

eikon

11

**Journal on
Semiotics and Culture**

2022 / 1st edition

eikon

11

**Journal on
Semiotics and Culture**

2022 / 1st edition

Credits

eikon

journal on semiotics
and culture

Editors-in-Chief

Anabela Gradim
anabela.gradim@labcom.ubi.pt

Catarina G. Moura
cmoura@ubi.pt

Design

Catarina G. Moura
Daniel Baldaia

Web Support

João Tavares

URL

www.eikon.ubi.pt

ISSN

2183-6426

DOI

10.25768/eikon



International Scientific Board

Anastasia Christodoulou Aristotle University of Thessaloniki, Grécia

Ana Oliveira Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Ana Catarina Pereira Universidade da Beira Interior, Portugal

Anabela Gradim Universidade da Beira Interior, Portugal

Ângela Nobre Instituto Politécnico de Setúbal, Portugal

António Fidalgo Universidade da Beira Interior, Portugal

António Machuco Rosa Universidade do Porto, Portugal

Arthur Asa Berger San Francisco State University, EUA

Catarina G. Moura Universidade da Beira Interior, Portugal

Catarina Rodrigues Universidade da Beira Interior, Portugal

Francisco Tiago Paiva Universidade da Beira Interior, Portugal

Göran Sonesson Lund University, Suécia

Heitor Rocha Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Herlander Elias Universidade da Beira Interior, Portugal

Hermenegildo Ferreira Borges Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Ivone Ferreira Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Jaime Nubiola Universidad de Navarra, Espanha

Jean-Marie Klinkenberg Université de Liège, Bélgica

João Carlos Correia Universidade da Beira Interior

José Bragança de Miranda Universidade Nova de Lisboa, Portugal

José Enrique Finol Universidad del Zulia, Venezuela

Kalevi Kull Tartu University, Estónia

Lúcia Santaella Braga Universidade de São Paulo, Brasil

Madalena Oliveira Portugal

Marcos Palácios Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Augusta Babo Universidade Nova de Lisboa, Portugal

María del Valle Ledesma Universidad de Buenos Aires, Argentina

Maria Teresa Cruz Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Moisés Lemos Martins Universidade do Minho, Portugal

Morten Tønnessen Stavanger University, Noruega

Paolo Maria Fabbri IULM Milano / LUISS Roma, Itália

Paulo Serra Universidade da Beira Interior, Portugal

Rocco Mangieri Universidad de los Andes, Venezuela

Silvana Mota Ribeiro Universidade do Minho, Portugal

Tito Cardoso e Cunha Universidade da Beira Interior, Portugal

Tiziana Maria Migliore Università Iuav di Venezia, Itália

Vincent Colapietro Pennsylvania State University, EUA

Winfried Nöth Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Zara Pinto Coelho Universidade do Minho, Portugal

Presentation

eikon is an Open Access journal on Semiotics and Visual Culture edited with a continuous publishing flow, supporting both thematic and general calls for papers, that accepts articles written in Portuguese, English, Spanish and French. A call for reviewers is permanently open.

Receptive to a broad range of theoretical and methodological approaches, eikon welcomes original research articles in the field of semiotics, understood as the systematic study of signifiers, meanings, and its effects. This study can take up many forms and objects: the significance constructions at the individual subject level; the outside world objects; and the inter-subjective relationship with others. In the first case it intersects with logic and theory of knowledge. In the second, taking care of physicalities, sensitive objects, touches both discourse analysis, and image scrutiny, in the various languages that the two comprise: literature, narrative, media text and framing, photography, film, advertising, art, and forms of expression emerging in these and other languages. Semiotics dealing with intersubjectivity is mainly concerned with the pragmatic dimensions of the production of meaning, and in this sense, it crosses paths with rhetoric and discourse ethics, advertising and political communication.

eikon interprets the growth of globalized Western culture as a gradual transition from a logocentric world - focused on the rational use of the word as it emerged in Greece in centuries VI and V b.C - to an increasingly visual culture builded around image and its use, so well expressed today in the diversity and ubiquity of screens. This passage from a logocentric world to a visual universe represents also a movement from logos towards pathos, speech towards impulse and action. The transition from discourse (symbol) to imagery (icon), tends today to be perceived as a section, a real epistemological cut that would mark the shift between paradigms. Instead, eikon chooses to emphasize the continuities and dependencies of the coexistence between the two regimes, and the intimate link on which both depend.

eikon is interested in semiotics and its objects, starting with man's most basic question about meaning: "What does all this mean?". *Id est*, it is interested in "how" and "why" things mean, and in "what do

certain things mean", how do they bespeak those who used them to mean something. These issues are terribly old, and sparkingly new: they have been changing and evolving as new and different media are becoming available for man to signify.

All eikon's content is freely available without charge to the user or his institution. Users are allowed to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author.

eikon, by LabCom, is licensed under a Creative Commons Atribuição 3.0 Unported License. By submitting your work to the journal, you confirm you are the author and own the copyright, that the content is original and previously unpublished, and that you agree to the licensing terms. eikon only publishes original content, and authors are responsible for verifying the inexistence of plagiarism, including self-plagiarism and previous publication.

By submitting your work, you also agree on the standards of expected ethical behavior, which follow the COPE's - Committee on Publication Ethics - Best Practice Guidelines, and the International Standard Guidelines for authors.

Index

07 _ 18

'Me afogo em você. Enceno a nossa morte' - As cartas de elena e a imagem do luto como busca de si e encontro com o outro

Márcio Melo Andrade

19 _ 30

Uma história de dor: a triste realidade das mulheres de conforto do Exército japonês na obra Grama

David Antonio de Castro Netto

31 _ 38

Entre gênero e a definição de qualidade: as estratégias de controle dos homens sobre as legitimidades artísticas

Gabriel Ferreirinho

39 _ 50

Um filme sobre um filme a fazer sobre um filme: para uma fórmula da potência

Alexandra João Martins

51 _ 62

O monstruoso contemporâneo

Luís Nogueira

63_ 72

A médica Stella Immanuel e a administração de hidroxicloroquina: que discursos produzem um meio jornalístico e um meio alternativo de informação?

Pedro Eduardo Oliveira Ribeiro

73 _ 80

Enunciações no jornalismo de tv: o repórter narrador em ação

Vânia Torres

Alda Cristina Costa

81 _ 88

A regionalização da televisão no Ceará: um estudo sobre o processo de interiorização da TV no Cariri cearense

José Jullian Gomes de Souza

89 _ 100

Ambient Advertising: a capacidade gerativa de sentido na publicidade não- convencional

Sergio Marilson Kulak

Rui Torres

101 _ 106

A semiótica no greenwashing: uma breve reflexão

Sofia Ribeiro

Márcio Melo Andrade

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)
Brasil

‘I drown into you. I perform our death’ – The letters from Elena and the image of mourning as a search for self and an encounter with the other

The self-writing is a genre derived from memories composed in different ways and, at the film *Elena* (Petra Costa, 2013), it crosses the desire to elaborate the mourning around the suicide of Elena, sister of the director. In this process, the filmmaker intertwines the use of letters recorded by Elena on cassette tape and the creation of the film as a letter. In this article, we start from this film to think about the relationships between the narratives of the self and the other in the autobiography (LEJEUNE, 1989; LANE, 2002) and in the filmic letter (MEDEIROS, 2012; MIGLIORIN, 2014) to weave relationships between both with the production of images of mourning (BELTING, 2014; MONDZAIN, 2015a; 2015b). We seek to understand how, in *Elena*, Costa assumes epistolary and autobiographical writing as a field in which the elaboration of the mourning of another is intertwined with the screenwriting of the self.

Keywords

Film Letter; Autobiographical Documentary; Mourning; Self-Writing; Elena

‘Me afogo em você. Enceno a nossa morte’ — As cartas de Elena e a imagem do luto como busca de si e encontro com o outro

Por se tratar de um gênero derivado das memórias, a escrita de si se compõe a partir de diversas formas e, no filme *Elena* (Petra Costa, 2013), se atravessa ao desejo de elaborar o luto em torno do suicídio de Elena, irmã da realizadora. Nesse processo, a cineasta entrelaça a retomada de cartas gravadas em fita cassete por Elena e a criação de seu próprio filme como uma carta. Neste artigo, parte-se desse filme para pensar as relações entre as narrativas de si e do outro na autobiografia (LEJEUNE, 1989; LANE, 2002) e na carta fílmica (MEDEIROS, 2012; MIGLIORIN, 2014) para tecer relações de ambos com a produção de imagens da elaboração do luto (BELTING, 2014; MONDZAIN, 2015a; 2015b). Busca-se compreender como, em *Elena*, Costa assume a escrita epistolar e autobiográfica como um espaço em que a elaboração do luto de um outro se entrelaça à escrita fílmica de si.

Palavras-chave

Carta Fílmica; Documentário Autobiográfico; Luto; Escritas de Si; Elena

Ouvindo cartas no metrô – Do desejo de se comunicar com uma ausência

'3 de junho. Tô me olhando no vidro do trem. Nossa, como eu engordei em três dias! Que decadência. Quando eu como, eu tenho vontade de nunca parar'. Enquanto ouvimos a voz de uma jovem mulher em uma carta gravada em fita cassete, vemos o rosto introspectivo e distraído de outra refletido em uma janela de um metrô em Nova York, com suas luzes e brilhos intermitentes. Enquanto a voz pertence à atriz Elena Andrade, o rosto que vislumbramos é da cineasta brasileira Petra Costa. Elena começou a fazer teatro aos catorze anos e, em 1984, decidiu morar em São Paulo junto com sua mãe, Li An, a irmã Petra e sua babá Olinda. É por essa época que a jovem aspirante a atriz integra o Centro de Pesquisa Teatral – CPT, participa de aulas de dança de Klaus Viana¹ e, em 1986, aos 17 anos, começa a fazer parte do grupo Boi Voador². Depois de participar de algumas novelas, decidiu tentar uma carreira no cinema fora do Brasil por conta das dificuldades que o contexto político do ano de 1988 proporcionava³. Contudo, a dificuldade de se adaptar à distância da família e de se estabelecer como artista terminou fazendo com que Elena desenvolvesse um quadro de depressão e se suicidasse aos vinte anos de idade.

A diretora Petra Costa, por sua vez, contraria todos os conselhos e traumas familiares e termina seguindo os passos da irmã mais velha, começando uma carreira de atriz desde seus 15 anos de idade e fazendo uma graduação em Antropologia no Barnard College, da Universidade Columbia, em Nova Iorque⁴. Na maioria das suas obras⁵, a cineasta parece tomar a conexão entre escolhas individuais e laços familiares para explorar conflitos existenciais. No caso de *Elena* (2013), trata-se de um documentário autobiográfico que parte da dificuldade da diretora em se desvencilhar da sombra em torno do suicídio da irmã. Nesse filme, as cartas são um elemento essencial para a diretora ensaiar um olhar de dentro da irmã para elaborar sua própria imagem a partir desse e outros vestígios de sua existência - roupas usadas, páginas de diário

e arquivos familiares. Na cena que inicia esse texto, a diretora justapõe a diáfana imagem de seu reflexo às sonoridades das confissões da irmã em uma carta gravada em áudio na época em que Elena residia em Nova York. Esse breve momento conecta a voz da irmã e o corpo da diretora e promove, por alguns instantes, um encontro entre ambas, em que a presença de uma se atravessa à ausência de outra e relaciona nosso olhar com as possibilidades do visível. Ao escrever seu filme como uma carta endereçada a Elena, a diretora reúne diários, fitas cassete gravadas pela irmã e filmes de família, em uma jornada em busca da própria personalidade.

A imagem pode ser definida como um espaço em que formas de olhar o mundo se cruzam e partilham o tempo, configurando-se como “um objeto determinado por aquilo que o condiciona e propõe ao desejo de um sujeito que se torna, por sua vez, o objeto da imagem” (MONDZAIN, 2015a, p. 39). Considerando a imagem como uma forma de narrativa, parte-se do pressuposto de que escrever a si mesmo implica produzir uma imagem da própria existência. Nesse itinerário da experiência tensionado entre o singular e o universal, a escrita de si atua na possibilidade de invenção da própria história e surge por motivações e assume diferentes formas. As bases que conceituam a autobiografia aparecem em Lejeune (1989) como um relato retrospectivo da existência de um sujeito que possui como principais aspectos: a presença de um pacto de veracidade, a abordagem da vida individual, o relato em primeira pessoa do singular e a identidade nominal entre narrador, autor e personagem – assumindo as formas de autorretratos, diários, crônicas e narrativas sociais e políticas. Sem limitar a exposição da intimidade como um espaço da espetacularização, pensamos a intensificação das imagens e narrativas de si como um fenômeno que alimenta os desejos de ser e ver. Esse cenário alimenta o descentramento do sujeito e “a valorização dos ‘microrrelatos’, o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos” (ARFUCH, 2010, p. 17).

Nessa compreensão do si como sujeito e objeto, colocar-se por escrito implica uma parcela de invenção em que se passam a limpo os rascunhos da própria identidade, simplificando-os e estilizando-os como uma obra que “se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística” (LEJEUNE, 2014, p. 121). Dentre as formas de escritas (a partir) de si, a forma da carta possui como aspecto seminal o ato de endereçar um texto a alguém para comunicar algo que, por quaisquer razões, não pode ser dito pessoalmente (HAROCHE-BOUZINAC, 1995). Nesse sentido, tomamos o filme *Elena* como ponto de análise para pensar como a escrita autobiográfica e epistolar podem se atravessar, em que a produção de uma imagem de si se entrelaça ao desejo de se comunicar com uma ausência – nesse caso, da irmã – em um processo de elaboração do luto. Para desenvolver essa análise, tomamos as relações entre as narrativas de si e do outro na autobiografia (LEJEUNE, 1989, 2014; LANE, 2002) e na carta fílmica (MEDEIROS, 2012; MIGLIORIN, 2014) para conectá-los com a produção de imagens da elaboração do luto (BELTING, 2014; MONDZAIN, 2015a; 2015b). Tomamos as conexões entre presença e ausência

¹ Klaus Vianna foi um bailarino e coreógrafo brasileiro que fundou, junto a sua esposa, Angel Vianna, o Balé Klaus Vianna, em 1962. Autor do livro *A Dança*, ele desenvolveu um método próprio para a expressão corporal na dança e no teatro, a chamada Técnica Klaus Vianna.

² Informações contidas na cronologia da vida de Elena, escrita por contida no livro *Elena – O livro do filme de Petra Costa*, conforme citado na nota 144.

³ Nesse ano, o Brasil ainda estava em processo de retomada da democracia com o fim da censura e da tortura que cerceavam a liberdade de expressão no país, a partir da aprovação de Constituição Brasileira de 1988, aprovada pela Assembleia Nacional Constituinte. Fonte: <https://jus.com.br/artigos/2195/democracia-censura-e-liberdade-de-expressao-e-informacao-na-constituicao-federal-de-1988> Acesso em 24.03.2019

⁴ Fonte: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/petra-costa-diretora-de-olmo-e-a-gaivota-nas-paginas-vermelhas> Acesso em 23.03.2019

⁵ Além de *Elena*, a cineasta também dirigiu *Olhos de cressaca* (2009), *Olmo e a gaivota* (2015) e *Democracia em Vertigem* (2019).

no gênero epistolar e na autobiografia como articulador de reflexões aos gestos de retomada das cartas produzidas por Elena como potência para diálogos entre a diretora e sua irmã como forma de criar uma imagem que lhes permita atravessar o rito de passagem do luto.

Um diálogo entre ausências - Da escrita epistolar às cartas fílmicas

Tomar *Elena* como ponto de partida para pensar como escrita epistolar se alinhava à escrita de si implica considerar as poéticas e as materialidades envolvidas na retomada dos arquivos das cartas da irmã e na composição de uma carta fílmica. No caso das cartas empregadas no filme, elas aparecem de duas formas: uma, gravadas em fita cassete por Elena e enviadas para sua família, no período em que residia em Nova York para fazer cursos e se engajar na carreira de atriz; outra, na escrita do próprio filme, por meio das locuções da diretora Petra Costa dirigindo-se diretamente à irmã falecida. Em ambos os casos, tratam-se de textos gravados em áudio e endereçados a familiares, mas produzidos com conteúdos e em situações completamente distintos.

Uma das particularidades do gênero epistolar seria a proeminência de um diálogo separado física e temporalmente em que remetente e destinatário estão, paradoxalmente, presentes: o primeiro, fisicamente; o segundo, apenas na imaginação de quem escreve. Definida pelo filósofo grego Marco Túlio Cícero como um 'diálogo entre ausentes', considera-se a epístola um dos gêneros literários mais antigos: desde filósofos gregos como Epicuro e Platão escreviam cartas públicas para transmitir ensinamentos a seus discípulos e à comunidade em geral até as missivas de caráter privado que, por vezes, são incorporadas ao romance e se configuram como um gênero específico. A carta e a epístola possuem distinções: enquanto a primeira se define como um texto dirigido a pessoas específicas, a segunda seria "escrita sob o pretexto de ser uma carta pessoal, com a finalidade expressa de ser publicada" (DEISMANN, 1910 apud HALE, 1986, p. 195).

Para Chartier (1991), a carta pode ser considerada uma forma narrativa que permite apresentar eventos em um encadeamento causal a partir do contato entre dois sujeitos, funcionando também "como prova, como documento, como marca oficial, como organização do discurso e como instrumento de reflexão" (p. 230. Tradução nossa). A escrita de cartas construiu uma tradição desde a Antiguidade Romana, com a publicação cartas de pensadores como Sêneca, Cícero e Ovídio, e se desenvolvendo na Idade Média, a partir do século XI, com suas finalidades orientadas para o comércio na Europa Ocidental (CUNHA, 2015). Durante a Antiguidade, configuravam-se como um lugar para reflexão e orientação moral, considerando o contexto em que as epístolas bíblicas funcionaram como formas de comunicação que possibilitavam a constituição das igrejas primitivas.

O auge da teoria epistolar ocorreu na Idade Média, com o surgimento da *ars dictaminis*, entendida como arte da escrita de cartas, a partir de tratados como o intitulado *Rationes dictandi*, de 1135, de um autor anônimo da cidade de Bolonha. Nesses tratados, os autores ressaltam os aspectos retóricos da carta, entendendo-a como um discurso que precisa equilibrar o arranjo e a coloquiali-

dade das palavras (TIN, 2005). A versatilidade das cartas atinge sua materialidade – papel, tabletes de cera, madeira, metal, papiro, cerâmica ou peles de animais –, seu comprimento – desde uma frase a dezenas de páginas – e seus diferentes usos – como as cartas familiares, que contêm informações para serem lidas pelo conjunto da família, ou a cartas abertas, que contêm ensinamentos para uma comunidade ou um grupo⁶. Por mais flexibilidade que o gênero carta desenvolva, duas características que se mantêm são a especificidade de seu endereçamento (indicação de um destinatário) e a subscrição explícita (menção de assinatura) (HAROCHE-BOUZINAC, 1995). Na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, essas características se fortalecem, deflagrando o espírito de um período ao alcançar uma forma de expressão de um eu que se põe em contato com o outro, pela troca de pontos de vista e pela descoberta da intimidade (CALAS, 2007).

No Renascimento, a escrita de cartas impulsionou como veículo de propagação de ideias em uma época em que se desenvolviam aspectos da linguagem artística e se reviam comportamentos da civilidade, tornando-se um relevante veículo do projeto humanista (CUNHA, 2015). No século XVIII, o gênero epistolar termina se alinhando ao romance ficcional, sendo absorvido por autores que investem "num mecanismo de verossimilhança que lança mão de estratégias visando a adesão do leitor para convencê-lo de que assiste a uma correspondência autêntica" (CALAS, 2007, p. 15). Nesse mesmo período, o desenvolvimento dos serviços postais agregou à carta a função de crônica social que cumpria uma função de jornal e descrevia acontecimentos e reflexões conectados ao cotidiano, aspectos fundamentais para o desenvolvimento das formas de expressar a subjetividade. Contudo, textualmente, a carta possui particularidades em comparação com outros gêneros da escrita de si: da autobiografia, se diferencia em relação à especificidade do destinatário; das memórias, em relação ao intervalo de escrita em relação aos acontecimentos narrados, por exemplo; dos diários, possui semelhanças por pressupor uma relação com a duração e o tempo, mas se diferencia por ela possuir um destinatário imediato; com relação ao diálogo, se diferencia por "pressupor um interlocutor presente em ausência, que é o destinatário, além de guardar, por vezes, traços do diálogo, como a coloquialidade e a informalidade" (TIN, 2005, p. 9).

A partir desse cenário, compreende-se que, dentro das dimensões da escrita de si, a escrita epistolar possui como principais particularidades a especificidade de um destinatário 'presente em ausência' e propor a descrição de acontecimentos e reflexões que serão lidos com algum distanciamento espacial e temporal. No contexto cinematográfico, a presença dessa forma narrativa encontra na conjunção entre imagens e sons outras possibilidades de concepção estética que incorporam outras materialidades e poéticas. No campo do ensaio fílmico e dos cinemas experimental e documentário, as estéticas do

⁶ Um exemplo de cartas abertas são as Cartas de Paulo, que se tornaram 14 livros do Novo Testamento da Bíblia: Romanos. I Coríntios. II Coríntios. Gálatas. Efésios. Filipenses. Colossenses. I Tessalonicenses. II Tessalonicenses. I Timóteo. II Timóteo. Tito. Filemom e Hebreus.

filme-carta foram experimentadas por realizadores como Chris Marker, que, em *Lettre de Sibérie* (1957), realiza uma série de reflexões em torno de diversas imagens da Sibéria; Jean Luc Godard, que em *Letter to Jane* (1972), conduz reflexões que desconstroem uma única fotografia da atriz Jane Fonda no Vietnã. No caso desses filmes, a forma da carta possui vínculos estreitos com o ensaio fílmico a partir da dimensão reflexiva da imagem, endereçando questionamentos a um sujeito ficcionalizado (no caso Marker) ou a uma pessoa em particular (como Godard) em torno das relações entre os sujeitos e as imagens que produzem e as possibilidades de sentido que elas produzem.

