bem como a produção do conhecimento, é racializada e generificada” (NAVASCONI, 2019, p.137).

Epistemicídio, racismo e lgbtifobia na produção de saber sobre suicídio

Não teríamos essa riqueza de informações em relação a cor, gênero e etnia das pesquisas referentes à insegurança alimentar no Brasil se não houvesse por parte das/os pesquisadoras/es envolvidas/os sensibilidade e empatia com a temática, que muitas vezes são alcançadas por conta de suas próprias experiências pessoais. Fazendo uma analogia com a literatura especializada sobre suicídio, demonstrada por Navasconi a partir de pesquisa bibliográfica e catalogação dos resultados obtidos, percebemos que não houve uma preocupação, na maioria dos trabalhos, com a aplicabilidade dos marcadores sociais da diferença na produção de conhecimento sobre o fenômeno, a fim de dissecar os fatores e estímulos que propiciam a desistência da vida.

Navasconi bebe da fonte de uma bibliografia majoritariamente negra para problematizar a construção dos saberes relacionada ao suicídio. Vale-se, inclusive, do conceito de “pacto narcísico da branquitude” (BENTO, 2002), para justificar que há um acordo tático entre brancos para a permanência de um privilégio epistêmico. Ou seja, como a maioria do corpo docente das universidades, detentoras de autoridade e credibilidade acadêmica, é composta por pesquisadores brancos, não será surpresa que os trabalhos produzidos desconsiderem ou não valorizem os marcadores sociais da diferença como critérios analíticos, corroborando para uma visão universalista sobre determinados temas.

Verifica-se que o marcador étnico-racial tende a se tornar invisível nas discussões ou não é o objetivo proposto pelos trabalhos. Nessa perspectiva, acredito que essa invisibilidade é produto de uma lógica intencional e consciente de um modo organizacional científico, isto é, a condição precária e social que a população negra ocupou historicamente (e ainda ocupa) constituiu, ideologicamente e ontologicamente, que essas vidas fosse enquadradas como vidas de menores importâncias [sic], estabeleceram e estabelecem condições para que essas vidas não sejam reconhecidas e apreendidas como vidas dignas de direitos e cuidados (NAVASCONI, 2019, p.125).

O autor, inclusive, cita em determinada passagem do livro o despreparo dos profissionais da saúde, que não preenchem o campo “raça” com a devida atenção, prejudicando assim o monitoramento mais assertivo sobre (tentativas) suicidas no país. “É tão automático que acabamos assinalando qualquer coisa, pois não tem muita importância mesmo” (NAVASCONI, 2019, p.129), disse uma recepcionista ao seu amigo quando este solicitou um agendamento para uma especificidade em saúde. A falta de informação cadastrada e de interesse analítico por parte de pesquisadores sobre suicídio acaba por corroborar a criação de “normas e enquadramentos de inteligibilidade no que tange a população negra por meio das grandes narrativas hegemônicas, ocasionando a hierarquização de um grupo social em detrimento de outros grupos” (NAVASCONI, 2019, p.129). E vai além:

O grupo dominante não experencia tais questões, portanto, a invisibilidade, o sentimento de solidão, a não representatividade nos livros didáticos, nas grades curriculares, bem como no espaço universitário, não será um problema ou, quiçá, reconhecido ou nomeado como um problema, posto que o grupo dominante não vivencia essa realidade (NAVASCONI, 2019, p. 188).

De maneira similar, o suicídio relacionado às sexualidades também carece de informações mais estruturadas por parte da literatura especializada. Além disso, o autor discorre sobre ataques perpetrados por parte de profissionais de saúde a jovens LGBTI+ que tentam suicídio, haja vista que “as equipes estariam comprometidas com o ato de salvar vidas, e, quando um/a adolescente busca voluntariamente se matar, passa a gerar sentimentos de aversão e de hostilidade frente ao indivíduo” (NAVASCONI, 2019, p. 145).

Demonstrei em artigo publicado nos anais da Jornada Identidades, Corpos, Gêneros e Sexualidades, do evento BERRO! Expressão e Comunicação LGBT+, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), o preparo que profissionais do teleatendimento do Disque Cidadania LGBT tinham que ter com as demandas advindas desse equipamento público (COTTA, 2019). Constatei que parte dos telefonemas da população LGBTI+ fluminense eram por conta de ideias suicidas, muitas delas relacionadas à lgbtifobia familiar e à sensação de não-pertencimento. Além disso, a partir de depoimento da coordenadora à época, Vera Couto, que possuía experiência com a temática por ter desenvolvido trabalho no Centro de Valorização da Vida (CVV)⁴, pude entender algumas práticas de acolhimento por parte das/os atendentes nessas circunstâncias, muitas vezes invisibilizadas pela grande mídia e pela literatura especializada.