Outros cineastas, por sua vez, absorveram as dimensões autobiográficas da escrita epistolar com mais veemência, compondo relações das imagens com as próprias memórias e fluxos de consciência. Por exemplo, em *News from Home* (1977), a belga Chantal Akerman combina imagens do momento em que residia na cidade de Nova York a correspondências que trocava com sua mãe, que residia em sua cidade natal; em *Dear Doc* (1991), o estadunidense Robert Kramer compõe uma vídeo-carta endereçada ao ator Paul Mclsaac, amigo de longa data e companheiro de militância; e nos curtas *Dear Nonna: A film letter* (2004), *Remitente: una carta visual* (2008) e *Al final: la última carta* (2012), a chilena Tiziana Panizza retoma materiais de arquivo pessoal para recriar rituais de sua avó e sua família na Itália para compor modos de pertencimento por meio da imagem. Além destes trabalhos, outros cineastas alinhavam a carta fílmica à escrita diáristica ao trocarem vídeo-cartas entre si, como José Luis Guerín e Jonas Mekas; Albert Serra e Lisandro Alonso; Isaki Lacuesta e Naomi Kawase; Jaime Rosales e Wang Bing; Fernando Eimbcke e So Yong Kim. Produzidas por estes cineastas ao longo de anos, essas cartas tomam relacionam as escritas do diário e da carta para expressar sintonias entre os realizadores, fobias e reflexões relacionadas, inclusive, ao próprio gesto criativo⁷.

A partir desse panorama, compreende-se como a carta fílmica atravessa várias possibilidades de escrita articuladas pela montagem e pelas abordagens: compor conexões entre sujeitos familiares ou desconhecidos, promover aproximações afetivas e distanciamentos críticos em relação à imagem, produzir memórias, atravessar ritos de passagem e resgatar rituais. Aqui, a montagem compõe uma escrita atravessada por rascunhos e rasuras, acelerando ou suspender tempos e espaços e aproximando ou distanciando a relação com o outro e, nessa trajetória, esbarrando com o espectador. Segundo Labbé (2012), as cartas fílmicas expressam reflexões, sintonias e medos que não demandam do destinatário uma resposta, mas funcionam como uma ponte que faz vibrar os ouvidos do outro. Nesse movimento, traça uma linha que se “estende entre duas dimensões, um caminho de autoconhecimento para o próprio cineasta, ou um modo de abordagem entre duas pessoas distantes espacial ou temporalmente” (IDEM, p. 18. Tradução Nossa).

Muitas vezes, elas funcionam como um “desejo de partilha, entendida como um gesto de endereçar ao outro uma imagem, um som, um desenho, um diário, um caminho, um sentimento” (MEDEIROS, 2013, p. 6) que atravessa a superfície plana de um papel em branco e atinge os olhos e ouvidos do destinatário. Tomar as cartas como elementos de documentários autobiográficos potencializa o acesso a memórias na medida em que interfere na forma como nos relacionamos com o outro na medida em que nos permite retomar imagens que também sobrevivem através do olhar do outro. Nesse endereçamento de uma sensação de real a um outro, esses filmes tomam, muitas vezes, a imagem como uma oportunidade de propor a si mesmo uma experiência, tornando a narrativa um registro desse acontecimento.

Em *Elena*, o acontecimento que se busca registrar por meio da forma da carta fílmica aparece sob a forma de um rito de passagem de repetir e encenar a morte para, enfim, atravessar o luto. Nesse processo, a cineasta opera com as materialidades que envolvem a troca de cartas entre ela e sua irmã, ao mesmo tempo em que a escrita de si potencializa as imagens que buscam compor a trajetória de uma interioridade em processo de invenção. Para compreender como esse diálogo entre ausências proposto pela escrita epistolar pode se alinhar à escrita de si no filme de Petra Costa, faz-se necessário abordar as especificidades da narrativa como forma de invenção da interioridade e da subjetividade dentro do acontecimento que a obra busca registrar – um processo de elaboração do luto.

Cartas para si mesmo - Do documentário autobiográfico entre a invenção da interioridade e a operação de luto

As escritas de si compõem-se como narrativas da existência que podem trazer comportamentos cotidianos, desejos de confissão, além de relatos de viagens, formações e rompimentos familiares e diversos costumes sociais. Definida “tanto [como] um modo de leitura quanto um tipo de escrita, [a autobiografia] é um *efeito contratual* historicamente variável” (LEJEUNE, 2014, p. 55. Grifo no Original) que tanto se influencia como se faz influenciada diretamente pelo individualismo ocidental ao aparecer no período do Renascimento e se desenvolver entre o Iluminismo e o romantismo. Assim, as formas narrativas que desenvolve ao longo de sua trajetória se alinham ao espírito das épocas e dos espaços em que são concebidas, alimentando a invenção dos mesmos sujeitos que permite tornar visíveis. De acordo com Maluf (1999), explorar um olhar sobre as potências e significados do gesto de narrar atravessa duas dimensões da antropologia contemporânea: uma, que se refere à diversidade dos modos de contar histórias como um gesto que, paradoxalmente, universaliza a experiência humana; outra, do exercício de narrar como uma busca de sentido no encontro com o outro a partir do compartilhamento dessa experiência.

No cinema, as narrativas autobiográficas começam no campo do cinema experimental e se desdobram no documentário, em que as formas de inscrição de subjetividade se alinhavam aos questionamentos em torno das limitações representativas da imagem. De modo embrionário, as vanguardas cinematográficas dos anos 1930 a 1950 oferecem espaço para alguns experimentos que, de al-

⁷ Esses filmes encontram-se disponíveis no box em DVD *Correspondência(s)*, produzido pelo Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

gum modo, flertam com essas formas. Filmes experimentais de Man Ray (*Autoportrait ou Ce qui manque à nous tous*, 1930), Maya Deren (*Meshes of the Afternoon*, 1943) e Kenneth Anger (*Fireworks*, 1947) reverberam influências de escolas surrealistas para compor obras nas quais, ao mesmo tempo que dirigem, participam como atores na composição de personagens que poderiam funcionar como versões líricas deles mesmos. Rollet (1998) acredita que a forma autobiográfica no cinema começa a se configurar a partir dos filmes-diário de Jonas Mekas nos anos 1960, junto com outros cineastas que experimentaram as possibilidades e limitações do autorretrato, como Stan Brakhage, Barbara Hammer etc.⁸. O surgimento dessas obras se atravessam a um movimento intitulado como “*le retour du sujet*”, que, por sua vez, se fundamenta em certo “desaparecimento do horizonte político, do fim das ideologias, das utopias comunitárias etc., que conduziu a uma espécie de dobra sobre si” (ROLLET, 1998 in BERGALA, 1998, p. 12).

O interesse no gesto de criar uma imagem possível de si se desenvolve e se repensa no cinema documentário a partir de pesquisadores como Phillipe Lejeune (1989), Alain Bergala (1998) e Jim Lane (2002), teóricos com contribuições mais recentes a esse universo de estudos⁹. Se a emergência do autobiográfico no documentário revelou “uma matriz de possibilidades formais (com raízes na literatura autobiográfica assim como no formato clássico) que mudaram nossa atitude a respeito de como um documentário deve ser e soar (LANE, 2002, p. 4. Tradução nossa), abre-se espaço para outras possibilidades de definição de sua experiência. Para o autor, o contexto que atravessa a disseminação das escritas autobiográficas no cinema documentário envolve aspectos como a propagação da autorrepresentação nas vanguardas artísticas nos anos 60, a rejeição às convenções do cinema direto, a virada reflexiva no cinema internacional e uma “virada mais ampla em direção às políticas do ‘eu’” (IDEM, p. 8).

A partir de uma interrelação entre noções de imagem, corpo e meio como elementos essenciais para esses gestos de figuração, os filmes-diários, os filmes-cartas, os autorretratos, os ensaios fílmicos, as autoficções etc. desdobram suas próprias definições de escrita de si. Aqui, entende-se o autobiográfico menos como forma e mais como gesto – no caso, a elaboração do luto –, o que nos

⁸ Como Carolee Schneeman, que, em *Fucus* (1967), retrata a si mesma e seu então namorado James Tenney fazendo sexo, ou Andrew Noren, que em *The Adventures of the Exquisite Corpse* (1968), cria uma série de registros diários, haikus estendidos e pequenos poemas românticos.

⁹ Além das pesquisas de carreira desenvolvidas por esses autores, os pensamentos que relacionam o universo das autobiografias ao cinema documentário datam de encontros acadêmicos dedicados ao tema como os *Rencontres Cinéma et Autobiographique*, realizados na França (1984 e 1998), na Bélgica (1986) ou publicações como a *Revue Belge du Cinéma*, que dedicou dois números – *Boris Lchman: un cinéma de l'autobiographique* (nº 13, 1985) e *L'écriture du JE au cinéma* (nº 19, 1987) – e a *La Faute à Rousseau*, da APA (*Association pour l'autobiographique et le Patrimoine Autobiographique*), criada por Philippe Lejeune, com os números *Autobiographie et Cinéma* (nº 22, 1999) e *Cinéma et Autobiographie* (nº 63, 2013) – sobre o tema, por exemplo.

permite circunscrever o modo por meio da qual os realizadores permitem compartilhar e elaborar a experiência de uma ausência. De alguma maneira, a forma como as relações entre a encenação da memória e a criação de um mito para a própria existência nos documentários autobiográficos alimenta o próprio desejo dos sujeitos produzirem imaginação a partir das próprias mitologias pessoais. Assim, a possibilidade de tomar a imagem como uma possibilidade de entender a si mesmo eleva nossa demanda por representações da existência em que as imagens se tornam terrenos para a produção de acontecimentos que retroalimentam a própria vida que registram. No caso de um rito de passagem, a produção de narrativas se consolida a partir da imagem, orientando-se para uma forma de atravessar um caminho para alcançar um objeto de desejo. O processo de elaboração de ritos de passagem atravessa diferentes civilizações, mas apresenta similaridades nos ciclos de vida do indivíduo:

Nos lugares em que as idades são separadas, e também as ocupações, estas idades, esta passagem é acompanhada por atos especiais, que, por exemplo, constituem para nossos ofícios a aprendizagem, e que entre os semicivilizados consistem em cerimônias (VAN GENNEP, 1977, p. 26)

Em uma perda como a morte, por exemplo, deflagra-se um afastamento que nos demanda a criação de imagens que nos possibilitem reconfigurar sua forma de estar presente a partir de diversos rituais gradativos de despedida: “A cremação, o convívio no vinho e o banquete funerário, acompanhados de veementes lamentos e choro, proporcionam ao morto o seu direito à morte ritual” (BELTING, 2014, p. 198). Nessa operação, o rito do luto se compõe como um exercício de deslocamento e desapego da imagem dos objetos ou sujeitos perdidos, em que a elaboração da perda se atravessa a um desejo por constituir nossas próprias crenças sobre a morte. Sob nosso olhar, o objeto da perda existe como algo que captura nosso desejo de permanecer, como uma figura que “envolvemos com uma multidão de imagens superpostas, cada uma delas carregada de amor, de ódio ou de angústia, e a fixamos inconscientemente através de uma multidão de representações simbólicas” (NASIO, 1997, p. 39), delineadas a partir de aspectos que se tornaram marcantes.

No processo de elaborar experiências desse escopo na vida pública e privada, passamos a recolher os vestígios físicos e mentais como uma maneira de retomar essa presença no convívio social. Quando relacionamos esse processo de mudança às operações que Petra Costa realiza em *Elena*, parece possível acreditar que a diretora toma o processo de realização fílmica como um gesto que compõe uma imagem de si própria, ao partir dos vestígios da memória de sua irmã. Nessa operação de autocriação, a imagem parece funcionar como um espaço de elaboração de um desejo pela permanência, em que as relações entre as imagens e o ser não se fazem atravessadas por questões como autenticidade, mas consideradas como “o que revela da verdade do sujeito no caminho das suas operações reais e imaginárias” (MONDZAIN, 2015b, p. 21). De acordo com Belting (2014), no modo como culturas ditas ‘primitivas’ lidavam com a morte, o culto funciona como um ritual que protege o corpo de sua decomposição a partir de sua transformação em imagem: “A transformação do cadáver em *effigies*, como os Romanos mais tarde designaram o duplo ou a cópia, era ainda uma forma

de preservação, tal como acontecera com a múmia” (BELTING, 2014, p. 185). Entender o gesto fílmico da cineasta como uma forma de elaborar a morte do outro e o encontro com a ideia de finitude implica observar esse ato como um deslocamento, como uma operação que acompanha e constitui uma “mudança de lugar, de estado, de posição social, de idade” (VAN GENNEP, 1977, p. 27).

Assim como *Elena*, outros cineastas enveredaram nas fronteiras entre a narrativa documentária e autobiográfica para compor suas próprias travessias do luto. Nesse sentido, as imagens do luto propõem relações entre imagem e ser que dão “a ver a outro, nem que seja a si próprio enquanto sujeito separado de si, a marca das retrações sucessivas, logo, dos movimentos ininterruptos” (MONDZAIN, 2015b, p. 50). Dentre os outros cineastas que enveredaram nas fronteiras entre a narrativa documentária e autobiográfica para compor a travessia do luto, podemos destacar *Nick's Film - Lightning Over Water* (Suécia/Alemanha, 1981), em que Wim Wenders retrata os últimos dias do diretor de cinema Nicholas Ray enquanto este agonizava por causa do câncer; ou a Trilogia do Luto de Cristiano Burlan, em que o cineasta relembra as mortes do pai – em *Construção* (Brasil, 2007) –, do irmão – em *Mataram meu irmão* (Brasil, 2003) – e da mãe – em *Elegia de um Crime* (Brasil, 2017); e *Diário de uma busca* (Brasil, 2011), em que Flávia Castro reconstrói a história de vida e morte de seu pai, Celso Castro, um jornalista de esquerda, encontrado morto no apartamento de um ex-oficial nazista. Esses e outros documentários resultam da impregnação dos afetos que envolvem a perda e, a partir dela, o desejo de atravessar e repetir a despedida, compondo as imagens possível dessas ausências, visto que é

o próprio fato de viver que exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra e de uma situação social a outra, de tal modo que a vida individual consiste em uma sucessão de etapas, tendo por término e começo conjuntos da mesma natureza, a saber, nascimento, puberdade social, casamento (VAN GENNEP, 1977, p. 26).

Quando um rito de passagem pessoal (como o luto) se atravessa ao ato autobiográfico, percebe-se nessa confluência um modo de criar um mito pessoal, uma forma narrativa que colabore no anseio de elaborar os processos de mudanças de estado que atravessam a experiência de viver. Esse gesto de narrar começa, antes de tudo, no indivíduo que elabora para si mesmo a experiência, desdobrando-se por sua vez nos espaços públicos ou vivências terapêuticas e ritualísticas em que essas histórias, geralmente, são compartilhadas, compondo uma vivência que “diz respeito a um estado de espírito e a uma cultura partilhada, que interferem no cotidiano, no trabalho, nas relações familiares e sociais” (MALUF, 1999, p. 74). Concebida, então, nesse lugar entre o visível e o invisível, a imagem dos ausentes pelos realizadores parece se alimentar justamente pelo desejo de aparição e desaparecimento, cuja sobrevivência acontece na dimensão fílmica, alimentando seu desejo pela permanência a partir da imagem.

No caso de *Elena*, a forma da carta fílmica adiciona outras camadas a esse jogo de criar imagens como um lugar entre presença e ausência. Nele, o diálogo entre Petra e a irmã tece sua própria forma de existir e se transformar a partir das formas de endereçamento que as epístolas operam: enquanto as cartas de Elena para sua família encontram

um modo próprio de sobreviver a partir da retomada produzida por Petra, a cineasta tece um diálogo com a irmã como um exercício de crença e devoção que a ajuda a elaborar a perda e refletir sobre a ausência. Aqui, as especificidades da carta fílmica encontram um equilíbrio entre a operação de luto e a invenção da própria interioridade a partir do endereçamento das reflexões sobre esses vestígios da experiência a um outro. Todavia, como as condições tornam esse outro inalcançável, esse exercício de encontro atinge, em primeiro lugar, a si mesmo.

‘Me afogo em você. Enceno a nossa morte’ - Das cartas de Elena e Petra como invenções da memória

Em *Elena*, as cartas se assumem como modo de entrelaçar os universos entre Elena e sua família na medida em que funcionam não somente como forma de comunicação de situações que a jovem atriz viveu em Nova York, mas para rascunhar confissões do processo de elaborar a perda. Aqui, pretendemos abordar as especificidades das conexões entre presença e ausência no gênero epistolar como articulador de reflexões em duas dimensões do filme de Petra Costa: a primeira, nos gestos de retomada das cartas produzidas por Elena; a segunda, como forma escolhida pela diretora para tecer um laço entre a diretora e sua irmã como forma de atravessar o luto. Nesse amálgama entre o gesto autobiográfico e a escrita de cartas, uma esfera de jogo atravessa o contato entre as irmãs, em que o diálogo emula um modo de, ao mesmo tempo, se relacionar e se constituir.

‘20 de abril. Sinto que minha vida tá melhor do que nunca! Primavera tá começando a chegar e parece que a cidade toda fica no cio. Enquanto eu não consigo entrar na universidade, fico tentando aprender o máximo possível nesses cursos livres. Passo os dias correndo pela cidade de uma aula pra outra. Mas é ótimo: fazendo exercício de respiração, às vezes até cantando e ninguém liga’. Nesse trecho de uma das cartas que Elena enviou para sua família, percebe-se as marcas e rasgos de felicidade que sua irmã transparece no texto e na voz, emulando o desejo de acompanhar sua jornada no momento em que vivencia experiências positivas em Nova York. Aqui, o fato da epístola ser um registro sonoro possibilita que outros elementos transpareçam na composição da mensagem transmitida ao destinatário: o timbre de voz alto, a respiração ofegante e a escolha das entonações em determinadas palavras e expressões, como ‘melhor do que nunca’, ‘a cidade toda’, ‘aprender o máximo possível’, ‘passo os dias correndo’ e ‘até cantando’.

Enquanto isso, a montagem mistura as sonoridades dos registros da voz de Elena a imagens de paisagens de Nova York, onde pessoas caminham pelas ruas, cerejeiras floridas e crianças enternecem os parques. Separadas na distância e no tempo, o tom de voz e as sensações descritas por Elena e as imagens de arquivo que registram sua presença ainda viva em Nova York e as sensações de trânsito entre vida e morte de Elena encontram no filme uma interseção que nos conecta com a sensação da finitude e da produção de memória. Aqui, identificamos as características seminais do gênero epistolar, como o registro de acontecimentos e situações a um destinatário e a oralidade, por sua vez, contribui com “traços do diálogo, como a coloquialidade e a informalidade” (TIN, 2005, p.

9). Por outro lado, as diferenças com outros gêneros da escrita de si se mantêm, como a autobiografia (em relação à especificidade do destinatário) e as memórias (em relação ao imediatismo entre os acontecimentos narrados e o ato da locução).



Figura 1 — Imagem de Elena em Nova York | Fonte – Frame de Elena, 2018.

Nesse exercício de descrever sua experiência aos familiares no Brasil, o gênero epistolar aparece como uma escrita de si em que Elena descreve as sensações e experiências que a cidade lhe proporciona para sua família, abraçando aspectos da escrita diarística ao situar com clareza o tempo e o espaço dos acontecimentos. Na retomada desses arquivos, Costa desloca a sensação particular e íntima de receber notícias de um ente querido por meio da carta em fita cassete ao compartilhá-la com inúmeros espectadores. Nesse trajeto, a pessoa Elena começa a se transformar no personagem Elena, construindo o processo de identificação a partir de uma esfera de um ser que sonha e deseja. Nesse sentido, o modo como a voz de Elena sobrevive nas suas confissões emerge como espaço entre a finitude da experiência e a infinitude da materialidade do registro.

‘10 de setembro, minha garganta tá machucada. Sempre teve. Não só por conta dos gelados, vento frio, tensão, ansiedade, mas principalmente a consciência do medo, da falta de amor por mim, pela minha voz’, fala Elena em outra carta em fita cassete. Com uma voz engasgada e um choro reprimidos, as imagens da cidade de Nova York nos fazem imaginar que assumimos o olhar angustiada de Elena diante dos letreiros coloridos. Aqui, o timbre de voz aparece mais grave e baixo, assim como a respiração aparece com mais pausas entre as palavras. A entonação da voz explora ares de melancolia e a ênfase aparece em palavras como ‘machucada’, ‘vento frio’, ‘tensão’, ‘ansiedade’, ‘consciência’, ‘medo’ e ‘falta de amor por mim’. Ao se esvaziar de si, Elena descreve as dores de seu corpo como um lugar de falta, como uma matéria sem organismo, uma imagem que não ocupa nem tempo e nem espaço, em contraponto às sensações que descrevia no início de sua experiência na cidade. Nessa operação de escrita, Elena desenha o olhar que recai sobre si e se esvazia para endereçar a memória de uma sensação desconfortável diante do próprio olhar.

Aqui, o processo de retomada ganha outros contornos pela escolha de imagens propostas por Costa para criar uma composição junto aos áudios de Elena: vemos alguns planos da diretora caminhando pelas ruas escuras da cidade Nova York, vestindo um sobretudo e andando com os braços cruzados como uma forma de se aque-

cer. Rodeada por luzes desfocadas, a cineasta encosta em uma parede rabiscada, enquanto observamos ônibus passando e observamos transeuntes desconhecidos que também buscam se aquecer no meio da cidade fria. Diferente da cena anteriormente analisada, aqui a opção da diretora descola a situação individual narrada na carta da irmã para aproxima-la não somente de seus próprios sentimentos na metrópole nova iorquina, mas também de outros sujeitos que nela habitam. Esse deslocamento de uma sensação individual para compor uma reflexão que fabula experiências coletivas cria uma espécie de conexão do gênero epistolar com as formas do ensaio fílmico. Assim, como em *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957), por exemplo, a escrita epistolar parte de uma descrição de uma experiência individual para, no atrito com imagens de espaços amplos e diversos, propor reflexões em torno de um olhar coletivo sobre uma comunidade.

Aqui, as sensações que a diretora traduz na constituição do personagem Elena trazem o ritmo respiratório embargado que toma a dor na garganta não somente como uma sensação fisiológica, mas como uma metáfora para a sensação de descolamento do próprio corpo e da repressão da própria voz. Ao retomar essas cartas em áudio, a diretora busca reconstituir os passos que levaram a irmã à sua condição depressiva e ao posterior suicídio. Das Elenas possíveis que emergem desses vestígios, Petra Costa os toma como imagens possíveis em meio à transitoriedade do tempo e o nomadismo no espaço. Nessa conexão com o ensaio fílmico, a forma da carta assume certa dimensão reflexiva da imagem, em que as materialidades da palavra falada (que materializa Elena) e da imagem em movimento (que exhibe Petra), ao se combinarem, criam um híbrido que nos faz produzir um amálgama entre ambas, ao mesmo tempo que permite transparecer as distâncias temporais e espaciais que as segregam.

Nas cartas de Elena, o sujeito se constrói em uma operação narrativa que se endereça a um outro como uma forma de criar um encontro consigo mesmo, de lançar um olhar sobre suas próprias impressões e compor, a partir delas, um sentido, uma direção. Nesse sentido, a imagem de si configura “a instauração de um regime de separação e de uma subjetividade desatada” (MONDZAIN, 2015a, p. 42) da natureza e que encontra na representação um modo de se separar para dar-se a ver como um outro. Assim, a narrativa contida na carta reconfigura os fragmentos da experiência para criar um modo de escrever-se para a esfera privada – nesse caso, a própria família. Ao lançar um olhar sobre a experiência e o encontro com um outro, esse remetente se permite o exercício de confessar-lhe um modo como se vê. Nessa troca entre modos de olhar, a reconstituição dos passos de Elena pela diretora busca entender de forma ao mesmo tempo concreta e sensível as sensações que perpassavam sua estadia em Nova York.

‘Eu quero morrer. Razão? Tantas que seria ridículo mencioná-las. Eu desisto. Desisto porque meu coração tá tão triste, que eu sinto achar-me no direito de não perambular por aí com esse corpo que ocupa espaço e esmaga mais o que eu tenho de tão, tão frágil. [...] Será que a minha raiz vai conseguir arrebentar asfalto, canos e prédios? Pra sobreviver e gerar frutos? Sim, se minha raiz fosse forte, grande, mas sinto que minha semente nem chegou a brotar direito ainda’. Nesse trecho, a voz de Elena descreve outras sensações de descolamento do seu corpo em relação ao mundo em

que habita e o desejo de imaginar a morte antes que ela acontecesse. Enquanto ouvimos a voz de Elena, vemos, nas ruas de Nova York, a cineasta e sua câmera caminham entre ruas e poças de água e acompanhamos somente seu ponto de vista, vendo sua sombra no chão. Nesse cruzamento entre as cartas de Elena para sua família e o corpo da diretora, a operação imagética que possibilita que elas se constituem funda a memória na medida em que se imbui também de um desejo de imaginar a morte. Nesse exercício, a retomada das cartas alimenta a busca dos sentidos escondidos ao redor de um acontecimento (no caso, o suicídio) a partir dos vestígios que suas cartas produziam.

Nesse trecho das cartas de Elena, a retomada das memórias parte do desejo de tornar palpável uma presença e reconstituir uma trajetória não somente como um nome próprio, mas como um conjunto de vestígios e sensações ao mesmo tempo singulares e universais. Na retomada dessa carta por Petra Costa, o resgate de memórias como essa fantasia de um corpo que deseja a vida e a morte cria um espaço de conexão que permite à cineasta elaborar sua perda a partir da identificação. Nesse sentido, as cartas de Elena funcionam como arquivos que produzem conexões não somente entre a diretora e sua irmã, mas buscam aproximações afetivas entre a diretora e o desconhecido (seja ele o espectador ou mesmo a vida pós-morte). Aqui, a montagem conecta as materialidades da palavra e da imagem a fim de criar a partir de suas rasuras e errâncias, propondo conexões entre tempos e dilatações de espaços, aproximando-se e distanciando-se desse desconhecido conforme os desejos de entrar ou sair dele. Dentre as cartas familiares que Elena deixa pelo caminho, uma carta derradeira se constitui como lugar de uma consciência sobre a partida, em que o visível aparece como se todas as imagens fossem apenas testemunhas da fragilidade de sua existência. *'Esse mistério, me sinto escura, no escuro que nunca vai terminar. Não ousou querer trabalhar em teatro, cinema, dança, canto, porque eu já vivi e poucos momentos depois eu já não possuía mais sua luz e não sabia pra quê, o quê e por quê os fazia, e toda tristeza de sempre tomava conta de mim'*, diz a carta de Elena escrita à máquina. Costa lê as palavras de Elena, tentando elaborar para si mesma as razões de sua despedida, amalgamando-se a ela e simulando o ponto de vista de Elena com um olhar embaçado diante da sala de estar no apartamento em Nova York: *'Ai, que mal-estar. Gostaria, pelo menos, de poder vomitar. Nem isso. Me sinto fraca, covarde e envergonhada perante a vida e todos'*. Nesse cruzamento entre as cartas de Elena para sua família e da diretora para Elena, a operação imagética que possibilita que elas se constituem funda a memória na medida em que se imbui de um desejo em inscrever seu corpo.

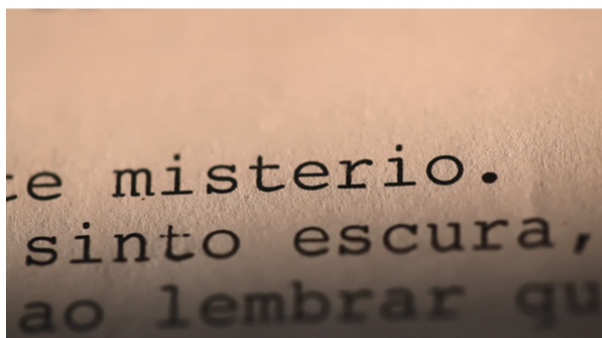


Figura 2 — Reconstituição da carta suicida de Elena | Fonte – Frame de *Elena*, 2018

Da intimidade da ausência, Costa ouve as palavras de Elena e elabora para si mesma as razões da despedida da irmã, amalgamando-se a ela e repetindo sua morte como um ritual. Nesse sentido, a retomada das cartas de Elena por Petra Costa mobiliza fricções entre uma voz da memória de alguém que não mais existe e um corpo que elabora sua ausência. Para além de um olhar documental, Petra Costa retoma as cartas de Elena como um modo de se sentir afetada e conectada à trajetória de sua irmã, compreender as alegrias e angústias que atravessavam sua intimidade e, nesse movimento, descobrir seu próprio itinerário existencial. Nesse sentido, conecta-se ao pensamento de Labbé (2012) sobre as cartas fílmicas, para quem estas expressam reflexões, sintonias e medos que traçam “um caminho de autoconhecimento para o próprio cineasta, ou um modo de abordagem entre duas pessoas distantes espacial ou temporalmente” (IDEM, p. 18. Tradução Nossa). Produzimos imagens para construir nossa relação com o mundo e o rito de passagem acontece nesse trajeto entre o contato com os arquivos e a constituição de uma narrativa, pois se situa no desejo de habitar os espaçamentos vazios deixados pela incompletude dos relatos e da incompreensão da experiência.

Ao lado da retomada das cartas de Elena, Petra Costa encontra outra estratégia para produzir sua narrativa de elaboração do luto: escreve narrações em *voice over* como cartas à irmã, compartilhando memórias, sensações e incompreensões em torno dos acontecimentos que cercam o encontro entre as duas. Nessas cartas, a diretora coloca por escrito uma criação de si em que passa a limpo os rascunhos da própria identidade atravessados pela figura da irmã. *'Elena, sonhei com você essa noite. Você era suave, andava pelas ruas de Nova York com uma blusa de seda. [...] Procuo chegar perto, encostar, sentir seu cheiro, mas quando vejo, você tá em cima de um muro, enroscada num emaranhado de fios elétricos'*, diz a voz da diretora na abertura do filme. Em meio a um barulho de rua movimentada e semáforos com luzes desfocadas, filmadas de um carro nas ruas da cidade, uma imagem se dilui diante de olhos que parecem borrados pela chuva. A narração em *voice over* surge em um texto impregnado de tonalidades do lirismo, como uma forma de assumir esse movimento de amálgama entre os corpos e espíritos das duas irmãs: de um desejo de Petra Costa em estar junto de Elena, sentir o que ela sente, ela se funde a seu corpo, vive sua experiência. Ao tensionar os espaços biográfico e autobiográfico, a cineasta parece não desejar exatamente falar sobre a irmã, mas se deixar envolver em um processo de simpatia pela história de Elena como uma maneira de descobrir a pró-

pria forma de si: *'Olho de novo, e vejo que sou eu que tô em cima do muro. Eu mexo nos fios, buscando tomar um choque, e caio do muro bem alto. E morro'*, encerra a narração no prólogo que inicia a jornada que faremos dali em diante.

Na busca por uma imagem possível da irmã a partir do seu fim trágico, a diretora absorve seus próprios movimentos como se dançassem juntas em um corpo translúcido e espectral. A partir desse gesto, Costa compõe uma encenação da memória entrelaçada à criação de um mito trágico para a própria existência, produzindo, a partir da experiência pessoal, uma mitologia que poderia, porventura, transcender as limitações da materialidade corpórea. Por meio dessa combinação entre imagens, Petra Costa assume certo lirismo em um gesto que entrelaça personagens concretos e situações oníricas, desvelando um desejo por se encontrar no meio do caminho entre as coisas e os sonhos. No movimento de endereçar suas sensações e conflitos à irmã falecida, Petra não espera necessariamente uma resposta, mas cria uma confissão ao mesmo tempo íntima e coletiva que não surge a partir do olhar do outro, mas na relação com o outro.

Desta forma, o filme reverbera a possibilidade de tomar a imagem como a produção de um acontecimento e um meio de autoconhecimento, retroalimentando, assim, a própria vida que registra. Com um corpo entregue à fluidez das sensações, a cineasta elabora um espaço em que liberdade e risco se integram nessa busca impossível por sua irmã que, ao final do trajeto, resulta num encontro consigo mesma. Nesse sentido, a composição do filme-carta como um lugar de encontro consigo mesmo a partir do endereçamento ao outro nos possibilita pensar a narrativa de si como um movimento que evoca a invenção do próprio sujeito nesse jogo entre remetente e destinatário. Entendendo essa invenção de si também como um rito de passagem dentro do filme de Petra Costa, essa escrita de si se consolida como processo e como imagem, fazendo do ato de escrever-se também um ato de viver e se imaginar.

Em outro momento do filme, a diretora retoma algumas imagens de arquivo de sua família, em que Elena brinca de se tornar cineasta em um filme caseiro de terror dentro do filme a que estamos assistindo: *'Você passa as tardes me dirigindo, atuando, criando cenas'*, narra Petra em *voice over*. Atendendo às marcas de *'Ação, claquete!'*, Elena interpreta uma personagem deitada em um sofá e, ao ouvir a campainha tocar, pergunta *'Quem é?'*. Acompanhada de um *playback* que dá o tom de suspense à cena, a brincadeira remete às clássicas cenas de filmes hollywoodianos do gênero. De repente, com cortes bruscos, vemos uma garota de peruca, olhares furtivos e uma expressão maquiavélica; são os momentos que antecedem um ataque vampiresco de Elena em direção à câmera. A babá Olinda, que cuidava de Elena e Petra, também se torna personagem do filme caseiro e se deixa decapitar com uma facada no pescoço, com direito a sangue de mentira espalhado em um guardanapo. *'Eu lembro de ter visto essa cena, em que vocês matavam a minha babá, Olinda. Tinha muito pesadelo com isso'*, comenta em *off* a diretora.

Aqui, a narração em *voice over* explora a reconstituição da memória ao lançar um olhar sobre esses fragmentos de uma experiência concreta, conectando-se a um desejo de relembrar a encenação da morte como um jogo de fascínio e medo. Se a morte aparecia como sonho na primeira narração, aqui ela absorve a atmosfera de pesadelo nas

memórias da diretora em torno do filme caseiro. Diante do desaparecimento repentino de um corpo que se converte em imagem muda, respondemos a "esta perda com a criação de outra imagem: uma imagem através da qual, à sua maneira, o incompreensível se tornasse compreensível" (BELTING, 2014, p. 183). Nesse contexto, a carta que Costa escreve à sua irmã se constitui assumindo o conflito entre os vestígios e as lembranças para abrir uma brecha que lhe permita elaborar o inominável. Nessa brecha, entender o luto como experiência em movimento implica compreendê-lo como uma busca por sua própria natureza, alimentando as relações entre visível e invisível que o constituem.

Nessa brincadeira com a morte por meio da encenação, a cineasta atravessa a fase do luto a partir da confecção da imagem do outro como uma liberação. Em seus filmes caseiros, a jovem cineasta Elena abre seu mundo interior para as lentes da câmera, assumindo constantemente o desejo de reencontrar Elena e brincar novamente com a irmã nesses jogos com a morte. Nesse sentido, a encenação da morte funciona como um jogo em que o luto toma a presença e ausência da imagem dos objetos ou sujeitos perdidos como forma possível de abordar nossas relações com as ideias de posse e perda desse outro. De certa forma, acredita-se que, ao entender o filme de Costa como uma operação de luto, conectamos essa relação que a diretora propõe com os vestígios com as supracitadas ideias de Nasio (1997). Sob esse aspecto, a relação de Costa com os vestígios da irmã envolve a narrativa em inúmeras imagens que se sobrepõem como uma forma de produzir permanência diante da impermanência.

'Me afogo em você. Em Ofélias. Enceno. Enceno a nossa morte. Pra encontrar ar. Pra poder viver', diz sua narração em *voice over* em outro momento ao final do filme. Enquanto a vemos colocar uma concha no ouvido, ouvimos o barulho do mar e, em seguida, um grito que sinaliza esse novo nascimento e ressurreição. *'Pouco a pouco, as dores viram água. Viram memória. As memórias vão com o tempo, se desfazem. Mas algumas não encontram consolo. Só algum alívio nas pequenas brechas da poesia. Você é a minha memória inconsolável, feita de pedra e de sombra. E é dela que tudo nasce e dança'*, diz a narração que encerra o recorte da jornada de luto que o filme recorta. Nesse trecho da carta, a diretora se transmuta no desejo de ser água e fazer queimar a culpa em um lago inundado de Ofélias, de mulheres que encenam a morte para não morrer. Nesse desaguar de um ritual de morte e ressurreição, Petra, sua mãe e outras tantas mulheres usando vestidos floridos flutuam em um lago que faz florescer uma presença espectral. Tomando seu corpo como abrigo para uma imagem da morte, a carta da diretora faz perceber que o filme não pode evitar a morte da irmã, mas pode transformar sua relação com esse acontecimento. Ao propor um espaço de imaginação em que se afoga para encontrar a si mesma a partir de dores que sangram e dançam a expiação, a diretora traça uma linha por onde caminha. Aqui, a carta não somente se compõe como um endereçamento a um outro, mas se constitui como um caminho a ser percorrido no desejo de se dirigir ao outro.



Figura 3 — Imagem das águas, tecidos e plantas | Fonte – Frame de *Elena*, 2018

Em *Elena*, Petra Costa cria uma ponte entre si mesma e a irmã que precisa ser atravessada em um ritual da própria morte para que alguma imagem de si possa nascer novamente. Nesse sentido, fazer nascer uma imagem de si a partir desse encontro com o mundo aproxima corpos, tempos e espaços distintos na medida em que se apega aos vestígios de intimidades que nos unem. Na conexão fugidia de olhares entre o remetente e o destinatário explicitado, a carta fílmica concebe um elo que sustenta nos vestígios desse encontro que se permite ser visto coletivamente. Nesse movimento, costumam tessituras entre o público e o privado, o individual e o coletivo, a recordação e a fantasia na medida em que operam modos de ver e de se ver na fabulação de um encontro que acontece somente na esfera da imagem. Quando cria um espaço em que essas esferas da experiência podem dialogar, a fabulação desse encontro entre o cineasta e seu destinatário “constrói formas de visibilidade da subjetivação do sujeito enquanto personagem e autor que narra e se reinventa” (MEDEIROS, 2013, p. 8).

Nessa operação de uma imagem possível da morte para compor uma ressurreição de si, Petra Costa toma o visível como forma de alcançar um outro invisível – a si mesma. A partir dessa constatação, pode-se relacionar esse gesto com o entendimento de Belting (2014) sobre os rituais em torno da morte, como atos tomam a imagem como forma de permanecer diante da possibilidade da decomposição. Se, na Antiguidade, as múmias e *effigies* eram os modos predominantes de produzir permanências, no contexto contemporâneo, as imagens são as nossas formas de sobrevivências diante da iminência (e da concretude) da finitude. Assim, entender a carta fílmica da cineasta como modos de produzir permanência da própria interioridade diante da sua constante transitoriedade e da sua possibilidade de desaparecimento nos permite entender que o rito de passagem, nesse caso, não atravessa somente a elaboração de uma perda, mas também de uma identidade. Portanto, essa forma do rito de passagem se conecta com as supracitadas reflexões de Van Gennep, para quem esses ritos demarcam territórios existenciais como operações que constituem uma “mudança de lugar, de estado, de posição social, de idade” (VAN GENNEP, 1977, p. 27).

A partir dessa análise, compreende-se que as estratégias da retomada das cartas de Elena à sua família e da escrita das narrações em *voice over* por Petra para sua irmã revelam um caráter, de certa forma, dialógico entre ambas as esferas. Mesmo que ele aconteça com tempos, espaços e contextos distintos, o encontro entre essas formas de endereçamento cria o único contato possível entre as

irmãs. Como, normalmente, a carta se escreve para um destinatário que não se faz presente no mesmo tempo e espaço do remetente, a simultaneidade do contato promovida pela carta acontece apenas na forma de uma fabulação, visto que o presente da escrita corresponde ao futuro da recepção e o presente da recepção corresponde ao passado da expedição (HAROCHE-BOUZINAC, 1995). Nesse sentido, a imagem aparece como uma forma de endereçar-se ao outro – mesmo que esse outro seja a si mesmo – em uma operação paradoxal: ao ressuscitar, mesmo que efemeramente, a irmã, a diretora dilui as fronteiras entre o vivo e o morto e subtrai do corpo a efemeridade e a mortalidade.

Como uma garrafa lançada ao mar — Considerações

A partir do filme *Elena* (2013), pensamos como escrita epistolar se alinhava à escrita de si na retomada dos arquivos das cartas da irmã e na composição de uma carta fílmica como processos de atravessar o rito de passagem do luto a partir da imaginação. A partir da análise do gesto de retomada das cartas de Elena, conclui-se que o encontro que se cria com a partir do arquivo opera uma narrativa que reconfigura a memória e possibilita reconstituir os sentimentos que ajudam Petra a elaborar a perda da irmã. Nesse sentido, a carta fílmica resvala em uma forma de conversa que extrapola “um mundo singular que desenvolve, a partir da experiência do cinema ‘privado’, outra relação com as coisas que movem os mundos esboçados em memória, em escrita rasurada, em câmera-olho, em câmera-corpo, em câmera-caneta” (MEDEIROS, 2013, p. 9). Assim, a narrativa da própria intimidade se atravessa em um jogo de distâncias, fugas ou desligamentos, através dos quais o sujeito produz sua liberdade e se constitui numa imagem que busca uma permanência, mesmo que no meio das impermanências.

Nesse sentido, a relação entre o filme-carta e a busca por uma invenção da interioridade se constitui a partir do gesto de assumir as ambivalências entre suas escritas: de encenar a morte enquanto se deseja a vida, de experimentar a distância em meio ao anseio de proximidade, de habitar a ausência na busca por presença. Se a carta fílmica funciona como uma correspondência dentro de uma garrafa lançada ao mar, Elena e sua irmã são, a um só tempo, remetentes e destinatárias de missivas entregues ao sabor do vento e do acaso. Suas palavras, por mais que tenham destinatários concretos e nominados, caminham de forma errante no tempo e no espaço e vão de encontro ao espectador. Caminhando entre fantasmas, suas palavras deflagram sujeitos que, nesse trânsito entre matéria e memória, propõem seus próprios modos de endereçar e refletir sobre a morte e a perda. Desta forma, as cartas fílmicas se compõem em uma elaboração da experiência que não somente confirmam a finitude daqueles que perdemos, mas também nos permitem desfrutar da ausência que nos constitui como sujeitos que precisam da imagem para fazer o outro aparecer e esvanecer em meio a tantas faltas e perdas que nos atravessam.

Referências bibliográficas

ARFUCH, L.. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BELTING, H.. **Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM/RAUM, 2014

CALAS, F.. **Le roman épistolaire**. Paris: Armand Collin, 2007.

CUNHA, P. C.. **Novas Cartas Portuguesas: o gênero epistolar e a releitura do cânone literário português**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal da Paraíba, 2015, 222f.

HALE, B. D. **Introdução ao estudo do Novo Testamento**. Rio de Janeiro: Junta de educação religiosa e publicações, 1986.

HAROCHE-BOUZINAC, G.. **L'épistolaire**. Paris: Hachete Livre, 1995.

LABBÉ, P.. Primera Persona Singular. Estrategias de (auto)representación para modular el "yo" em el cine de no ficción. **Comunicación y Medios**, n. 26, p. 12-22, 2012.

LANE, J.. **Autobiographical Documentary in America**. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

LEJEUNE, P.. **On Autobiography**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

LEJEUNE, P.. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. 2ª ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

MALUF, S.. Antropologia, narrativas e busca de sentido. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 69-82, dez. 1999

MEDEIROS, R.. **Partida, Deslocamento e Exílio. Escrever com a imagem: o processo de subjetivação e estética em filmes-carta**. 2012, 171f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2012.

MIGLIORIN, C.. Quase-carta para filmes-carta. In: MEDEIROS, Rúbia (org.). **Filmes-carta: por uma estética do encontro**. Catálogo. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013. p. 11-12.

MIGLIORIN, C.. O ensino de cinema e a experiência do filme-carta. **E-compós**, Brasília, v.17, n.1, jan./abr. 2014.