A lgbtifobia, calcada na violência contra pessoas que fogem à norma cisheterossexista, certamente é um fator importante que deveria ser mais bem aproveitado na produção de conhecimento sobre suicídio. “Tentativas de Aniquilamento de Subjetividades LGBTIs” é uma outra fonte para compreendermos melhor a temática. Trata-se de um compilado de narrativas desta comunidade que comprova os efeitos e prejuízos que uma cultura cisheteronormativa é capaz de produzir.

Entre as forças produtoras de subjetividades, destacamos a heteronormatividade e a cisgeneridade como sistemas autoritários e excludentes. Elas abarcam práticas diretivas, pautadas em saberes e ações que se utilizam, de forma aviltante, antiética e distorcida, dos campos biomédico, psicológico e religioso, invisibilizando assim outros modos de existência, ao produzirem violências diversas em nome de valores morais e anticientíficos. (...) Entre as experiências de sofrimentos narrados, estão o medo, a culpa, o ódio, a autodepreciação do desejo sexual e da expressão de gênero, a vergonha, ideias suicidas, tentativas de suicídio, entre outros (CFP, 2019, p. 204-205).

As considerações finais do Conselho Federal de Psicologia fazem coro com o que Jota Mombaça (2017) vem trabalhando em seus escritos e entrevistas. A pesquisadora

⁴ O CVV – Centro de Valorização da Vida realiza apoio emocional e prevenção do suicídio, atendendo voluntária e gratuitamente todas as pessoas que querem e precisam conversar, sob total sigilo por telefone (188), e-mail e chat 24 horas todos os dias. Disponível em: <https://www.cvv.org.br/> Acesso em: 25 abr. 2021.

discorre sobre os esforços de transitar para fora de uma cisheterossexualidade compulsória, pois se deslocar da norma é sempre lutar contra ela, fazendo com que o tensionamento e a violência contra esses corpos sejam constantes e sistemáticos. Com extrema objetividade e complexidade de pensamento, Mombaça disseca o mundo como trauma, evidenciando a norma como um ideal regulatório que dilacera corpos e mentes em desobediência e desvio — o que impossibilita pensar a possibilidade de ser e estar no mundo desses sujeitos assujeitados antes da violência.

Àquelas de nós cuja existência social é matizada pelo terror; àquelas de nós para quem a paz nunca foi uma opção; àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e que nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado (MOMBAÇA, 2017, s.p.).

Certamente, muitas/os não suportam. Em diálogo com Mombaça, Navasconi escreve sobre essa vulnerabilidade na qual a comunidade LGBTI+ está inserida, já que, para o autor, “na tentativa de manutenção de um ideário social, pessoas destoantes da normatividade são violentadas todos os dias e, conseqüentemente, passam a desenvolver uma série de transtornos, medos e inseguranças, favorecendo, então, os pensamentos e ideias suicidas” (NAVASCONI, 2019, p.148).

Contudo, apesar dos marcadores sociais da diferença darem pistas de quais corpos estão em maior vulnerabilidade social e, por conseguinte, mais propensos à prática do suicídio, não devemos encarar tais marcadores como somatório de violências, com o risco de hierarquizá-las, por assim dizer. E este é outro ponto de grande destaque no livro de Paulo Navasconi, que desenvolve o imbricamento dessas vulnerabilidades que desembocam no ideário e prática suicidas, sem corroborar o senso de adição, mas de cruzamento.

Interseccionalidade e práticas suicidas

A fim de investigar e compreender a construção de uma linguagem que pode funcionar como uma estratégia de sobrevivência para corpos que estão em condição de extrema violência, como é o caso de jovens gays negros afeminados, Renata Rezende e

eu introduzimos a análise do vídeo “A solidão do gay negro: desabafo e mensagem pras bichas pretas”⁵, do *youtuber* Spartakus Santiago⁶, com uma nota de pesar⁷ divulgada pelo Movimento Unificado pela Diversidade (REZENDE; COTTA, no prelo). As condolências eram por causa do suicídio de Renys Ferreira, um jovem de 24 anos e natural de Ribeirão Preto (SP) que, segundo o texto, chegou à cidade do Rio de Janeiro em busca de emprego na área de dramaturgia, enfrentando uma realidade comum aos demais membros da Casa Nem⁸: “desemprego, falta de um celular para se comunicar, o estigma de quem convive com HIV e depressão”.