MONDZAIN, M.. A imagem entre a proveniência e a destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

MONDZAIN, M.. **Homo Spectator: ver, fazer ver**. 1ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2015b

NASIO, J. **A fantasia: o prazer de ler Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

ROLLET, P.; BERGALA, A.; BRENEZ, N.; LEJEUNE, P.. Le chemin (filmé) de la vie - Table Ronde. In: BERGALA, A. (org.) **Je est un film**. Editora Acor, Paris, 1998.

TIN, E.. **Cartas e Literatura: reflexões sobre pesquisa do gênero epistolar**. 2005. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/Emerson02.pdf> Acesso em 28.03. 2019

VAN GENNEP, A.. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1977.

**David Antonio de Castro Netto
Eduardo de Moraes Faria**

Colegiado de História – Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR –
Campus: Paranavaí – Paraná e Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Escola Estadual Francisco de Souza Mello - Mogi das Cruzes - São Paulo
Brasil

A Story of Pain: The Sad Reality of Japanese Army Comfort Women in Grama

The discussion of Japanese Army comfort women during World War II has long remained silent. However, with the manifestation of the victims, the issue began to be actively discussed. Objective: The intention is to carry out a case study of the manhwa Grama, debating the historiographical content and contemporary developments. Methodology: It is intended to carry out the reading and recording of documentary sources such as comics, articles, books and academic journals. Discussion: Understand how sexual slavery happened by the Japanese Empire and why the discussion is still active. Conclusion: the work presents a faithful representation of History, contributing to the understanding of what happened and the reasons that lead the issue of comfort women to be a constant reason for diplomatic debate.

Uma história de dor: a triste realidade das mulheres de conforto do Exército japonês na obra Grama

A discussão das mulheres de conforto do Exército japonês durante a Segunda Guerra Mundial por muito tempo permaneceu em silêncio. Entretanto, com a manifestação das vítimas, a questão passou a ser discutida ativamente. Objetivo: A intenção é realizar um estudo de caso do manhwa Grama, debatendo o conteúdo historiográfico e os desdobramentos contemporâneos. Metodologia: Pretende-se realizar a leitura e fichamento de fontes documentais como quadrinhos, artigos, livros e revistas acadêmicas. Discussão: Entender como aconteceu a escravidão sexual por parte do Império japonês e o porquê da discussão ainda se manter ativa. Conclusão: a obra apresenta uma representação fiel da História, contribuindo para a compreensão do ocorrido e os motivos que levam a questão das mulheres de conforto ser motivo constante de embate diplomático.

Keywords

South Korea; Japan; Sexual Crimes

Palavras-chave

mulheres de conforto, Coreia do Sul, Japão, crime sexual

Introdução

História e arte sempre mantiveram relação próxima durante o desenvolvimento da humanidade. Os acontecimentos serviam de inspiração e os artistas os eternizavam em suas obras, sejam pinturas, literatura ou cinema. E essa parceria pôde fazer com que objetos de estudos surjam para tornar evidentes discussões que antes estavam adormecidas ou esquecidas. Uma dessas memórias que merece ser revivida são as escravas sexuais do exército japonês durante a Segunda Guerra Mundial, e a voz que traz à tona esse evento é uma obra que faz o uso da arte sequencial, o Manhwa.

Manhwa: uma arte coreana

Conhecida no cenário mundial como a nona arte, as histórias em quadrinhos (HQs) deixaram de figurar apenas como entretenimento para um público jovem. Nesse processo de transformação, as HQ's passaram a dialogar com temas de cunho político, como é o caso, por exemplo, dos quadrinhos "Maus" e "V de vingança". Também podemos destacar o uso das histórias como arma de propaganda ideológica, especialmente durante a Guerra Fria, como é caso da série "Superman" e "Vingadores".

O nascimento e desenvolvimento desse tipo de arte variou conforme a realidade nacional de cada país. No caso da Coreia do Sul, o termo para designar quadrinhos é o manhwa, seja a obra do Ocidente ou Oriente.

Historicamente a Coreia realizava impressões tipográficas desde 701 d.C., mas como afirma a pesquisadora Sonia Lyten (2003), é no século X que surge a arte sequencial, sendo o primeiro exemplo o Bomyeongshiudo, que retrata uma vaca explicando um cânon budista.

A concepção moderna de manhwa surge em 1909 com o cartunista Lee Do-Yeong, publicando "Saphwa", obra rapidamente censurada pelo governo colonial japonês, conforme Esther Simón (2012), a publicação apelava para resistência nacional contra a anexação ao Japão em 1910. A censura cultural foi generalizada até 1945, havendo apenas espaço para obras favoráveis ao governo colonial e a legalização do regime imperial.

Com o fim da soberania japonesa e a divisão do país, os quadrinhos passaram a circular de maneira livre em jornais e revistas, procurando desenvolver um estilo artístico próprio, procurando afastar-se da influência estrangeira, buscando implementar heróis e valores nacionais. Para Lyten (2012) a cena artística é fomentada pelas bibliotecas de manhwa, lojas famosas na década de 50 que alugavam produtos a baixo custo. Logo havia possibilidades tanto para o público como para os criadores.

O período de ascensão da produção artística é interrompido em 1961, após um golpe de Estado liderado por Park Chung-Hee. Envolvido no clima da Guerra Fria e do anticomunismo, a censura volta a ser instalada no país, os enredos críticos foram recolhidos e/ou proibidos e a circulação ficou restrita às temáticas infantis ou novelas históricas, cujas passagens sexuais ou violentas foram proibidas.

O mercado passa a adotar a partir de 1980 a segmentação, mecanismo que classificava os títulos por faixa etária em revistas semanais e com isso a cena volta a se expandir. Durante os anos 90, os mangás (quadrinhos japoneses), invadem comercialmente a Coreia do Sul e reduzem o espaço e o mercado de trabalho dos artistas nacionais.

O restabelecimento do mercado para as HQ's nacionais ocorre em 1997, devido a retração das exportações do Japão. Outro fator imprescindível de acordo com Paula Fernández (2018) é a exploração da internet como um novo meio difusor de criação, consumo e distribuição. Se aproveitando dos investimentos do governo sul coreano na estrutura tecnológica, o mercado editorial se reestabelece e consegue alcançar no século XXI a internacionalização.

Com um cenário artístico próspero, os quadrinhos na Coreia do Sul têm sido utilizados como espaço para afirmar a história nacional, trazendo à tona discussões delicadas, como a violação sexual no decorrer da Segunda Guerra Mundial por parte do exército japonês. Abordando essa temática, a autora Keum Suk Gendry-Kim produziu ao longo de três anos o manhwa *Gramma*, retratando a vida da ativista Ok-sun Lee ao longo da ocupação colonial.

Lançado em 2017, a obra chegou ao Brasil em 2020 pela editora Pipoca e Nanquim, possibilitando a produção deste artigo que visa discutir o enredo da obra na perspectiva historiográfica, abordando o passado coreano sob dominação japonesa e discutindo a problemática contemporânea das mulheres de conforto do Exército japonês entre Coreia do Sul e Japão.

A História antes de Gramma

A península coreana ao longo do tempo esteve sob ocupação de vários grupos étnicos, se organizando como reino unificado somente no século X. Mesmo com autonomia, a influência chinesa era significativa desde a ocupação de 108 a.C., levando inclusive o país a adotar o budismo como princípio social e religioso.

Segundo Alexandre de Albuquerque (2017) a ideologia imposta como dominante passou a ser o neoconfucionismo, além do fechamento das fronteiras para o desenvolvimento interno por conta das incursões militares manchus e japonesas no território. Embora isolado, houve o comprometimento de lealdade à China com pagamentos tributários.

Em contrapartida, o Japão se transformava drasticamente. Com o início da era Meiji em 1868, a nação passou a importar tecnologia e fazer investimentos consideráveis na industrialização, substituindo as importações e intensificando a produção para exportação, bem como acumulando capital para investimento externo. A questão geopolítica também foi levada em consideração para a segurança nacional, capitalizando esforços militares para competir com países ocidentais como Holanda e Alemanha, influentes no continente asiático.

Silvio Miyazaki (2002) demonstra que o Império japonês entendeu as derrotas da China, primeiro contra a Inglaterra na Guerra do Ópio (1836-1890) e contra a França e a Rússia em 1890 como sinal de enfraquecimento de um país antes considerado potência e, por consequência, era o momento de aproveitar para assegurar sua autonomia geopolítica.

Geograficamente, Coreia e Taiwan eram territórios que, caso fossem dominados, colocariam em risco o Japão. A península coreana era imprescindível por ser a rota de contato com o continente asiático, assim como Taiwan fortaleceria a posição no Pacífico, com o controle das linhas marítimas e a diminuição da influência ocidental na China.

Com a perspectiva de se firmar como único influente no Leste Asiático, em 1874 é realizada a primeira incursão militar em Taiwan e no ano seguinte é assinado tratado com a Coreia para abertura dos portos para comércio. Se aproveitando de um vácuo político chinês, na qual convivia com disputas internas pelo poder central, o Japão entra em confronto com a China na Primeira Guerra Sino-Japonesa (1894-95). Segundo Miyazaki (2002), a vitória foi fundamental para a expansão da economia japonesa, especialmente após a assinatura do Tratado de Shimonoseki, que transferiu a soberania de Taiwan da China para o Japão, o reconhecimento da independência da Coreia, a abertura dos portos para produtos japoneses, a renegociação de um trato comercial e uma indenização como reparação de guerra.

Entre 1904 e 1905 ocorre a Guerra Russo-Japonesa. A vitória do exército imperial teve como resultado o reconhecimento russo de que a Coreia e a Manchúria seriam zonas de influência do Japão, tal como a posse de algumas regiões chinesas. Ao fim do conflito é assinado entre o império coreano e o japonês um tratado de protetorado, decisão essa que, na análise de Emiliano Macedo (2018) ignorou os quatro mil anos de soberania coreana, gerando por parte dos ex-membros do governo manifestações de repúdio, suicídio e alistamento para a formação da resistência armada.

O novo governo manteve as instituições e cargos diretores sob responsabilidade nacional, entretanto, setores como segurança, finança e política externa eram controlados por conselheiros japoneses. Além disso, a utilização do uso da península ficou restrita a base de operações militares e a extinção do exército coreano.

Como o primeiro residente-geral, cargo central na tomada de decisões, Ito Hirobumi tentou ganhar apoio e popularidade com reformas e construções de estradas, hospitais, escolas e aumento da produção agrícola, a partir de empréstimos financiados pelo governo japonês. Entretanto, segundo Pedro Brites (2011) o domínio japonês era visto pela população como degradante, instigando movimentos nacionalistas e confrontos de guerrilha no interior.

Esses conflitos eram realizados pelo “Exército Justo”, responsáveis por atacar representantes e magistrados coreanos, mercadores e militares japoneses. Internamente, houve apoio a nova administração por parte da antiga elite coreana e as classes sociais antes marginalizadas, que enxergaram uma possibilidade de ascender em status e poder.

Para ampliar o controle sobre a Coreia, o império japonês obrigou o Imperador Gojong a renunciar em prol do herdeiro Sunjong, que, ao assumir o trono, rapidamente, assinou um novo tratado que permitia a nomeação de japoneses para todos os ministérios. A abdicação forçada reforçou o sentimento anti-Japão e conseqüentemente aumentaram as campanhas militares imperiais, contabilizando em 1908 a morte de 12 mil rebeldes.

Para Macedo (2018), o golpe final na Dinastia Joseon (1392-1897) foi a assinatura do Tratado de Anexação de 1910, resultado direto da ampliação gradual de influência e controle sobre o Estado e a penetração das empresas nipônicas no mercado coreano. A partir daquele instante a relação seria colonial, com total poder administrativo da metrópole, culminando na exclusão do cargo de residente-geral e na criação do título de governador geral e o aumento da repressão, tendo em vista que o projeto de modernização não foi suficiente para garantir legitimização junto a população coreana.

Atividades políticas, liberdade de expressão, imprensa e reunião foram vetadas. A educação, em 1911, foi desmobilizada a partir de um programa de incentivo a desistência do ensino superior, especialmente, as ciências humanas, o aprendizado do japonês e a promoção de personagens colaboradores com o regime como heróis. Um ano depois, as autoridades imperiais instituíram o livre poder de investigação, interrogatório e tortura contra suspeitos.

Os impactos da Primeira Guerra (1914 - 1918) para o Japão, na análise de Miyazaki (2002), foram o estímulo à expansão econômica com a demanda militar e bens manufaturados no Leste Asiático que antes eram abastecidos por potências ocidentais e aumento da soberania política e econômica com o enfraquecimento estrangeiro como consequência direta do fim do primeiro confronto mundial.

A História em Grama

O quadrinho se passa no ano de 1916, com a família da protagonista, Ok-Sun Lee, passando por dificuldades alimentares e financeiras. Problemas que fazem a personagem principal sair do campo e pedir comida para conhecidos e a desmaiar de fome na cidade de Busan, situação que exibe a dualidade da riqueza do centro e a pobreza do interior.

Essa miséria é efeito direto da colonização, uma vez que precisam abastecer a metrópole. A Coreia geograficamente apresenta vales férteis entre as montanhas e a costa leste com várias regiões agrícolas sob o clima de monções, que permitem desde o século 8 a.C. o cultivo de arroz. Assim, teoricamente existiriam provisões para atender a demanda nacional, mas a necessidade de enviar a produção para o Japão fez com que os desfavorecidos fossem prejudicados. Por sua vez, a elite que colaborava com o império, se mantinha exceção à regra. Esta relação gerou uma configuração social visível quando observamos as capitais mais abastadas, convivendo com o luxo, enquanto o interior preservava uma estrutura produtiva arcaica, gerando um fluxo de pobreza, fome e imigração.

Ainda no capítulo 1, Ok-Sun Lee manifesta por vários momentos o desejo de ir para a escola, vontade essa que se faz improvável na sociedade confúcia. Em Elisa Sasaki (2011) observa que o neoconfucionismo prega uma sociedade hierárquica, com respeito e obediência a família e a hierarquia. Por consequência, existem diferenças quanto ao gênero e idade, e em uma sociedade com o controle patriarcal, a mulher acaba por ser inferior ao homem. Portanto, o acesso escolar não se faz necessário para quem vai ser responsável por cuidar do ambiente doméstico e familiar.

Essa discussão pode ser extrapolada para o capítulo 2 quando a mãe de Ok-Sun Lee busca trabalhos para compensar a ausência do marido como provedor financeiro após machucar as costas. A dificuldade por oportunidades é significativa mesmo com o incentivo do Japão à inclusão feminina no mercado de trabalho, em razão da resistência estrutural.

Agregado a pobreza estava a repressão, no dia primeiro de março de 1919 é realizada uma manifestação em Seul com dois milhões de coreanos gritando “Longa Vida à Independência Coreana” seguido da leitura da Declaração de Independência. A consequência por parte do regime foi a morte de 7,5 mil pessoas, 15 mil feridos, 46 mil prisões e torturas e a queima de centenas de casas, escolas e igrejas. Macedo (2018) reitera que houve a tentativa de reconciliação com a reformulação da política colonial em 1920, como a proibição dos oficiais japoneses ostentarem suas espadas, símbolo de opressão, e a promessa de respeito às tradições coreanas. Todavia, se houve um resultado prático, pouco durou.

Em 1931, o ataque do Japão contra tropas chinesas na Manchúria é compreendido por alguns historiadores como o início da Segunda Guerra Mundial. Jean-Louis Mangolim (2015), contudo, argumenta que o confronto na prática só ganhou grandes proporções em 1937 quando o império passou a empreender campanhas vitoriosas em Pequim, Tianjin e Nanquim, estabelecendo em 1938, inúmeras zonas de guerrilha em Chongqing.

A quadrinista Keum Suk Gendry-Kim passa a ilustrar o início da Segunda Guerra Sino-Japonesa e as terríveis consequências para a China com a conquista militar nipônica da cidade de Nanquim. De acordo com Mangolim (2015), atualmente existe uma divergência quanto aos números totais do massacre de Nanquim entre o lado revisionista do Japão e o maximalismo da China, mas contabiliza-se aproximadamente 300 mil mortes.

Não é sensacionalismo rotular o episódio como genocídio, uma vez que os militares optaram pelo sacrifício diante de uma resistência quase nula e a carência de condições para a manutenção de prisioneiros. Diante de uma vasta população, empregou-se de forma generalizada a morte e a destruição. Entre as práticas comuns, Rodrigo da Silva (2011) aponta para a presença dos fuzilamentos em massa, a queima e enterro de pessoas vivas, estupros coletivos e práticas de exercício de baioneta e espada com civis. O terror ocorre segundo Jean-Louis Mangolim (2015), em decorrência do sentimento de onipotência militar ante a resistência chinesa.



Figura 1 – Horror em Nanquim. Fonte: GENDRY-KIM, Keum Suk. Grama., São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2020.

A violação sexual durante as 10 semanas de ocupação, atingiram de 8 a 20 mil mulheres das mais variadas faixas etárias, não houve exceção nem mesmo para crianças e idosas. Estima-se que a faixa etária mais agredida estava entre 15 até 40 anos. Altino Silva (2011) argumenta que os casos de resistência eram respondidos com tiros à queima roupa ou golpes de baioneta. Existem relatos de pais e maridos que numa tentativa desesperada de salvar sua família, escondiam as mulheres ou as cobriam com fuligem e farrapos para as tornarem mais repugnantes possível.

A situação coreana na descrição de Ok-Sun Lee começa a piorar a partir do ataque de Pearl Harbor em 1941, com a convocação de jovens e idosos para atividades compulsórias. Em todas as regiões de influência imperial, as instalações industriais civis sofreram conversão militar para atender a alta demanda por armas e munições

O movimento de trabalhos forçados já ocorria desde 1939 na Manchúria e na China, contudo, após a investida à ilha de O’ahu, a política colonial ampliou os esforços de guerra, transformando em escravos cerca de cinco milhões de pessoas de diversas nacionalidades do Leste Asiático. Para o front de batalha, Macedo (2018) presume a convocação de 187 mil coreanos para o exército e 20 mil para a marinha.

No campo religioso, o Japão não compreendia os princípios neo-confúcius como religiosos e consequentemente proibiu a sua prática e instituiu a visita mensal obrigatória a templos xintoístas e a adoração de deuses nipônicos. Essa imposição, era uma violação à liberdade de expressão. Conforme apontou Daniela de Carvalho (2002), além da introdução forçada de uma religião tida como estrangeira, estava determinado o reconhecimento do Imperador como autoridade máxima, justificada por sua origem divina.

Segundo a personagem principal, as escolas passaram a obrigar a comunicação em japonês, com a punição para aqueles flagrados falando a língua nacional e a adoção do imperativo de se curvar todos os dias em direção da resi-

dência do imperador para juramentos de lealdade. Anteriormente a educação já passava por um forte processo de assimilação, com a distorção da História e a oferta de somente um terço das vagas universitárias para coreanos. Um último ataque à noção de pertencimento nacional ocorreu em 1939 com a atribuição da adoção de sobrenomes japoneses, com a recompensa de adesão contemplando racionamentos generosos e a atribuição de cargos mais elevados no governo colonial. Conforme afirma Macedo (2018), o nacionalismo prevaleceu em 20% da população, com a recusa de alterar os sobrenomes de origem. Sob argumentação de Ok-Sun Lee, essa resistência era punida com a negação de inscrições escolares e avanço de grau, e a condução para campos de concentração.

No decorrer dos capítulos 3, 4 e 5 a história passa a mostrar a protagonista saindo de casa para trabalhar em um restaurante em Busan e posteriormente sendo transferida para outro estabelecimento. Ok-Sun Lee se mostra de início bem entusiasmada com a possibilidade de adoção do sobrenome, visto que significaria a entrada na escola e a frequência regular alimentar. A prática de “adoção de filhas” era comum no país, ainda mais após a legalização colonial da prostituição.

Na edição brasileira de *Gramma* foi traduzido um artigo de Myung-Sook Yun que discorre sobre a “adoção” de garotas ser comum entre os 13 e 20 anos, com o valor de compra girando em torno de 20 ienes. Essas meninas eram levadas para trabalharem em bares ou frequentarem escolas de artes para entretenimento masculino, porém, havia casos extremos de crianças de nove anos serem vendidas como empregadas e na sequência repassadas para bordéis. Esse contexto enfatiza a pobreza colonial, forçando as famílias a venderem as próprias filhas para diminuir o número de pessoas a serem sustentadas e também como uma forma de renda.

Nesses capítulos, Ok-sun Lee logo descobre que era mentira a entrada na escola e se depara com uma rotina mais severa de trabalhos, desde limpeza até servir clientes. Quando é vendida para outro restaurante, a personagem principal se depara com uma outra garota no estabelecimento aprendendo o ofício de gisaeng, e demonstra pouco interesse em conhecer a arte.

Atuar como gisaeng na Coreia era uma das poucas maneiras das mulheres terem liberdade de expressão ou serem educadas. Verónica Del Valle (2019) discute que a profissão se tornou relevante ao longo da dinastia Joseon, na qual garotas de estratos sociais baixos ou de família sem relevância eram educadas na dança, música e literatura para entretenimento nas cortes e festas nobres privadas. Culturalmente, foram importantes por romper com o elitismo ao popularizar entre a população a poesia, a musicalidade e o dançar.

É interessante a imagem de abertura da quarta parte por mostrar os estabelecimentos com placas em japonês, ilustrando a eficiente ação do governo colonial em impor uma nova língua nacional, incorporando no dia a dia dos coreanos, pequenas mudanças que a longo prazo poderiam ter feito a população aceitar o idioma estrangeiro.

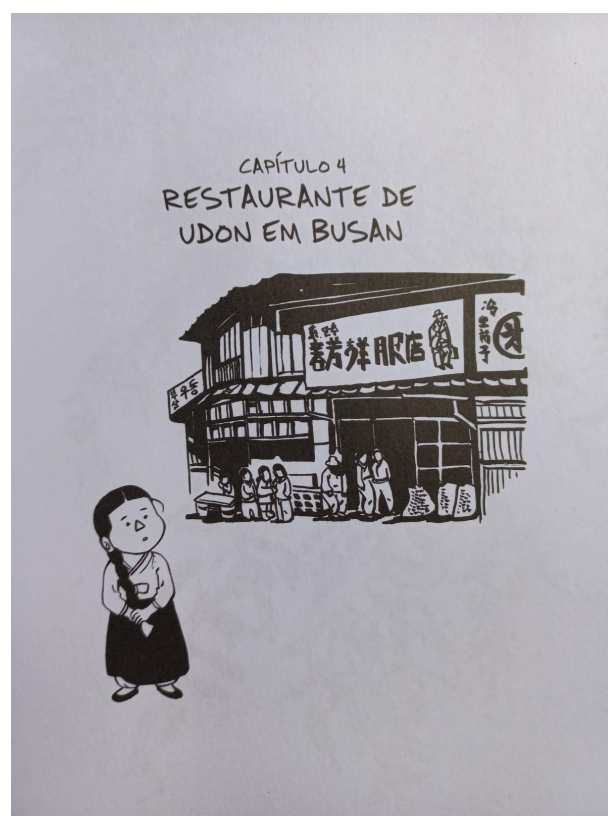


Figura 2 — Dominação cultural. Fonte: GENDRY-KIM, Keum Suk. *Gramma*, São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2020.

A partir do capítulo 6, *Gramma* começa a mostrar o terror que milhares de mulheres do Leste Asiático vivenciaram e tiveram que conviver por toda a vida. Em 1942 com 15 anos, Ok-Sun Lee é raptada enquanto voltava para seu restaurante, descrevendo a sequência de acontecimentos até a chegada a casa de conforto em Yanji, na China. O percurso começa com a protagonista sendo colocada em um caminhão junto com outras garotas em direção a uma estação de trem, e de lá são transportadas sob a vigilância de militares até Tumen, onde são “descarregadas”, divididas e levadas para locais diferentes.

Durante o percurso férreo, as garotas interagem entre si conversando como chegaram até ali e entre os argumentos estavam: rapto, quitação de dívida e falsas promessas de emprego. Além dessas manobras, Tatiana Azenha (2018) analisa o papel dos recrutadores, japoneses e coreanos, e como se utilizavam de propagandas enganosas e exerciam a coação física ou psicológica com auxílio da polícia local, consulados japoneses e militares, na omissão de interferência e igualmente na expedição de documentos de viagens para evitar o uso de passaporte. As jovens geralmente eram analfabetas e provenientes de zonas rurais. Vale destacar que esse tipo de ataque era muito seletivo, ou seja, as mulheres da elite eram excluídas em decorrência do auxílio prestado ao regime. Ao chegar em Yanji, Ok-Sun Lee e outras nove garotas são colocadas em uma casa nas proximidades de um aeroporto, administrada por um casal de japoneses que logo de princípio delegaram para cada uma um nome japonês diferente, com a personagem principal recebendo o de Tomiko. A alimentação no local era precária e todas as meninas precisavam realizar trabalhos forçados.

O Japão pretendia se expandir pela China e por isso se fez necessário colocar em ação todos os homens convocados, e segundo a protagonista, a divisão de tarefas estabelecia atividades pesadas aos chineses e coreanos, enquanto os japoneses cuidavam de obras mais fáceis. As péssimas condições de abastecimento culminavam em mortes corriqueiras por frio, fome e exaustão; as possibilidades de fuga eram incertas, pois o entorno da região do aeroporto era rodeado por cerca elétrica.

Graficamente o capítulo 7 mostra toda a genialidade de Keum Suk Gendry-Kim como artista, por retratar a primeira vez que a personagem sofre a violação sexual sem apelar para imagens fortes, mas utilizando quadros negros, omitindo a dor e o horror.



Figura 3 — Violação. Fonte: GENDRY-KIM, Keum Suk. Grama., São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2020.

Ok-Sun Lee relata que enquanto descansava no quarto ao lado de outras três garotas, um grupo de homens invadiram o espaço e a estupraram na frente das outras. A sensação era estar suja, sem nenhuma vontade de viver e o sentimento que ela não existia mais, afirmando que apesar de respirar, estava morta por dentro.

O ato faz a personagem principal e suas colegas perceberem o real significado da habitação em que estavam. Tatiana Martinez (2015) discute que a instituição das casas de conforto por parte do império japonês era um mecanismo para: prevenir o abuso de mulheres locais, controlar doenças venéreas, recompensar os soldados, proteção contraespionagem e aumentar as receitas com a taxa desses estabelecimentos. O Japão recrutou voluntárias do próprio país, mas a maior parte eram da Coreia, China, Taiwan, Filipinas, Vietnã, Malásia, Tailândia, Myanmar e outras regiões; as instalações estiveram presentes tanto em solo nipônico como nas posses coloniais. Joane Nagel (2003) demonstra que, durante uma guerra, a concepção nacionalista faz com que o inimigo seja compreendido como um ser exótico, é desumanizado e, logo, a ele não se aplicam as regras e, na medida em que sua condição humana é retirada, poderia ser alvo de toda a sorte de exploração. Para autora, essa concep-

ção faz com que a violência sexual seja empregada tanto como uma premiação como tática de terror psicológica, ou seja, o conflito militar transforma a mulher em objeto para uso ilimitado.

Em seguida ao estupro, Ok-Sun Lee passa a narrar que o episódio foi o início de uma situação que seria corriqueira. Os soldados passaram a vir frequentemente, com o comportamento que fugia às regras impostas pelo regime no uso de camisinha, cada homem agia como bem entendia. As escravas passavam semanalmente por inspeções médicas, mas com a preocupação se restringindo ao contágio de doenças sexuais.

Na passagem para a parte 8, a protagonista tem contato pela primeira vez com a menstruação e a sua reação é de repulsa, por entender que o sangramento era uma punição por transar com muitos homens. Entretanto, após entender o que realmente aconteceu, existe um breve momento de felicidade, pois entre as determinações das casas de conforto havia a proibição de meninas menstruadas realizarem atendimentos. Entretanto, a realidade fugia às regras.

Ok-Sun Lee confessa que mesmo menstruada, atendia de 30 a 40 homens durante o final de semana e segundo Azenha (2018), esse número poderia ser consideravelmente superior às vésperas de missões. A possibilidade da morte fazia com que os soldados buscassem uma última oportunidade de prazer. Além dos japoneses, eventuais abusos também ocorriam por parte dos escravos, a personagem principal menciona que o líder dos trabalhadores “voluntários” a atraiu com comida para em seguida a surpreender sexualmente. Apesar desse começo, a forma carinhosa com que o chefe tinha para com a protagonista a fez se afeiçoar por ele, a ponto de resultar em encontros secretos, uma vez que somente militares podiam frequentar as casas de conforto.

O capítulo 9 passa a se localizar em 1943 com a personagem principal mudando da casa de conforto do leste para o oeste, nas proximidades de várias bases do exército. A nova residência era bem menor em comparação à antiga, abrigando 19 garotas. Os soldados pagavam uma taxa por hora, mas o dinheiro ficava com o responsável pelo estabelecimento. As mulheres, por outro lado, recebiam bilhetes carimbados que poderiam ser trocados por dinheiro, mas a realidade era que os papéis tinham apenas valor simbólico. Esse fator “financeiro” para Sun Young Nam (2018) reforçava a existência do abuso, caracterizando como uma compensação pela violação sexual.

Segundo Ok-sun Lee, na entrada da casa de conforto havia placas com o nome em japonês das meninas para a escolha dos militares, sendo a frequência de atendimento menor durante a semana e significativamente grande aos finais de semana.



Digitizado com CamScanner

Figura 4 — Abuso militar. Fonte: GENDRY-KIM, Keum Suk. Grama., São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2020.

Embora a protagonista tivesse um acompanhamento médico regular, ocorre o inevitável e acaba por contrair sífilis. A princípio, as feridas pelo corpo e a queda de cabelo não trazem preocupação ao gerente, mas com a piora da genitália, Ok-Sun Lee é encaminhada para o hospital militar para ser tratada com arsfenamina. Dois meses após a mediação, não houve melhora e o desespero financeiro fez com que o responsável pela casa de conforto tentasse a cura por meio de mercúrio. Efetivamente a sífilis foi erradicada, assim como a possibilidade de ter filhos. O império japonês tira de Ok-Sun Lee não só a vontade de viver, mas também a torna estéril, ou seja, a impede, também de produzir vida.

Ao entrar no capítulo 10, Keum Suk Gendry-Kim altera brevemente o protagonismo para Yuna, amiga e companheira de Ok-Sun Lee. Nesse fragmento é contada a origem de Yuna até se tornar mulher de conforto do Exército japonês. Sua origem também humilde, vindo do interior de Gyeonggi, onde convivia com a família até precisar morar na casa de parentes em consequência das péssimas condições financeiras. Aos seis anos começa a residir na casa de um jovem que futuramente seria seu marido, cuidando dos afazeres domésticos. A pobreza é tão presente, que a única possibilidade alimentar era o cozido de pãoco com folhas de carvalho.

Posteriormente, ela retorna para a família e começa a trabalhar para o dono da terra em que moravam. Contudo, as condições de vida fazem Yuna fugir de casa e a viver de maneira incerta até que, com 17 anos, aceita uma falsa oferta de emprego na Manchúria, chegando a uma casa de conforto na China. A tragédia é acrescida com uma

gravidez, na qual precisou atender clientes até os oito meses de gestação sem a possibilidade de desfrutar da maternidade, em razão da venda do bebê por parte do responsável pela casa.

Ao retornar a narrativa principal, a parte 11 aborda as condições de vida das garotas nas casas de conforto, Azenha (2018) argumenta que as circunstâncias eram precárias, levando à morte de várias escravas, seja por doenças ou maus tratos. Ok-Sun Lee narra ter conhecido duas garotas que morreram de pneumonia, ao mesmo tempo que espancamentos eram corriqueiros ante qualquer resistência. Punições físicas também se estendiam quando falavam a língua natal e não afirmassem pertencer ao império, seja dizendo o nome original seja mencionando o local de origem verdadeiro. As fugas eram raras, mas quando aconteciam, a frustração nipônica foi extravasada com maior terror físico e psicológico.



Digitizado com CamScanner

Figura 5 — Punições. Fonte: GENDRY-KIM, Keum Suk. Grama., São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2020.

O final da Segunda Guerra Mundial sucede no capítulo 12. Inicialmente a quadrinista Keum Suk Gendry-Kim explora os efeitos das bombas atômicas, ilustrando as cidades de Hiroshima e Nagasaki em 1945. A feliz consequência foi a libertação da Coreia em 15 de agosto de 1945.

Para as mulheres de conforto o fim da guerra não marcou o início de dias melhores. A personagem principal comenta que algumas vítimas foram descartadas e outras foram transferidas, sendo o caso da protagonista e outras escravas até o momento em que os administradores da casa de conforto foram capturados por chineses e mortos por espancamento. A liberdade veio acompanhada por uma realidade em que não havia habitação, alimento ou emprego, acrescido pelo desprezo popular por terem servido os japoneses sexualmente, restando como opção para sobreviver a mendicância. Essas mulheres ainda pas-

sariam por novos estupros cometidos por chineses e coreanos, como ocorreu com Yuna, e por soviéticos durante a ocupação de reorganização da Coreia em conjunto com os estadunidenses.

Ok-Sun Lee consegue escapar dessa nova realidade ao se casar com o ex-líder dos trabalhadores “voluntários”. Entretanto, a história no decorrer dos capítulos apresenta que essa união não dura por muito tempo, culminando na parte 14 em que aceita viver com um chinês viúvo e com ele a personagem principal fica até a velhice.

Gramma: desdobramentos contemporâneos

Segundo Pedro Tota (2006) após um conflito que teve como característica marcante a submissão absoluta do adversário esperava-se um período de paz. Entretanto, ocorreu desdobramentos no campo político e ideológico, com o embate entre a região Norte comunista e a área Sul capitalista.

De acordo com Silva (2011), os crimes de guerra na Ásia seriam analisados e julgados pelo Tribunal Militar em Nanquim e o Tribunal de Tóquio. Ambas as cortes sofreram com interferência externa e divergiram quanto ao número de mortos no genocídio de Nanquim. A China apontou que 300 mil chineses perderam a vida no massacre, enquanto o Japão entendia que o total se aproximava de 200 mil com o acréscimo de 20 mil estupros. Apesar dessa divergência, o fato que mais chamou a atenção foi a omissão do imperador como culpado pelos eventos de guerra, condenando somente 25 acusados por todas as atrocidades.

Se por um lado as forças comunistas em ascensão na China prejudicaram o andamento do tribunal em Nanquim, Paulo Watanabe (2011) afirma que o presidente dos EUA, Harry Truman, interferiu no julgamento com a exclusão do imperador por entender que sem aquela presença central durante a ocupação do Japão, poderia ocorrer rebeliões, guerrilhas e atentados.

O agravante que passa despercebido é a total omissão sobre as mulheres de conforto do Exército japonês, nem mesmo o Direito Humanitário de 1864 se fez presente na defesa das populações civis. Juridicamente a justificativa vai ao encontro com a explicação de Dirceu Siqueira e Lígia Fructuozo (2018), segundo os autores, até a criação em 1998 do Tribunal Penal Internacional, inexistia uma instituição independente com abrangência universal para amparar e julgar crimes contra humanidade.

A própria noção de crime sexual é um fato recente. Martinez (2015) aborda que somente em 1977 protocolos adicionais foram adicionados a Convenção de Genebra para reconhecer a violência sexual como transgressão. A consolidação da proteção a mulher só ocorreu em 1998 quando o Estatuto de Roma institui o abuso envolvendo sexo como crime de guerra, permitindo o Tribunal Penal Internacional interferir e condenar.

Atentado sexual compreende: estupro, ataque sem penetração, mutilação, escravidão sexual, prostituição e esterilização forçada, e constrangimento submetido. Elisabeth Wood (2009) aponta que o ato pode ocorrer de forma individual ou grupal em ambiente público ou privado. Atentando-se ao caso de Ok-Sun Lee, é compreensível entender o seu sentimento de estar morta, pois entre os crimes sexuais, ela basicamente passou por todos. Por

outra perspectiva, é de se emocionar com a ativa manifestação da protagonista e de outras vítimas por uma reparação, uma vez que as lembranças se manifestam com maior voracidade ante cada grito por justiça.

Apesar do amparo jurídico ser recente, por que as mulheres de conforto do Exército japonês não se manifestaram no pós-guerra? A resposta para Nam (2018) é simples: a cultura patriarcal. A autora defende que a noção patriarcalista trazia uma interpretação de que o mais agravante não era a agressão, mas a humilhação da vítima, por não defender a virgindade e ferir o orgulho masculino. Se manifestar era manchar a honra do Estado ao mesmo tempo em que se afirmava como uma desgraça da nação. O estupro funcionou como uma contaminação simbólica e pessoal.

Desde o fim do século XIX, o Japão já apresentava o princípio de diferença de gênero, na qual existia uma superioridade masculino. Essa concepção fez com que a mulher fosse vista como um produto de venda, culminando no incentivo da prostituição no exterior para enriquecer o Estado. Entretanto, qualquer vergonha que ocorresse era causada pelo gênero feminino ao se vender, enquanto os homens não eram criticados e amparados socialmente no caso de algum problema. Adiciona-se ainda o nacionalismo. Para Eric Hobsbawm (1985) essa ideologia atua como expressão do ressentimento coletivo contra o estrangeiro, sendo assim, fora dos limites territoriais habitam pessoas que não se aplicam as mesmas leis. Esse pensamento proporciona a existência de diferenças entre coreanos e japoneses, então é plausível escrivar sexualmente um colono em prol da defesa da família e a maternidade nipônica.

De acordo com Nam (2018), quando a problemática passa a ser debatida na década de 90 ante manifestação de algumas vítimas, três pontos de vista se fazem presentes. O Japão tem a dificuldade de ver como crime um ato que vai contra um gênero inferior, ainda mais sendo estrangeiro. A história revisionista conservadora não enxerga credibilidade em relatos que não podem ser comprovados por provas materiais, compreendendo que as vítimas são os próprios japoneses, uma vez que possivelmente os abusos podem ter sido consentidos, assim como as testemunhas são subjetivas e a prostituição era legalizada. Ainda existe a justificativa vitimista, excluindo o papel agressor nipônico em prol da posição de sofredor por causa das bombas nucleares.

A Coreia do Sul por sua vez, não demonstrou interesse pela causa pois a objetivo do país após a cisão nacional era a segurança e a defesa do Estado ante o perigo comunista. Foram eleitos líderes conservadores com grande capacidade de mobilização militar, que buscaram uma política de boa vizinhança e aproximação com o Japão, ignorando qualquer ocorrência social que pudesse gerar problemas.

Por fim, as vítimas sul-coreanas aguardam um pedido de desculpa oficial, uma indenização moral. Conforme Azenha (2018), ainda existe a busca pelo reconhecimento dos crimes de guerra, a revelação do verdadeiro motivo da mobilização militar para as casas de conforto, a compensação às vítimas com punição aos criminosos, o registro nos livros de história e a eternização da causa com a construção de um monumento e um museu.

Mesmo com as divergências políticas e ideológicas, as tentativas recentes de reconciliação omitiram a consulta daquelas que foram agredidas, demonstrando que a preocupação maior é a diplomática. A primeira tentativa aconteceu após a guerra da Coreia (1950-1953) com o Japão buscando um acordo, mas a corrupção e autoritarismo do governo sul-coreano ignorou a questão. Em 1965 uma nova negociação fechou um acordo em que selava uma indenização financeira, 600 milhões de dólares, e a isenção de responsabilidade nipônica.

Segundo Nam (2018), a situação entre os países começou a se agravar em 1995, com a criação do fundo asiático as vítimas. O problema é que o governo japonês esperava que a criação de um capital fosse o suficiente para calar a questão, mas não comunicou a população sobre o investimento; assim como a administração corrupta da Coreia do Sul não comunicou o total doado, sendo estimado que somente 5% chegou de fato as mulheres. A consequência foi a população sul-coreana ter a impressão que os nipônicos não realizaram nenhuma indenização e os japoneses por sua vez se incomodaram com a constante acusação de algo que entendem que não existiu. Algumas vítimas aceitaram o aporte financeiro por conta da situação precária de vida, culminando entre as vítimas desconfiança e acusações.

Para os sul-coreanos, a questão não apresenta grande engajamento por desconhecimento ou consequência dos períodos de preocupação militar em detrimento de causas sociais. A temática para alguns também é motivo de vergonha, como foi o caso no capítulo 15 com o reencontro entre Ok-Sun Lee e a família. Diante de questionamentos passados, a negação familiar se faz presente quanto a venda da protagonista quando criança. No Japão o tema sofreu interferência direto do governo, como demonstra Sebastian Conrad (2020) ocorreu de forma oficial uma amnésia parcial do expansionismo imperial, relegando o histórico de violência. A consequência é uma população que não entende a situação como crime e que duvida da veracidade do fato.

Diante de debates, não se nota a morte da memória na sua forma física. A quadrista Keum Suk Gendry-Kim no capítulo 16, o final, viaja para a China na procura das antigas casas de conforto e se depara com uma realidade em que as pessoas desconhecem a existência dos estabelecimentos e os mesmos estão completamente abandonados. Não existe talvez uma preocupação em manter uma lembrança dolorosa ou que afetou em maior gravidade um estrangeiro.

Em 2015, a então presidente sul-coreana Park Geun-hye negociou um tratado requerendo um novo ressarcimento para encerrar de vez a questão. Esse acordo é pior em relação aos anteriores, Nam (2018) afirma que o Japão estabelecia a inexistência criminal e que a reparação correspondia por serviços sexuais prestados por prostitutas. A questão voltou aos noticiários em 2018 quando o governo sul-coreano desativou o fundo financeiro por entender como inconstitucional; em fevereiro de 2019 o parlamentar Moon Hee-Sang solicitou um pedido de desculpa oficial que prontamente foi negado pelo secretário-chefe japonês Yoshihide Suga. Conforme noticiou

o site "G1"¹ a construção de uma estátua coreana que parece mostrar premiê do Japão se curvando diante de 'mulher de consolo' irritou Tóquio. A relação diplomática piorou em 2020 diante do fato de um jardim particular sul-coreano ter colocado uma estátua que aparenta ser o antigo primeiro-ministro japonês Shinzo Abe se prostrando em frente de uma mulher de conforto. O secretário-chefe do Japão colocou o fato como imperdoável, enquanto o ministério das relações exteriores da Coreia do Sul não quis se manifestar e afirmou ser o gesto de um cidadão particular.

As vítimas podem não participar das discussões oficiais, mas se manifestam ativamente todas as quartas-feiras em frente da embaixada japonesa fazendo suas já mencionadas requisições. Um alento foi em 1992 com a construção de um alojamento gratuito e um museu por parte do governo, cenários esses que aparecem algumas vezes ao longo da trama de *Gramá*.

Conclusão

A publicação de *Gramá* atua na preservação da memória, assim como traz para debate uma discussão indesejável. A autora Keum Suk Gendry-Kim eterniza em quadrinhos uma voz que em breve não será mais ativa, um lugar de fala que logo vai estar vazio por conta da velhice, motivo que infelizmente possivelmente é utilizado no prolongar da questão. Espera-se as vítimas se calarem novamente para completar a amnésia histórica.

Se o Japão não consegue entender que ações têm consequência a longo prazo, a comunidade internacional deveria interferir para se chegar em algum consenso. A posição atual de não tocar juridicamente em velhas feridas faz que o Tribunal Penal Internacional não cause polêmicas diplomáticas ao mesmo tempo que isenta os agressores. Mesmo que as possibilidades de um fim definitivo seja pouco provável ante o posicionamento patriarcal conservador japonês e uma liderança política inconstante sul-coreana, existe a responsabilidade de se manter essa lembrança viva. Os movimentos sociais, intelectuais e historiadores, sejam sul-coreanos ou não, precisam manter a discussão para não consentir com a concepção de que o ocorrido não foi nada demais. É necessário dizer que os japoneses realmente cometeram um crime e devem pagar por isso, não com dinheiro, mas com uma desculpa moral. Dinheiro nenhum consegue apagar traumas nunca esquecidos.