Em diálogo com Navasconi, o exemplo se junta ao “Interlúdio 5” de seu livro, em que o autor traz uma narrativa potente de um dos alunos de uma escola estadual de Maringá (PR). Intitulado de “As dores se entrelaçam”, a história foi compartilhada por ocasião de uma apresentação sobre a importância das ações afirmativas a uma audiência de 90 estudantes. Com uma plateia majoritariamente negra, o autor escreve sobre um depoimento que o marcou, a saber:

Não sei se vocês perceberam, mas, além de preto, eu sou bicha. E, infelizmente, por eu ser bicha e preta, fui expulso de casa no meio do ano. Agora, estou morando na casa da minha vó (...). Sabe, eu tive ideias suicidas e achei muito importante vocês terem tocado nessas questões, porque, aqui, a gente não tem com quem falar, ninguém quer saber da gente. E, como estou terminando os estudos, eu estou desesperado para arrumar um emprego para me manter e ajudar a minha vó, que já é de idade e não tem condições para me sustentar, mas fato é: ninguém quer contratar uma bicha preta e moradora do bairro mais perigoso da cidade (NAVASCONI, 2019, p. 165).

O exemplo da bicha preta afeminada, pobre, desempregada, moradora de comunidades de baixa renda e, provavelmente, vivendo em algum grau de insegurança alimentar, constitui um recorte fidedigno do conceito de interseccionalidade referente aos

⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-AsqVkc_yuk Acesso em: 11 mai. 2021.

⁶ Spartakus Santiago é um jovem *digital influencer* baiano, formado em Publicidade e Propaganda pela UFF. Assumidamente “bicha preta”, o jovem possui um canal no YouTube que conta com cerca de 230 mil inscritos.

⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/mudilgbt/photos/a.2342041802736046/2478465572427001/> Acesso em: 25 abr. 2021.

⁸ Refúgio para pessoas LGBTI+, em sua maioria travestis e transexuais, que foram expulsas de suas respectivas casas por conta de orientação sexual e/ou identidade de gênero.

marcadores sociais da diferença. Indubitavelmente, até mesmo pelos exemplos aqui descritos, esses sujeitos assujeitados se encontram em um limbo, massacrados pela correlação de opressões sofridas, advindas do racismo, machismo, lgbtifobia e classismo.

Os vários eixos de poder, isto é, raça, etnia, gênero e classe constituem as avenidas que estruturam os terrenos sociais, econômicos e políticos. É através delas que as dinâmicas do desempoderamento se movem. Essas vias são, por vezes, definidas como eixos de poder distintos e mutuamente excludentes; o racismo, por exemplo, é distinto do patriarcalismo, que por sua vez é diferente da opressão de classe. Na verdade, tais sistemas, frequentemente, se sobrepõem e se cruzam, criando intersecções complexas nas quais dois, três ou quatro eixos se entrecruzam (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Paulo Navasconi desenvolve bem o conceito de interseccionalidade difundido pela jurista, professora, pesquisadora e feminista negra Kimberlé Crenshaw. Sempre ressaltando “a necessidade de entender que as opressões não são hierárquicas, mas intercruzadas e combinadas” (NAVASCONI, 2019, p. 164). Para ele, dependendo da contextualização (histórica, social, econômica e política), as categorias de raça, gênero e classe convergirão, “produzindo assim uma complexa rede de desigualdades sociais que produzirá efeitos estruturais, políticos e subjetivos (particulares)” (Ibidem, p. 171).

O pesquisador também enxerga na teoria de Patricia Hill Collins (2015) o imbricamento de tais marcadores da opressão, sempre os entendendo não sob a perspectiva de somatório, correndo o risco de aplicá-los como categorias analíticas hierarquizáveis, mas a partir de seu correlacionamento, ainda que uns sejam mais visíveis que outros em determinadas contextualizações. Sobre isso, a feminista e pesquisadora alerta que

temos que ser cuidadosas/os para não confundirmos essa questão da primazia de um tipo de opressão na vida das pessoas com uma postura teórica que propõe a natureza imbricada das opressões. Raça, classe ou gênero podem estruturar uma situação, mas podem não ser igualmente visíveis e/ou importantes nas autodefinições das pessoas (COLLINS, 2015, p. 18-19).