O argumento revisionista conservador da inexistência de provas é realmente uma amnésia bem-sucedida por parte do governo japonês, pois não conseguem enxergar as provas concretas como os bilhetes carimbados recebidos pelas vítimas após estupro e o fato que após o fim da

¹ KIM, Chang-Ran; KIM, Daewoung. Reuters. Estátua coreana que parece mostrar premiê do Japão se curvando diante de 'mulher de consolo' irrita Tóquio. G1, Mundo, 28 jul. de 2020. Disponível: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/07/28/estatua-coreana-que-parece-mostrar-premie-do-japao-se-curvando-diante-de-mulher-de-consolo-irrita-toquio.ghtml>>. Acesso em: 20 de ago. 2020.

guerra, inúmeros documentos oficiais foram destruídos. Prova maior são as mulheres que passaram por tudo isso e jamais esqueceram, seus testemunhos comprovam os pecados e merecem justiça.

Mesmo que a discussão nunca acabe, é crucial se posicionar a favor da veracidade para que gerações futuras saibam o que de fato ocorreu e se conscientizem que os erros do passado não podem ser repetidos. A luta pode nunca acabar, mas a resistência é a força da verdade.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Alexandre de. Coreia do Sul e Taiwan: Uma história comparada do pós-guerra. **Anais do XII Congresso Brasileiro de História Econômica e 13ª Conferência Internacional de História de Empresas**. Niterói: UFF/ABPHE, 2017.

AZENHA, Tatiana. **Para além do silêncio: O sistema de conforto e o papel dos movimentos feministas na questão das mulheres de conforto na Coreia do Sul (1905-2015)**. Tese de Mestrado apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de mestre em Estudos Asiáticos. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.14/26745>>. Acesso em: 20 de ago. 2020.

BRITES, Pedro. **A situação na península coreana: estrutura, panorama e cenários**. Trabalho de conclusão submetido ao Curso de Graduação em Relações Internacionais, da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/40296>>. Acesso em: 20 de ago. 2020.

CONRAD, Sebastian. Memórias entrelaçadas: versões do passado na Alemanha e no Japão, 1945-2001. *Esboços*, Florianópolis, v. 27, n. 44, p. 130-148, jan./abr. 2020.

DE CARVALHO, Daniela. Religião, Sociedade e Cultura: O Caso do Japão. **Psicologia, Educação e Cultura**, vol. VI, nº2, p. 379-396, 2002.

DEL VALLE, Verónica (2018) La cortesana y la mediadora. Dos dimensiones de expresión femenina en la tradición coreana. **Revista Claroscuro**. Argentina, vol. 1, n. 18, jul. 2019.

FERNANDÉZ, Paula. Del manhwa al webtoon: reflexiones en torno al desarrollo de la industria de los cómics en Corea del Sur. **Revista Narrativas visuales: perspectivas y análisis desde Iberoamérica**, Bogotá, 2018, p. 173-194.

FRUCTUOZO, Lígia; SIQUEIRA, Dirceu. Tribunal Penal e os desafios da jurisdição internacional contemporânea na implementação dos Direitos Humanos. **Revista Juris Poiesis**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 27, p. 228-255, dez. 2018.

GENDRY-KIM, Keum Suk. **Gramma**. 1ª ed. São Paulo: Editora Pipoca e Nanquim, 2020.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos impérios (1875-1914)**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1985.

LYTEN, Sonia. **A Coréia e os Manhwa: os quadrinhos do país da manhã serena**. Disponível em: <<http://www.universohq.com/quadrinhos-pelo-mundo/a-coreia-e-os-manhwa-os-quadrinhos-do-pais-da-manha-serena/>>. Acesso em: 20 de ago. 2020.

MACEDO, Emiliano. **A Montanha e o Urso: Uma História da Coreia**. Columbia & San Bernardino, EUA: Amazon Independent Publishing, 2018.

- MANGOLIM, Jean-Louis. Guerra Sino-Japonesa (1937-1945). In.: HECHT, Emmanuel; SERVENT, Pierre. **O século de sangue: 1914 – 2014: às vinte guerras que mudaram o mundo**. São Paulo: Contexto, 2015, p. 40-49.
- MARTINEZ, Tatiana. **La seguridad de ças mujeres versus a seguridad del Estad. Caso: La esclavitud sexual durante la segunda guerra mundial por parte del Imperio japonês**. Tese de Mestrado apresentada à Pontifícia Universidade de Javeriana para obtenção do grau de mestre em Relações Internacionais. Disponível em: <<https://repositorio.javeriana.edu.co/handle/10554/15887>>. Acesso em: 20 de ago. 2020.
- MIYAZAKI, Silvio. **Economia evolucionária e path dependence do investimento externo japonês: um estudo do Leste Asiático no período pré Segunda Guerra Mundial**. Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Economia de Empresas da EAESPI/FGV. Disponível em: <<http://www.funag.gov.br/ipri/btd/index.php/9-teses/2530-economia-evolucionaria-e-path-dependence-do-investimento-externo-japones-um-estudo-do-leste-asiatico-no-periodo-pre-segunda-guerra-mundial>>. Acesso em: 20 de ago. 2020.
- NAGEL, Joane. **Fronteras Etnosexuales en Zonas de Guerra**. Nómadas (Col). Colômbia, n. 19, p. 188-199, 2003.
- NAM, Sun Young. **“As relações diplomáticas entre a Coreia do Sul e o Japão: O caso das “Mulheres de Conforto” da Coreia**. Tese de Mestrado apresentada à Universidade de Lisboa para obtenção do grau de mestre em Relações Internacionais. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10400.5/16529>>. Acesso em: 20 de ago. 2020.
- SASAKI, Elisa. Valores culturais e sociais nipônicos. In: **Encontro Sobre Língua, Literatura e Cultura Japonesa**, 4., 2011, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Associação dos Professores de Língua Japonesa do Rio de Janeiro, 2011.
- SILVA, Altino. **O “Massacre de Nanking” e a violência de gênero contra as mulheres, China (1937-1938)**. Tese de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo. Disponível em: <http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_4680_Altino_Silveira_Silva.pdf>. Acesso em: 20 de ago. 2020.
- SILVA, Rodrigo da. **O Massacre de Nanquim: Memória, História, Reconciliação**. Disponível em: <https://www.academia.edu/5455647/O_Massacre_de_Nanquim>. Acesso em: 20 de ago. 2020.
- SIMÓN, Esther. Other options with is own identity the Korean Manhwa. **Revista Puertas a la Lectura**. Espanha, n. 24, p. 146 – 159, jul. 2012.
- TOTA, Pedro. Segunda Guerra Mundial. In: MAGNOLI, Demétrio (org.). **História das Guerras**. São Paulo, Contexto, 2006.
- WATANABE, Paulo Daniel. A reinserção internacional do Japão no pós-segunda guerra mundial.. In: **3º Encontro Nacional Abri 2011**, 3., 2011, São Paulo. Proceedings online... Associação Brasileira de Relações Internacionais Instituto de Relações Internacionais - USP, Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000122011000300033&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 20 de ago. 2020.
- WOOD, Elisabeth. **Violencia sexual durante la guerra: hacia un entendimiento de la variación sexual violence during the war: towards an understanding of variation**. Análise político, Bogotá, n. 66, maio/ago. 2009, p 3-27.
- YUN, Myung-Sook . As mulheres de conforto do Exército Japonês, segundo a HQ Grama. In: GENDRY-KIM, Keum Suk. **Grama**. 1ª ed. São Paulo: Editora Pipoca e Nanquim, 2020.

Between gender and the definition of quality: men's control strategies over artistic legitimacies

The article seeks to work, from a bibliographical survey, the discussion about the hegemonic position of men in artistic fields and the way in which gender categories become markers of legitimization or not in the artworks. This control over the fields of art develops in relation to men's control over the field of science and the strategies for maintaining and curtailing power. One of these strategies was the formation of academies, which function to legitimize certain fields and elaborate the distinctive elements of "quality" for their works. With this, we seek to incite possible ways to analyze the hierarchies of qualities based on gender notions instead of a bias based on the dichotomous notion of sex.

Keywords

Legitimacy; Gender; Academies

Entre gênero e a definição de qualidade: as estratégias de controle dos homens sobre as legitimidades artísticas¹

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

O artigo busca trabalhar, a partir de levantamento bibliográfico, a discussão sobre a posição hegemônica dos homens em campos artísticos e o modo como categorias de gênero tornam-se marcadores de legitimação ou não nas obras. Este controle sobre os campos da arte se desenvolve em relação ao controle dos homens sobre o campo da ciência e às estratégias de manutenção e cerceamento do poder. Uma dessas estratégias foi a formação de academias, que funcionam para legitimar determinados campos e elaborar os elementos distintivos de "qualidade" para suas obras. Com isso, busca-se incitar possíveis caminhos para que possamos analisar as hierarquias de qualidades a partir de noções de gênero em vez de um viés pautado pela noção dicotômica do sexo.

Palavras-chave

Legitimidade; Gênero; Academias

Introdução

Vivemos em um mundo em que o poder está majoritariamente sob controle dos homens. Diferentes instituições de poder, sejam elas políticas, econômicas, culturais ou de outras instâncias, têm homens nas principais posições de tomadas de decisão e, muitas vezes, homens compõem a maioria destes espaços, principalmente homens brancos, geralmente cissexuais e heterossexuais. Em cargos políticos são maioria em diversos países¹: no caso do Brasil, por exemplo, a câmara de deputados (2019-2023) é formada por² 85% de homens e 15% de mulheres, sendo que 75% é formado por pessoas que se declaram brancas; nos Estados Unidos, a câmara de deputados tem apenas 23% de mulheres³.

O desenvolvimento histórico da hegemonia dos homens durante a era moderna no ocidente foi profundamente analisado por Connell (2005), que elaborou uma abordagem analítica em que torna-se possível compreender não só uma relação acerca do sexo (entendido dentro da bivalência homens e mulheres), mas acerca do gênero. A autora oferece uma ênfase no sentido de conceber os gêneros como múltiplos, utilizando o conceito de masculinidades, no plural, deixando cognoscível que não é possível estudar gênero atualmente sem um olhar abrangente que perceba diferentes nuances nas relações de gênero que não se estabelecem em consequência ao sexo, mas incluem diferentes fatores sociais, corporais e de identidade.

Neste sentido, Connell (2005) apresenta o conceito de masculinidade hegemônica, que refere-se àquela expressão de masculinidade que ocupa uma posição de poder e é reconhecida enquanto tal. A masculinidade hegemônica não é fixa, ela é sempre relativa ao contexto sociocultural que está sendo observado. Por outro lado, ao longo de seu livro, é possível percebermos, em um sentido amplo, como se reconfigurou uma masculinidade hegemônica em termos ocidentais, ligada aos homens brancos e à certa “racionalidade” científica. Embora esta descrição seja bastante simplista em relação a todas as relações apresentadas pela autora ao longo do livro e de outros trabalhos, serve como um ponto de partida eficaz.

A base da ciência hegemônica, assim como a reconhecemos atualmente no ocidente, é fundamentada por homens e envolve não só um olhar androcêntrico, mas perspectivas que privilegiam preceitos históricos de determinadas masculinidades. Essa estrutura foi elaborada historicamente ao longo de séculos, a partir de estruturas sociais, econômicas e políticas em que o poderio dos ho-

mens brancos permitiu com que se posicionassem como um referencial normativo, enquanto todos os outros seres humanos fossem colocados como “outros” e tivessem seus acessos a essas diferentes estruturas dificultados.

A combinação de diferentes estruturas e instituições de poder sob controle de homens brancos fortaleceu também seu controle sobre as determinações de qualidades artísticas, o que tomou proporções palatáveis mais no período que precedeu (e durante) a modernidade. Conforme uma parte maior da população teve acesso à leitura, foram desenvolvidas estratégias para que a arte pudesse continuar sendo um campo de dominação de certa elite de homens: incluindo fortes noções de distinção entre arte como mercadoria e arte como “pura”, que são carregadas de hierarquias de classe e gênero, e agremiações e estruturações de campos independentes, que fortaleceram a presença e monopólio de homens por meio das relações entre pares.

Uma forma possível de observarmos essas relações é por meio das premiações, que, por mais que sejam um “ritual” antigo, ganham força e importância também durante a modernidade, principalmente ao longo do século XX. Determinadas instituições começam a assumir um lugar legitimado e privilegiado para discernir o que deve ser validado em diferentes campos, como ciência e artes, por exemplo o prêmio Nobel e o *The Academy Awards* (Oscar). Tendo em vista, a formação dessas academias e organizações, gênero acaba sendo implicitamente uma categoria acionada na legitimação ou deslegitimação de determinadas obras.

É possível perceber a partir de uma perspectiva histórica que sexo e gênero foram utilizados como validades de obras, não em um nível pessoal do gosto (embora, muitas vezes, também), mas em um aspecto social, e isso continua acontecendo nas reconfigurações contemporâneas de qualidades. Quando olhamos para a televisão, diferentes fatores confirmam essa percepção, desde o fato de que desde 1986 apenas três séries com protagonistas mulheres ganharam o prêmio de “Melhor Série Dramática” no Emmy até as noções populares do que seria uma televisão sem qualidade, relacionada ao melodrama, a *reality shows*, séries *teen*, séries tidas como “de mulher”, entre outras.

O controle dos homens sobre a ciência

A posição que os próprios homens brancos se colocaram, de controle sobre a ciência, foi fundamental para que obtivessem ainda maior poder sobre diferentes campos sociais e pudessem determinar legitimidades sociais e culturais. Porém, como Wajcman (1991) coloca, é necessário que entendamos que a base do poderio dos homens não é apenas um produtos de concepções que possuímos em sociedade e da língua (ou linguagens) que utilizamos. É a combinação das diferentes práticas sociais que confere autoridade a certos homens sobre outros grupos identitários, sendo o das mulheres o principal discutido pela autora.

Devido a este domínio sobre outros campos, as mulheres foram excluídas dos espaços de educação formal e restritas a ambientes domésticos na maior parte do Ocidente até o século XX, quando a educação passou a ser considerada de caráter universal, muitas eram inclusive

¹ Ver: <https://g1.globo.com/politica/noticia/em-ranking-de-190-paises-sobre-presenca-feminina-em-parlamentos-brasil-ocupa-a-152-posicao.ghtml> e <https://www.ipu.org/> [Último acesso em 04/05/2022].

² Dados retirados do documento “Novo Congresso Nacional em Números 2019-2023” produzido pelo Departamento Intersindical de Assessoria Parlamentar. Disponível em: <https://static.poder360.com.br/2018/10/Novo-Congresso-Nacional-em-Numeros-2019-2023.pdf> (Último acesso em 04/05/2022).

³ Disponível em: <https://www.usnews.com/news/politics/slideshows/116th-congress-by-party-race-gender-and-religion> (Último acesso em 04/05/2022).

analfabetas (FREITAS; PEREIRA, 2017). Essa exclusão social foi uma estratégia política, seja diretamente consciente ou fruto de tradições e dogmas históricos, que gera consequências de desigualdades até hoje em diversos grupos de pessoas.

Ideias e concepções de mundo mediam as relações sociais (WAJCMAN, 1991) e, considerando a ciência um dos principais fundadores desses elementos nas sociedades ocidentais modernas, a discussão acerca da autoridade dos homens sobre este campo é de extrema importância. Para Wajcman (1991), para transformarmos essas mediações, é necessário que transformemos o caráter fundamental das instituições científicas e as formas de poder político que a ciência concede a determinados grupos sociais.

De certo modo, a legitimidade dos homens e do campo científico se retroalimentaram por muito tempo, como colocam Freitas e Pereira (2017, p. 191): “A ciência, por sua vez, alcançou progressos impressionantes nos últimos duzentos anos, mas esses avanços sempre foram associados a conquistas masculinas”. Foi exatamente esse aspecto de personalização da ciência com o sexo tido como masculino que gerou o interesse feminista na investigação da posição das mulheres dentro do campo, desde os anos 1970 pelo menos, muitas vezes revisitando biografias de importantes mulheres cientistas para reconstruir uma perspectiva histórica mais justa. Curiosamente, também foi uma relação de representação e representatividade que estimulou o desenvolvimento de uma nova área de estudos chamado de *television studies* nos anos 1980, quando pesquisadoras feministas inglesas e estadunidenses se voltaram para a análise de gênero em melodramas usando as personagens de *soap operas* (MEIRELLES, 2008; CASTELLANO; MEIMARIDIS; FERREIRINHO, 2019).

Parte do domínio dos homens sobre diferentes campos legítimos vem de uma longa história que posicionou os homens como principais responsáveis por essas áreas e que, com o passar do tempo, conseguiram moldar as instituições de tal maneira que questões de gênero (impostas sobre os sexos) também fizessem parte dos mecanismos de acesso a essas instituições, dificultando ainda mais o processo para pessoas que “desviam” dos modelos masculinos dominantes. Bourdieu (2007a) apresenta um forte argumento sobre este aspecto quando descreve o modo com o qual competências específicas dependem das possibilidades que um sujeito encontra para a aquisição destas competências em sua relação com diferentes instituições ao longo da vida. Diante de nossa sociedade, é inegável a influência que o gênero opera no referente às aberturas para essas aquisições.

Existem diversos estudos feministas acerca dos modos como a ciência é enviesada por questões de gênero, privilegiando certas masculinidades ou os homens como um todo, desde o uso da biologia para justificar uma inferioridade natural às mulheres até a forma como a proliferação e profissionalização de uma medicina dominada por homens foi responsável pela marginalização de mulheres que atuavam no ramo da saúde (WAJCMAN, 1991). Inclusive, como pontuam Freitas e Pereira (2017), mulheres foram historicamente impugnadas do livre pensamento e a maioria daquelas que agiram contra esses princípios acabaram assassinadas, isoladas ou tidas como loucas.

Seguindo as proposições de Bourdieu (2007a), a legitimidade das instituições científicas, por sua vez, também incentivou a desvalidação de conhecimentos que foram adquiridos fora delas (responsáveis por sancionar oficialmente a aquisição), fazendo com que sejam avaliadas simplesmente a partir de sua eficácia técnica, sem um valor social agregado e sob a observação de instituições jurídicas quando fazem concorrência a competências autorizadas. Dessa forma, culinária, jardinagem e artesanato, como o autor usa de exemplo, acabam fazendo parte de um grupo de conhecimentos não tão legítimos (dependendo também de outros fatores contemporaneamente); e chama a atenção a relação dessas competências com as atividades relacionadas ao gênero feminino.

Dito tudo isso, por mais importante que seja a presença de mulheres na ciência, Wajcman (1991) chama a atenção para o fato de que muitos estudos elaboram o campo científico como uma aspiração importante que deveria ser mais incentivada entre meninas, mas que ao posicionarmos o foco na socialização e valores destas meninas, não se estabelece uma proposta crítica de questionar o campo em si e de indagar se estas instituições poderiam ser remodeladas para acomodar as mulheres. Neste sentido, “as recomendações de igualdade de oportunidades pedem às mulheres que troquem os principais aspectos de sua identidade de gênero por uma versão masculina, sem prescrever um processo de ‘desgenerização’ semelhante para os homens⁴” (WAJCMAN, 1991, p. 2).

Há algumas décadas, foi percebido como ciência e ideologia não poderiam ser desembaraçados, porque as relações sociais dominantes, no geral, são constitutivas da ciência e o conhecimento científico, como todos os outros modos de conhecimento, são também estruturados pelas relações socioculturais nas quais são conduzidos (WAJCMAN, 1991). Assim, se o campo científico demonstrou hierarquias de sexo e gênero em suas concepções, no campo da arte não foi diferente.

Academias como estratégia de manutenção do poderio dos homens sobre os bens simbólicos

Natansohn (2013), em diálogo com Maffia, argumenta que a exclusão das mulheres da ciência envolve dois objetivos para a manutenção do poderio dos homens: a) impedir a participação de mulheres na construção e legitimação do conhecimento; b) expulsar qualidades tidas como femininas dessa construção e legitimação, ao mesmo tempo em que tais qualidades são elaboradas com obstáculos. Nas artes, algo muito semelhante ocorreu, a exclusão das mulheres das construções e legitimações das concepções de qualidade artística ao mesmo tempo em que elementos ligados ao feminino fossem vistos como de menor qualidade.

Uma das estratégias para que isso pudesse se estruturar foi a formação de academias, que se relacionam com campos fechados e autônomos capazes de fazer tais determinações e que, por sua vez, elaboraram premiações,

⁴ No original: “The equal opportunity recommendations, moreover, ask women to exchange major aspects of their gender identity for a masculine version without prescribing a similar ‘degendering’ process for men”.

capazes de fortalecer tais campos e ao mesmo tempo difundir os preceitos destes para o “senso comum”. A força das academias e premiações na modernidade é também parte de uma mudança estrutural nas relações de reconhecimento: enquanto o sistema jurídico deve evitar privilégios e exceções, deve ser geral, começam a se institucionalizar mais os prêmios e as consagrações institucionais que trabalham a estima social, ou seja, voltados a mensurar as características individuais (SOBOTTKA, 2015).

Almeida (2016) se propõe a observar os campos a partir da noção de *habitus* de Bourdieu, no qual certos modos de ser e agir de um sujeito são estruturados pelo grupo ou classe do qual faz parte. As academias funcionam para fortalecer os campos, em que os participantes reenfocam as regras de tal, ao mesmo tempo em que convivem com diferentes hierarquias significadas em seus capitais sociais. É neste jogo que a distinção se torna um elemento fundamental, uma vez que os participantes conseguem desenvolver seus capitais sociais destacando-se entre seus demais pares e sendo reconhecidos por eles.

Junto a isso, a legitimação dos campos artísticos e das obras de arte em si é fundamentada em códigos específicos, ou seja, só adquiriria sentido e despertaria o interesse daqueles com o letramento suficiente para entender tais códigos (BOURDIEU, 2007a). Obviamente, a arte em si vai muito além desse preceito, mas nas considerações acerca de “arte pura” e das validações institucionais, essa relação de códigos é uma premissa, a qual encontra um espaço de proliferação dentro dos campos e a partir das academias, que vão utilizá-los como constituintes das regras pelos quais os julgamentos serão feitos. Essa prática acaba fazendo com que o elitismo impere as qualidades artísticas, deixando de lado uma relação contextual com o mundo em si por uma valorização do próprio campo:

Ao circunscrever em seu bojo, de modo cada vez mais intenso, a referência a sua própria história, a arte faz apelo a um olhar histórico; ela exige ser referida não a este referente exterior que é a “realidade” representada ou designada, mas ao universo das obras de arte do passado e do presente (BOURDIEU, 2007a, p. 11).

Certos códigos, ou competências culturais, são definidos a partir das condições de aquisição, de modo que a pessoa não só pode aprendê-los, mas os modos como eles serão interpretados e a valorização individual será diferente a partir de sua origem social, nível de instrução, etc. (BOURDIEU, 2007a). Embora isso seja para Bourdieu um tema mais amplo, acerca de diferentes relações do sujeito com o mundo e embasado principalmente em questões de classe, essa reflexão serve para que pensemos em relação aos homens que, envolvendo outros contextos como raça e classe, também teriam maior proximidade a determinadas competências, fazendo com que certos campos permanecessem ainda mais fechados entre eles. Então, a noção de que algo seja “melhor” (ou belo, ou excepcional, etc.) é atribuído em um processo contínuo de inculcamento que envolve origens sociais e demarca distinções entre diferentes grupos (BOURDIEU, 2007a), principalmente ao alcançar um ponto de legitimidade para gerar legitimação, como as academias de cinema e televisão fizeram ao longo do século XX.

Por outro lado, para a cultura dominante é importante assegurar uma comunicação entre os seus pertencentes e distingui-los das outras ao mesmo tempo em que se relaciona com a sociedade em geral em uma integração fictícia, fazendo com que seja legitimada a ordem estabelecida por distinções e que essas distinções em si sejam legitimadas (BOURDIEU, 1989). Como Bourdieu (1989, p. 12) coloca: “A classe dominante é o lugar de uma luta pela hierarquia dos princípios de hierarquização”, sendo assim, as academias de artes parecem ter sido uma estratégia encontrada pelos homens (lidas aqui como classe dominante) para que pudessem permanecer no poder ao mesmo tempo em que dialogam com a sociedade no geral e, para isso, duas estratégias intrínsecas ao campo foram desenvolvidas: a) o funcionamento pautado na relação entre pares; b) as premiações (principalmente aquelas cobertas pela mídia), que geram um “falso-consenso”.

O funcionamento de academias por meio da relação entre pares pode ser uma das explicações para o baixo número de mulheres como membras, porque são os homens que as criaram e em muitos casos, como a academia do Oscar e a Academia Brasileira de Letras, novos participantes são convidados. Wajcman (1991) enxerga este motivo por trás da exclusão e rejeição de mulheres na tecnologia, pois seria uma cultura que expressa e consolida a relação entre homens.

Para podermos observar alguns números, nas análises de Freitas e Pereira (2017) acerca da Academia Brasileira de Ciências, em nenhuma das nove áreas a proporção de mulheres em relação a homens supera 21%. Ao se voltarem para o prêmio Nobel (até 2016), os autores demonstram que em nenhuma das quatro categorias⁵ o percentual de mulheres vencedoras é maior do que 6%, sendo que com a exceção da área de “Medicina e Fisiologia”, nenhuma outra apresenta mais de duas mulheres vencedoras. Neste segundo caso, a relação de pares nas escolhas de possíveis vencedores em premiação aponta para uma continuidade de homens escolhendo homens, não só para formar as academias, mas como indivíduos que merecem uma distinção de estima social.

As hipóteses de Freitas e Pereira (2017) para o baixo número de membras mulheres em academias científicas seriam: o fato de que elas não são reconhecidas por seus pares homens como iguais, mesmo que os discursos institucionais expressem o contrário; e uma rejeição destas instituições por parte destas próprias cientistas ao não se considerarem representantes legítimas, seja por essa própria falta de estímulo no reconhecimento, seja por suas expressões de gênero aprendidas na infância em que certos elementos, como a não predominância de valores bélicos de agressividade e competitividade, as colocariam em dissonância com essas academias. Porém, por mais que a segunda hipótese apresenta um embasamento histórico em que razão e objetividade seriam associadas à esfera pública de domínio dos homens e sentimento e subjetividade seriam da esfera privada ligada às mulheres (WAJCMAN, 1991), soa como uma responsabilização das mulheres em não querer participar, quando deveria apontar na direção de uma revisão dos próprios fundamentos constitutivos dessas academias.

⁵ As categorias analisadas foram Física, Química, Medicina e Fisiologia e Economia.

As academias de artes como estratégia para legitimações audiovisuais

Em *As Regras da Arte*, Bourdieu (1996) desenvolve reflexões acerca da gênese e estrutura do campo literário e a partir de suas análises emergem diferentes indicações para se pensar as relações de arte em outros campos. Almeida (2016) se propõe a refletir as propostas de Bourdieu sobre o campo cinematográfico, no qual ele percebe uma expressiva diferença: enquanto a literatura se apresentou antes da burguesia, da racionalidade moderna e do desenvolvimento do capitalismo, o cinema não. Se no caso da literatura, a circulação das obras permanecia limitada aos agentes do campo, de forma com que o artista poderia encontrar sucesso no terreno simbólico, mas dificilmente no terreno econômico, no caso do cinema, a obra é subordinada ao campo econômico, que deve se ater à lógica de um produto a ser vendido e que, por isso, apresenta uma específica divisão do trabalho (ALMEIDA, 2016).

Outro “problema” para um modelo de produção e circulação de arte como o cinema foram as concepções de “arte pura” e “arte comercial” que Bourdieu (2007b) percebeu ao analisar as hierarquias entre diferentes bens simbólicos. A “arte pura” seria aquela desassociada de uma demanda do mercado, que apresenta conteúdos edificantes, políticos, trabalhados dentro dos códigos do campo; já a “arte mercadoria” seria pensada para atender demandas de um mercado, com forte apelo emocional, direcionada às massas. E, de imediato, é possível perceber que dentro dessas noções hierárquicas para pensar a arte existem preconceitos de gênero e classe. Essa separação entre dois tipos de arte foi uma questão para o cinema, porque o campo buscava se provar como legítimo e era necessário criar possibilidades para que não fosse entendido como submisso ao mercado.

Um dos caminhos que o campo cinematográfico tomou para solucionar esse embate foi a partir da cisão simbólica entre “cinema de autor” e “cinema industrial” no início dos anos 1950, que posicionou o diretor dos filmes como o principal responsável pelas produções, como se assinasse os filmes e tivesse controle sobre as diferentes etapas de produção: “A noção de autor no cinema é substancialmente ligada à ideia de escritor. O filme é para o diretor o que o livro é para o escritor” (ALMEIDA, 2016, p. 225). Ou seja, o campo cinematográfico se apoiou em categorias de outro campo mais legitimado (o literário) para poder se estabelecer com validade e, como Almeida pontua, esse embate de princípios organizadores é uma luta pela definição do próprio campo e das condições de real pertencimento ao campo (e aos títulos que oferecem o reconhecimento como artista).

Décadas mais tarde, quando a indústria televisiva estadunidense buscou legitimar suas obras dentro de uma lógica artística, essa mesma estratégia de autoria foi utilizada, primeiramente nos anos 1970 e 1980, mas com mais força na década de 1990 por meio da figura de *showrunner* (CASTELLANO; MEIMARIDIS, 2018), que teria a função de coordenar as diferentes etapas de produção e elaborar o tom estilístico das séries. Isso aponta para a suposição de que no processo de legitimação da televisão, talvez como campo autônomo, ela acaba seguindo algumas das regras do campo cinematográfico. Além disso, seja no cinema ou na TV, a personificação de um “chefe” ou “autor”

serve como mais um elemento para se questionar sexo e gênero nas validades artísticas já que, embora existam diretoras e *showrunners* muito conceituadas, esses cargos estão em sua maioria nas mãos dos homens.

Como dito anteriormente, a relação de arte pura ou comercial também revela hierarquias de classe e gênero, Bourdieu (1996) é bem direto ao dizer que a recepção das obras tidas como “comerciais” são de certa forma independentes do nível de instrução dos receptores e, por outro lado, as tidas como “puras” só são acessíveis para aqueles que possuem as disposições e competências que são condições necessárias para sua apreciação. Dessa forma, nas obras “legítimas”, em que há uma relação de produtores-para-produtores, a instituição escolar ocupa um espaço central, porque é nela em que, “através da delimitação entre o que merece ser transmitido e reconhecido e o que não o merece, reproduz continuamente a distinção entre as obras consagradas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas” (p. 169); para as academias, cabe mediar a “tradição” e a “inovação moderada” ao passo em que determinados fatores passam a ser importantes culturalmente para os contemporâneos (BOURDIEU, 1996).

A concepção de “arte pura”, então, demonstra o caráter do acesso, quanto mais fechados em seus próprios campos, quanto maior a necessidade de um capital cultural específico referente aos códigos do campo e de mais “difícil” compreensão para o maior número de pessoas, mais legítima uma obra será considerada; considerando também que, dentro dos próprios campos, são criadas hierarquias de legitimidade a partir de diferentes capitais (BOURDIEU, 2007a). Por isso, fecham-se nas academias e desenvolvem regras próprias de um campo que se distancie do “comum” e do cognoscível.

O que está por trás dessa hierarquia também é a valorização da produção sobre o consumo, algo que também ocorre na esfera da tecnologia (WAJCMAN, 1991), e simboliza uma hierarquia de sexos na qual os homens são enxergados como produtores e mulheres enquanto consumidoras; uma noção que foi usada para invalidar a televisão por meio de preconceitos que acreditam na passividade de telespectadores e por meio da relação da mídia televisiva com o espaço doméstico e com a feminilidade. Seria um erro não observar as academias a partir da perspectiva do poder simbólico (embora, o conceito vá muito além do que apenas as legitimações artísticas), ainda mais em relação às artes audiovisuais, já que ele é uma forma transfigurada e legitimada de outras formas de poder:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. (...) O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, cuja produção não é da competência das palavras (BOURDIEU, 1989, p. 14-15)

É neste aspecto que as premiações apresentam certo êxito para as academias, na maneira em que conseguem influenciar (institucionalmente) a fim de que suas concepções de “bom ou ruim”, “de qualidade ou sem qualidade”

sejam reconhecidos e passem a fazer parte do sistema de referência moral que constitui a autocompreensão cultural (SOBOTTKA, 2015). Para a televisão e o cinema que por muito tempo (e até hoje) estiveram ligadas aos aspectos da “arte comercial”, utilizar as estratégias de produção e os critérios de avaliação pautadas “(...) pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes” (BOURDIEU, 2007b, p. 105) foi necessário para que pudessem se legitimar.

A formação de academias e premiações foi uma oportunidade para que fossem desenvolvidas distinções entre o que seria produzido e celebrado entre pares e o que seria apenas “comercial”. Dentro disso, existe uma relação de gênero que pôde se desenvolver na relação entre os homens enquanto pares, então, mesmo na televisão, certas produções são mais legítimas e, geralmente, são aquelas ligadas a códigos masculinos (CASTELLANO; MEIMARIDIS; FERREIRINHO, 2019). E a criação de premiações televisivas relacionadas a tais academias envolve a possibilidade de elaborar um ponto de equilíbrio em que o campo comercial se aproxima daquele da produção erudita (BOURDIEU, 1989) sem que haja necessariamente uma ruptura com o público dos não-produtores, em que se consegue manter a relação do julgamento por pares, não por voto popular, mas no qual essa aprovação especializada é divulgada para se estabelecer como um falso consenso na sociedade.

Gênero como categoria de validação de obras de arte

A fundamentação de qualidades dentro das academias de arte vai levar em consideração não só a continuação e legitimação do campo, mas de seus próprios agentes em um processo repetitivo e de autoidentificação que, ao mesmo tempo, são respostas às expectativas do campo e da classe. Isso significa que tende-se a enxergar como qualidades os mesmos elementos que já estão sendo trabalhados pelo campo, o que muitas vezes significa valorizar código entendidos como masculinos acima de códigos ligados ao feminino. Essa continuidade parece se relacionar com a obrigatoriedade de agir de modos específicos, como Bourdieu (2007a) aponta sobre a nobreza, a “essência” que distinguiria a classe funciona também como uma cobrança para que os sujeitos pratiquem essa essência em suas vidas. Mais uma vez transportando este sentido de classe para se pensar os homens dentro das academias, a ideia é a de que eles não só se identificam, mas também são levados por algo como uma “obrigação” em perpetuar certas qualidades que são ligadas ao que é esperado dos homens.

Esses elementos de gênero podem ser observados também no que é valorizado pela ciência, algumas pesquisadoras feministas notaram na Revolução Científica dos séculos XVI e XVII uma fundamentação pautada por projetos masculinos, caracterizando como central a dicotomia conceitual de gênero no pensamento científico e na filosofia ocidental no geral, em que “cultura e natureza”, “objetividade e subjetividade”, “esfera pública e esfera privada” funcionam como dicotomias hierárquicas que posicionam as noções ligadas ao feminino na posição de necessidade de dominação pelas noções ligadas ao masculino (WAJCMAN, 1991).

Embora devamos ir na direção das quebras de suposições acerca dos gêneros que já não nos servem, muito menos dão conta de explicar as pessoas que vivem no mundo, entender historicamente quais foram as categorias associadas a cada um dos gêneros da dicotomia “masculino” e “feminino” é fundamental para entendermos as relações hierárquicas culturais em diversos campos sociais, incluindo o da arte, e, assim, podermos entender como o gênero pode ser reapropriado ou abandonado completamente. Deste modo, poderíamos avançar na direção de romper com a ideia de sujeito universal (o homem branco, europeu e dono de si) elaborado pelo iluminismo (NATANSOHN, 2013) e ultrapassar os ícones de progresso que inserem gênero implicitamente, por exemplo, como Wajcman (1991) expõe, elevam aquilo que é entendido como racional acima daquilo que é entendido como emocional. É exatamente no sentido de superarmos binarismos e preconceções de gênero que analisar as qualidades ligadas a eles se faz necessário, porque historicamente são palpáveis. Há muito tempo está sendo desenvolvida a ideia de que a qualidade mais baixa está ligada à classe e ao gênero, de forma com que esses parâmetros tenham conquistado espaço no “senso comum”. Parte relevante dessa história para o momento contemporâneo aconteceu durante o desenvolvimento de uma indústria cultural efetiva, que, no contexto da análise bourdieusiana, coincidiu com certa generalização do ensino elementar, fazendo com que o acesso ao consumo cultural se tornasse uma realidade para novas classes e para as mulheres, na qual o melodrama, por exemplo, ganha força (BOURDIEU, 2007b). Séculos depois, no final do século XIX, julgamentos pejorativos acerca da cultura de massa relacionam-na com os conteúdos entendidos como de público feminino, como folhetins seriados e best sellers de ficção (uma literatura inferior, subjetiva, emocional e passiva), enquanto o romance “puro” seria aquele que “se caracteriza por sua cientificidade, e em lugar de sentimento oferece o que os autores chamam de um “retrato clínico do amor (...)” (HUYSSSEN, 1996, p. 48). Ainda hoje, é perceptível que certas produções televisivas carregam o estigma desta cultura de massa feminilizada e as principais produções ligadas ao emocional e ao público consumidor de mulheres é tida como de menor qualidade, como as novelas (mesmo que no Brasil ocupem o “horário nobre” das grades de programação das principais emissoras). Esse trajeto foi fortemente marcado pelo modernismo, que (em diversas expressões) carrega sentidos ligados a certa masculinidade, inclusive sendo comparada à ciência, apontando para mais um possível argumento de que o controle dos homens sobre as artes bebe diretamente de seu controle sobre a ciência. Ao descrever alguns elementos centrais à estética modernista, Hyussen aponta para:

A obra é autônoma e totalmente separada do terreno da cultura de massa e da vida cotidiana; Ela é auto-referente, auto-consciente, frequentemente irônica, ambígua e rigorosamente experimental; Ela é também a expressão de uma consciência puramente individual, e não de um *Zeitgeist*, ou de um estado mental coletivo; Sua natureza experimental a faz análoga à ciência, e tal como a ciência ela produz e traz em si conhecimento (...) (HUYSSSEN, 1996, p. 52).

Levando em conta as colocações de Hyussen, é possível perceber que o modernismo segue muitas das lógicas dos campos artísticos apresentados até aqui e das concepções de “arte pura” e, sendo o cinema e a televisão contemporâneos ao movimento, é compreensível as motivações dessas formas artísticas em se alinhar também com tais parâmetros, por mais complexo que isso possa ser para elas, já que, como expôs Almeida (2016), fazem parte de uma lógica industrial, pós desenvolvimento do capitalismo. De qualquer forma, as academias de cinema e televisão trabalham na direção de fortalecimento do campo a partir das duas primeiras colocações de Hyussen, utilizam a noção de autoria para expressar o caráter de uma expressão individual e projetam as qualidades em cima da noção de produzir e trazer em si própria “conhecimento” como forma de distinção de suas obras. Dentro de todas essas propostas, é perceptível uma relação direta com a experiência dos homens e com os códigos desenvolvidos como referências da masculinidade.

Vale ressaltar, a partir da percepção de que a cultura “válida” ter sido desenvolvida como um espaço dos homens foi um projeto, aquilo que concerne à cultura de massa. Uma noção que ganhou força ao longo do século XIX foi a associação direta entre cultura de massa e as mulheres e, embora a exclusão de mulheres do campo da “arte pura” tenha se iniciado muitos séculos antes, durante a revolução industrial e modernização cultural, essa segregação teve novos sentidos atrelados a si: diferentes discursos (estéticos, políticos e psicológicos) representam a cultura de massa e as “massas” enquanto femininas, ao mesmo tempo em que mantém as noções de arte legítima (tradicional ou modernas) atreladas a um espaço de atividade masculinas (HYUSSEN, 1996).

Além disso, a massa enquanto consumidora cultural reflete muitas vezes na imagem pejorativa da figura do “fã”, entendida geralmente também no feminino, como uma pessoa histórica, guiada por emoções que limitam sua racionalidade e mais focada em consumir do que produzir⁶. Para a “arte pura”, um artista ceder a fãs, significa abrir mão de sua arte em prol da adoração, que seria resultado de uma espetacularização de seu trabalho (HYUSSEN, 1996), fazendo com que a imagem de um produtor de arte cair na tentação de um feminino imaginário seja entendido como insensato e danoso. Isso porque, como Hyussen explana, a autonomia de uma obra moderna resulta de sua capacidade de resistir às tentações da cultura de massa, de agradar um público mais amplo e de ter as demandas rigorosas do ser moderno ameaçadas.

A partir de tudo o que foi exposto nesta seção, é possível entender de que maneiras o gênero acaba se tornando uma categoria para a legitimação e deslegitimação de obras de arte em diferentes campos artísticos, porém, ainda é necessário se pensar em oportunidades para que estas análises sejam focadas em elementos de gêneros não necessariamente associados aos sexos.

⁶ A figura do fã na televisão (e em outras artes) vem sendo reconhecida nas últimas décadas, com mais estudos que se focam na maneira como são também produtores e capazes de movimentar a cultura e expandir sentidos estéticos e textuais de obras.

Por uma proposta de análise que elabore questões de qualidade a partir das noções sociais de gênero e não do sexo

Elaborar estratégias que percebam os gêneros implícitos nas categorias de qualificação artística é um passo além de cobrar a presença de profissionais ou obras focadas em categorias de sexo. A noção binária de sexo não dá conta de expressar quem são mulheres e homens, que não compõem grupos homogêneos, mas com diferenças bem demarcadas socialmente, como classe e raça, que não podem ser ignoradas. Além disso, o gênero é uma expressão e forma de agir sobre e no mundo que não se submete ao sexo das pessoas, principalmente dentro de uma perspectiva binária, dessa forma existem diversas mulheres com expressões entendidas como ligadas às masculinidades, assim como diversos homens com expressões entendidas como ligadas às feminilidades. Manter o raciocínio fechado em conceitos de “sexo” reduz as possibilidades de ações e transformações no sentido de se analisar, e eventualmente mudar, as categorias de legitimação das obras de arte.

Falo de gênero aqui fazendo referência a um sistema social e de poder que gera distinções baseadas nas formas hegemônicas e normativas de lidar com a identidade, os corpos e a sexualidade. Mais do que um sistema socialmente consensual de distinções percebidas (SCOTT, 1986), o gênero é um território onde as classificações explodem e em que se dão intensas lutas em torno da questão do sujeito, de suas posições identitárias, da sexualidade e o desejo (NATANSOHN, 2013, p. 29).

Os gêneros precisam começar a ser compreendidos em relação a outros fatores de diferenciação cultural e social. O que não significa que o olhar para “feminilidades” e “masculinidades” é teoricamente ou politicamente irrelevante, ainda mais tendo em vista o modo como qualidades associadas a certas masculinidades são geralmente mais valorizadas do que aquelas associadas às feminilidades. O principal ponto é que o pensamento sobre masculinidades e feminilidades seja sempre operado no plural (CONNELL, 2005) e que as diferentes vivências de diferentes mulheres e homens sejam levadas em consideração nessas análises.

Assim como Natansohn (2013) vai questionar a própria constituição da ciência como fundamentada por uma perspectiva que exclui os diferentes grupos que não se encaixam nos modelos androcêntricos dominantes, esse mesmo questionamento deve ser levado para a análise da formação e funcionamento das academias, das qualidades artísticas e das obras e sujeitos que acabam sendo estimados nestes processos. Uma parte importante dessa análise deve compreender que relações de gênero são estabelecidas de maneira histórico-sócio-cultural que se fundamenta em uma desigualdade de poder e acesso (ALMEIDA, 2016).

Mais uma vez, essa proposta não se encaminha para um apagamento das questões que envolvem o sexo, inclusive porque algumas questões que envolvem esta categoria, como a associação, apontada por Hyussen (1996), entre o medo das massas e o medo da mulher, da sexualidade, da perda de identidade e de bases estáveis para o ego, ainda se refletem contemporaneamente. Por exemplo, Lotz (2014) enxerga no século XXI um momento de crise na identidade masculina que se expressou em diversas

séries consideradas “de qualidade” e “de prestígio” e que se relaciona diretamente a um mundo em transformação no que diz respeito às hegemonias de gênero. O mais importante é elaborarmos essas leituras sempre tendo em vista quais são as categorias de gênero acionadas para trabalhar essas noções de “mulheres” ou “homens”, seja em Hyussen, em Lotz ou qualquer bibliografia.