A leitura atenta do livro de Navasconi permite-nos ampliar o olhar sobre os estudos de suicídio e mergulhar nos estímulos socioeconômicos e políticos que os caracterizam. Lançar luz sobre o epistemicídio e detalhar como formas outras de opressão

interferem na construção do saber sobre o suicídio são de suma importância para o desenvolvimento científico da área. Seu recorte de pesquisa, seguindo critérios científicos de revisão de literatura especializada, preocupa-nos e entristece-nos no sentido de constatar que “jovens negros LGBTTIs estão adoecendo e vislumbrando o suicídio como uma possibilidade efetiva para sanar o sofrimento” (NAVASCONI, 2019, p.128) — oriundo de uma correlação de violências e seus efeitos, como classismo, elitismo, desigualdade social, insegurança alimentar, machismo, racismo, lgbtifobia etc.

Referências

- BENTO, Maria Aparecida. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). **Psicologia social do racismo** – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CFP. **Tentativas de aniquilamento de subjetividades LGBTIs**/Conselho Federal de Psicologia. – Brasília: CFP, 2019.
- COLLINS, Patricia Hill. Em direção a uma nova visão: raça, classe e gênero como categorias de análise e conexão. In: MORENO, Renata. (Org). **Reflexões e práticas de transformação feminista**. São Paulo: SOF, 2015.
- COTTA, Diego. Disque Cidadania LGBT: a criação do serviço telefônico de combate à lgbtfobia no Estado do Rio de Janeiro. In: Berro! Expressão e Comunicação LGBT+. Jornada Identidades, Corpos, Gêneros e Sexualidades, 2019, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Rio de Janeiro: Metanoia Editora, p. 120-132. Disponível em: http://www.lacon.uerj.br/novo/wp-content/uploads/BERRO_Anais.pdf Acesso em: 25 abr. 2021
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos aos gêneros. **Estudos Feministas**, ano 10, 1º sem. 2002, p. 171-188.
- IBGE. **Pesquisa de Orçamentos Familiares 2017-2018**. Coordenação de Trabalho e Rendimento. Rio de Janeiro: IBGE, 2020. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101670.pdf> Acesso em: 18 abr. 2021.
- MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 11, p. 20-25, 2017. Disponível em: <https://piseagrama.org/o-mundo-e-meu-trauma/>. Acesso em: 3 mai. 2021.
- MOMBAÇA, Jota. **Lugar de fala e relações de poder**. Radio Afro Lins. Lisboa, 2017. Disponível em: <https://soundcloud.com/r-dio-afrolis/audio-166-lugar-de-fala-e-relacoes-de-poder-com-jota-mombaca-parte-i>. Acesso em: 2 mai. 2021.
- NAVASCONI, Paulo. **Vida, Adoecimento e Suicídio**: racismo na produção do conhecimento sobre Jovens Negros/as LGBTTIs. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

REDE PENSSAN. **Inquérito Nacional sobre Insegurança Alimentar no Contexto da Pandemia da Covid-19 no Brasil.** VigiSAN Inquérito SA/IA – Covid-19, Brasil, 2020. Disponível em: http://olheparaafome.com.br/VIGISAN_Inseguranca_alimentar.pdf. Acesso em: 18 abr. 2021.

REZENDE, Renata; COTTA, Diego. Spartakus midiaticizado: narrativas catárticas do cotidiano de bichas pretas. **Cadernos de Gênero e Tecnologia** (UTFPR). Curitiba: No Prelo.

Autoras e Autores desta edição

Antonio Carlos de Souza
Carlos Pernisa Júnior
Carlos Roberto Gaspar Teixeira
Ciro Inácio Marcondes
Denise da Costa Oliveira Siqueira
Diego Cotta
Dieison Marconi
Euler David de Siqueira
Florence Dravet
Gabriela Pereira de Freitas
Leandro Rodrigues Lage
Marcos de Camargo Von Zuben
Maurício Ribeiro da Silva
Monique Ferreira Campos
Muriel Emídio Pessoa do Amaral
Nara Lya Cabral Scabin
Paulo Roberto Figueira Leal
Rhaysa Novakoski Carvalho
Roberto Tietzmann
Ronivaldo Moreira de Souza
Silvia Sell Duarte Pillotto
Stamberg José da Silva Júnior



ISSN: 2178-602X

Universidade Federal Fluminense

Revista do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano

Revista Mídia e Cotidiano, Niterói-RJ, v. 15, n. 2, maio/ago. 2021