Mais do que abandonar de vez a realidade que é o sexo, precisamos entendê-lo em sua multiplicidade e superar as dicotomias hegemônicas, pois, assim como Hyussen (1996) percebe uma mudança de rumos na arte com a maior presença de mulheres, a maior presença de corpos e expressões de gênero diversos pode ajudar a sociedade a seguir novos rumos para criar outras referências de qualidade artística que não necessariamente se baseiam no histórico de gênero, raça e classe o qual governou as legitimações até hoje.

Considerações finais

O controle dos homens sobre a ciência e sobre as artes é um projeto que vem sendo desenvolvido e mantido há muitos séculos e que conseguiu se estabelecer como universalizante e permanecer dominante em sua posição hegemônica por meio de instituições culturais, como as academias.

Quando se trata dos campos artísticos, o que não é diferente para o cinema e a televisão, quanto mais estiverem aptos a disputar pela legitimidade cultural, mais serão buscados fatores de distinção dentro deles e, por mais que o campo opere a demanda por distinção, ele também oferece os limites da legitimidade que pode ser obtidos através dela (BOURDIEU, 2007b).

O modo como as obras vão ser avaliadas depende da valorização de técnicas e estéticas e de quais capacidades estão querendo legitimar dentro do próprio campo, dessa forma, essas vanguardas (distintas) ou as rupturas com o campo que serão legitimadas são arbitrarias, no sentido em que alguns elementos vão ser elevados e outros não. E, muitas vezes, esses elementos não validados se relacionam com questões históricas de gênero e classe, como o apelo emocional; matrizes, formatos e estilos relacionados a determinados consumidores, representações, entre muitos outros.

Ao elaborarmos a fundação, funcionamento e estratégias de manutenção de desigualdades em espaços como as academias, as premiações e “a crítica”, podemos mirar em uma sociedade que tente abolir as legitimações, mas para o qual será necessário ainda muito trabalho e muito esforço de oposição a grandes instituições historicamente fortalecidas e falsos consensos também historicamente fortalecidos.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, R. N. R.. Pensando o campo cinematográfico brasileiro a partir das contribuições de Pierre Bourdieu. *Norus*, v. 4, n. 5, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007a.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CASTELLANO, M., MEIMARIDIS, M. A ascensão do showrunner: autoria e legitimidade na era da peak TV. In: HOLZBACH, A.; CASTELLANO, M. (org). **TeleVisões: Reflexões para além da TV**. Rio de Janeiro: e-papers, 2018.

CASTELLANO, M.; MEIMARIDIS, M.; FERREIRINHO, G. Dramas televisivos de prestígio e masculinidade. **Comunicação & Inovação**, v. 20, n. 44, p. 76-94, 2019.

CONNELL, R. W. **Masculinities**. 2. ed. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

FREITAS, Marcel de Almeida; PEREIRA, Eduardo Godinho. A inexpressiva representação feminina nas academias científicas brasileiras e no Prêmio Nobel. *ex æquo*, n. 36, 2017.

HUYSEN, A. A cultura de massa enquanto mulher. In: **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

LOTZ, Amanda D. **Cable Guys: television and masculinities in the 21st century**. New York: New York University Press, 2014.

MEIRELLES, C. Telenovela e relações de gênero na crítica brasileira. **Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN, 2008**.

MOHAMED ET AL. Decolonial AI: Decolonial Theory as Sociotechnical Foresight in Artificial Intelligence. **Philosophy and Technology** (405), 2020.

NATANSOHN, Graciela (org.). **Internet em código feminino - Teorias e práticas**. Buenos Aires: La Crujía, 2013.

SOBOTKA, E. **Reconhecimento: novas abordagens em teoria crítica**. São Paulo: Annablume, 2015.

WAJCMAN, J. **Feminism confronts technology**. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1991.

A film about a film to be made about a film: towards a formula of potency

The present text aims to problematize the Agambenian concept of power in cinema, more precisely, in two works by Pier Paolo Pasolini: *Appunti per un film sull'India* (1967-1968) and *Appunti per un'Orestiade africana* (1968-1969). Thus, in a first step, a summary genealogy of the concept of potency will be outlined, taking into consideration Aristotle's proposal and Giorgio Agamben's re-reading of it; in a second step, relations will be established between the concepts of potency, act and gesture, as proposed by Agamben; in a third step, the notion of the virtual and the actual will be explored within the taxonomy of cinema as proposed by Gilles Deleuze; finally, an attempt will be made to trace the procedures of a formula of potency through the analysis of the two films by the Italian filmmaker.

Keywords

Cinema, Aesthetics, Pasolini, Agamben

Um filme sobre um filme a fazer sobre um filme: para uma fórmula da potência¹

¹ O presente trabalho foi realizado no âmbito de uma bolsa de doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia - FCT (SFRH/BD/148652/2019)..

O presente texto visa problematizar o conceito agambeniano de potência no cinema, mais precisamente, em duas obras realizadas por Pier Paolo Pasolini: *Appunti per un film sull'India* (1967-1968) e *Appunti per un'Orestiade africana* (1968-1969). Assim, num primeiro momento, será traçada uma genealogia sumária do conceito de potência tendo em consideração a proposta de Aristóteles e a releitura da mesma por Giorgio Agamben; num segundo momento, pretende-se traçar relações entre os conceitos de potência, acto e gesto, como propostos por Agamben; num terceiro momento, explorar-se-á a noção de virtual e actual no âmbito da taxionomia do cinema proposta por Gilles Deleuze; por fim, tentar-se-á perscrutar os procedimentos de uma fórmula da potência através da análise dos dois filmes do cineasta italiano.

Palavras-chave

Cinema, Estética, Pasolini, Agamben

“E, todavia, a potência é a coisa mais difícil de pensar. Pois se a potência fosse sempre e só potência, de fazer ou de ser alguma coisa, nunca a poderíamos experimentar como tal, mas [...] existiria somente no acto em que é realizada. Uma experiência da potência enquanto tal só é possível se a potência for sempre também potência de não (fazer ou pensar alguma coisa), se a tabuinha de escrever puder não ser escrita”.

(Agamben, 2008a: 19).

Abertura

O presente trabalho visa problematizar o conceito de *potência* agambeniana no cinema, mais precisamente, em dois *projectos* concebidos por Pier Paolo Pasolini: *Appunti per un film sull'India* (1967-1968) e *Appunti per un'Orestia-de africana* (1968-1969). Assim, num primeiro momento, será traçada uma genealogia sumária do conceito de potência tendo em consideração a proposta de Aristóteles e a releitura da mesma por Giorgio Agamben, em relação com a teoria de Espinosa; num segundo momento, tendo em consideração a personagem de Herman Melville, o escrivão Bartleby, pretende-se traçar relações entre os conceitos de potência, acto e gesto, como propostos por Agamben; num terceiro momento, explorar-se-á a noção de virtual e atual, como propostos por Gilles Deleuze (e, portanto, em relação com a noção de *imagem-cristal*, conceito-chave quer na sua teoria cinematográfica, quer na ontologia); por fim, tentar-se-á perscrutar os procedimentos de uma *fórmula da potência* através da análise dos dois filmes do cineasta italiano. O artigo entretetece-se directamente com outros conceitos-charneira na obra de Agamben, a saber, o gesto como pura medialidade ou a forma-de-vida como processo de individuação (também estética) no cerne de uma ontologia modal.

A hipótese que aqui se coloca, através da obra do cineasta italiano, é que o cinema se possa constituir enquanto *fórmula da potência*. Atente-se, pois, ainda que brevemente, na origem etimológica do termo *cinema*, do grego *kinēsis*, que designaria o movimento ou a mudança (a partir do verbo, *kinein*-, mover) de algo em relação a um estímulo exterior (como, por exemplo, a luz). Por sua vez, o termo designatório do dispositivo – cinematógrafo – compõe-se justamente a partir da aglomeração dos radicais gregos *kinēsis* e *gráphein* (ou seja, grafia, escrita), logo, grafia do movimento, ou como o colocaria Robert Bresson, “uma escrita com imagens em movimento e sons” (Bresson, 2000: 17). Mas mais do que uma escrita – e, nos termos que aqui concebemos, certamente não de uma linguagem – trata-se de um *grafar*, de uma gravação, de uma gravura no sentido anglo-saxónico de *engraving*. Se tal aproximação se nos afigura aqui pertinente é porque, por um lado, uma *fórmula da potência* implicará sempre a exposição desses rastros de uma gestualidade, de uma *presença* em si, e, por outro lado, porque é justamente a partir da natureza contraditória da imagem na modernidade (e logo, do cinema) no que respeita à mobilidade/ imobilidade que Giorgio Agamben conceptualiza a noção de gesto, por sua vez, aquilo que permite no domínio estético e ético exibir a potência em acto.

Da potência à vontade de potência

Ainda antes de indagarmos em torno da questão aristotélica da potência e do acto, a terminologia linguística utilizada requer, desde logo, algumas reflexões. A palavra *poder* (quer poder [do latim vulgar *potēre*, do latim clássico *posse*, ou seja, “poder, ser capaz de; ter poder, influência, eficácia”], quer potência [do latim *potētia*-, ou seja, “força, acção, eficácia, virtude; potência [política], poder, autoridade, crédito, influência”, radicam no termo *potētia*, isto é, “que pode”) derivam, em latim, da mesma raiz etimológica: *pot-*) consagra em si duas leituras morfológicas e múltiplas sintáticas: por um lado, a forma verbal¹ que, quando conjugada, determina se alguém tem a possibilidade de algo, logo, “eu posso”; por outro lado, a forma substantiva, mais associada a um exercício de poder, de autoridade.

Giorgio Agamben (2013) retoma o livro IX da *Metafísica*, de Aristóteles, para problematizar a questão da potência. Deste modo, urge regressar ao texto clássico no qual Aristóteles lança uma crítica à noção de potência como proposta pelos megáricos, segundo a qual, só existe potência quando existe acto, logo, quando não existe acto, não existe potência. A principal crítica assenta numa total indiferenciação ou total identificação, entre potência e acto e a anulação de um sentido de possibilidade e/ou capacidade. Ora, se a potência só existisse em acto (e em nenhum outro momento), “quem está sentado, deverá ficar sempre sentado; e, se está sentado, não poderá mais levantar-se, pois quem não possui a potência para se levantar, não poderá levantar-se”² (Aristóteles, 2002: 403). Assim sendo, e ainda de acordo com Aristóteles, a proposta megárica torna-se tautológica na medida em que, só havendo potência em acto, anula o movimento, a mudança: quem está sentado não *pode* senão estar sentado, de facto. Para os megáricos, a potência de estar-sentado implica o acto de estar-sentado. Ora, o principal contra-argumento aristotélico recorre justamente à ideia de privação para tornar clara a diferença entre acto e potência: só há potência na medida em que há possibilidade de *agir* e de *não agir*. Logo, “pode ocorrer que quem tem capacidade de caminhar, não caminhe, e que seja capaz de caminhar quem não está a caminhar” (Aristóteles, 2002: 403). Em nenhum dos casos se verifica a impossibilidade de caminhar quando assim for necessário³, logo, em potência, *todos* caminham.

No entanto, Aristóteles não reconhece uma *existência* daquilo que “é apenas” em potência: “entre as coisas que não *são*, algumas *são* em potência, mas não *existem* de facto, justamente porque não *são* em acto” [sublinhado nosso] (Aristóteles, 2002: 404). Ora, tal afirmação expõe desde logo dois pressupostos na teoria aristotélica: por um lado, o carácter virtual da noção de potência; por outro, o ca-

¹ A discussão em torno da polissemia do termo é, desde logo, iniciada por Aristóteles.

² Quando não mencionado nas edições constantes das referências bibliográficas, a tradução é da responsabilidade do autor.

³ Cf. infra-citado: relação entre necessidade, vontade e potência em Agamben.

rácter teleológico da mesma⁴. Ora, é a própria linguagem utilizada por Aristóteles que expõe o carácter estrutural de tal proposta: a diferenciação radical entre *ser* e *existir*; “o acto é o existir de algo, não, porém, no sentido em que dizemos ser em potência” (Aristóteles, 2002: 404). Evitando a generalização da potência enquanto tal que, no cúmulo, *qualquer coisa* seria em potência *qualquer outra coisa*, Aristóteles afirma que há um tempo da potência, a que chamaríamos, um estado da potência. Isto é, a terra em potência é bronze, que em potência é estátua, porém a terra não deverá ser considerada estátua em potência. Assim, Aristóteles recorre ao dualismo forma-matéria (e subsequentemente alma-corpo) para explicar que, se um objeto é feito a partir de determinada matéria (por exemplo, “o armário é feito de madeira”), o *segundo termo determina sempre o primeiro em potência*, isto é dizer, o cinema é feito de imagens, logo, as imagens são em potência cinema. Tal argumento torna-se ainda mais afirmativo numa passagem de *De Anima*: “a matéria, por sua vez, é potência, ao passo que a forma é atualidade” (Aristóteles, 2006: 71). De acordo com Aristóteles, a substância diz-se pela forma, pela matéria e pelo composto de ambas, e, sendo este animado, “não é o corpo a atualidade da alma, ao contrário, ela [a alma] é a atualidade de um certo corpo. [...] Não é o corpo, mas algo *do* corpo” (Aristóteles, 2006: 76). Assim, “[...] a atualidade de cada coisa ocorre por natureza na matéria apropriada e na sua potência subsistente”, logo, “a alma é uma certa atualidade e determinação daquele que tem a potência de ser tal” (Aristóteles, 2006: 76).

Decorrente desta lógica aristotélica poderíamos, então, afirmar que *o corpo é em potência a alma*. Numa abordagem materialista⁵, Espinosa retoma a questão para perguntar o que pode um corpo; já não o que *é potencialmente* um corpo, mas quais *são* as *potências* de um corpo. Ora, para Espinosa, “o objeto da ideia que constitui a Alma humana é o corpo, ou seja, um modo determinado de extensão, existente em acto, e não outra coisa” (Espinosa, 1992: 211), isto é dizer, no limite, que os modos do Corpo são expressão da Alma, de facto, já que às disposições e afecções dos corpos correspondem modos múltiplos de perceber o mundo: “a Alma humana é apta a perceber um grande número de coisas, e é tanto mais apta quanto o

⁴ Ainda que o acto preceda à potência na teoria aristotélica: cf. “É evidente que o acto é anterior segundo a noção. De facto, em potência (no sentido primário do termo) é aquilo que tem capacidade de passar ao acto: chamo, por exemplo, construtor quem tem a capacidade de construir, vidente quem tem a capacidade de ver, e visível o que pode ser visto. O mesmo vale para tudo o resto. De modo que a noção de acto, necessariamente, precede o conceito de potência e o conhecimento do acto precede o conhecimento da potência” (Aristóteles, 2002: 417). Relativamente a esta questão, Aristóteles reconhece dois processos de acção: os movimentos e as atividades (cf. atualidade, acto). Os primeiros tendem para um termo final – por exemplo, o processo de emagrecimento pretende alcançar a magreza; os segundos contêm o fim na própria acção – por exemplo, o processo de ver ou pensar (Aristóteles, 2002: 413).

⁵ Não nos referimos, obviamente, ao materialismo histórico e/ou dialético. Antes a uma abordagem positiva e jamais positivista que privilegia a experiência sensível, do corpo, como modo de conhecimento.

seu Corpo pode ser disposto de um grande número de maneiras” (Espinosa, 1992: 220). Tendo em consideração a proposta holística de uma imanência expressiva de Deus em todas as coisas do mundo, na qual o autor afirma o corpo (qualquer) como modo de expressão da essência de Deus (causa imanente) (Espinosa, 1992: 197), em *Ética*, potência e virtude adquirem o mesmo sentido, na medida em que virtude “é a própria natureza do homem, enquanto tem o poder de fazer algumas coisas que só podem ser compreendidas pelas leis da própria Natureza” (Espinosa, 1992: 360). O que Espinosa propõe é o que designaríamos como uma *pura potência* de ser, isto é, não se trata de um estado ou de um movimento, antes de uma causa em si mesma, no sentido em que, para o autor, os modos do homem são atributos de Deus (potência infinita), ou seja, da Natureza. Trata-se de uma potência em acto, de uma potência vital, imanente: “a potência pela qual as coisas singulares e, conseqüentemente, o homem conserva o seu ser é a própria potência de Deus, ou seja, da Natureza, não enquanto é infinita, mas enquanto pode explicar-se pela essência humana atual” (Espinosa, 1992: 363). Para Espinosa, os corpos são aquilo que podem, sendo a potência uma questão de aumento e de diminuição através da afectação dos corpos que lhes são exteriores⁶ (por exemplo, alegria, no primeiro caso, e tristeza, no segundo). Trata-se, portanto, de uma *potência de agir*, como lhe chamou Gilles Deleuze, na esteira do pensamento espinosiano⁷: “não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros, aumentar a potência de agir, afectar-se de alegria, multiplicar os afectos que exprimem ou envolvem um máximo de afirmação. Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência” (Deleuze e Parnet, 1996: 76).

Esta *pura potência* ou *potência de agir* aproxima-se, então, daquilo que Nietzsche designou como *vontade de potência*. Por um lado, a conceptualização da noção de potência, como em Aristóteles, assenta no movimento e na transformação, porém, numa lógica de devires (transformações e contaminações entre estados), ou seja, é o próprio movimento de *se tornar outro* que surge como uma afirmação da vontade de potência – a potência é aquilo que se efectiva, aquilo que age, na vontade: “a Potência, como vontade de potência, não é aquilo que a vontade quer, mas *aquilo que quer* na vontade (Dionísio em pessoa)” (Deleuze, 2006: 24). Assim, e por outro lado, como em Espinosa, a potência é uma questão de forças e de afectações, que age em si mesma.

⁶ [...] “o que quer dizer em Espinosa aumento ou diminuição de potência [...] é, literalmente, aumento e diminuição de potência, a alegria e a tristeza, já que, num caso, o da alegria, a potência da coisa exterior que vos convém propulsa a vossa potência, isto é, faz com que aumente, relativamente, enquanto que, no outro, o caso da tristeza, o encontro com a coisa que não vos convém, vai investir a vossa potência, que se encontra inteiramente imobilizada para repelir a coisa, e tal potência estacada, imobilizada, é como que subtraída de vós, logo: a vossa potência diminui” (Deleuze, 1981).

⁷ Em Espinosa, tal potência de agir relaciona-se diretamente quer com as noções de virtude/ beatitude. Cf. Parte IV da *Ética*, prop. XXIV, e Parte V, prop. XLII.

A suspensão, ou da potência-de-não

Logo na abertura do texto *A Fórmula, ou Da Potência* – que retoma a discussão iniciada por Gilles Deleuze em torno da personagem Bartleby, de Herman Melville, em *Crítica e Clínica* –, Giorgio Agamben começa por diferenciar as noções de vontade e de potência, de necessidade e de impotência: “a potência não é a vontade e a impotência não é a necessidade” (Agamben, 2008a: 25). De acordo com o autor, a tradição ética ocidental subsumiu a questão da potência à necessidade e à vontade, ou seja, reduzindo-o aos termos do dever e do querer em primeiro plano, relegando o poder para segundo plano, “tudo o que o homem de leis não deixa de recordar a Bartleby” (Agamben, 2008a: 25).

“Crer que a vontade [ou seja, o *querer*] tenha poder sobre a potência [ou seja, o *poder*], que a passagem ao acto seja o resultado de uma decisão que põe fim à ambiguidade da potência – (que é sempre potência de fazer e de não fazer) – é precisamente a perpétua ilusão da moral” (Agamben, 2008a: 26). Ou seja, para Agamben a concretização de um acto nem resulta de uma decisão, nem determina a questão do ser não-ser, fazer não-fazer da potência. Para o autor, Bartleby surge como a figura por excelência que coloca em questão tal supremacia da vontade sobre a potência, uma vez que este *pode (e não pode) sem querer*, e a sua potência “não é, por isso, sem efeito” mas excede, pelo contrário, “a vontade por todos os lados (a própria e a dos outros)” (Agamben, 2008a: 26). Aliás, Bartleby não quer nunca deixar o escritório – *preferiria não*. Assim, de acordo com Agamben, a fórmula “destrói qualquer possibilidade de construir uma relação entre poder e querer” (Agamben, 2008a: 26).

O autor distancia-se, então, da noção de *vontade de potência* de Nietzsche para quem nem a vontade é racionalmente unificada (sensação, emoção, afeição, corpo e querer), nem a potência é concretizada sem essa vontade. Pelo contrário, para Agamben, o que resulta interessante na figura de Bartleby é justamente a não-afirmação, já que, de acordo com o autor, “a potência é, pois, definida essencialmente pela possibilidade do seu não exercício [...]” (Agamben, 2013: 242), ou seja, já que a faculdade de um certo saber ou de uma certa habilidade (*hexis*) implica a disponibilidade de uma privação: o arquitecto apenas é potente na medida em que pode não construir [o escriba é potente na medida em que pode não copiar, não escrever]⁸.

Neste sentido, Agamben reanima a reposta de Aristóteles à tese megárica de que a potência existe só no acto, como já vimos acima: se fosse verdade que a potência existe só no acto, objecta Aristóteles, “não poderíamos considerar arquitecto, o arquitecto mesmo quando não constrói” (apud Agamben, 2013: 242). Assim, o que está em questão “é o modo de ser da potência que existe na

forma da *hexis* [“especificidade”], do domínio sobre uma privação. Existe uma forma, uma presença, do que não é em acto, e esta presença privativa é a potência” [sublinhado nosso] (Agamben, 2013: 242).

Na crítica ao conto de Melville, Gilles Deleuze afirma que a fórmula funciona como uma agramaticalidade, “corta a linguagem de qualquer referência” e desune, segundo Lindon, as palavras e as coisas, as palavras e as acções, mas também, acrescenta Deleuze, os actos e palavras (Deleuze, 1993:95). A fórmula abre uma zona de indiscernibilidade⁹ entre o sim e o não, como notado por Deleuze e corroborado por Agamben, a que acrescenta entre a potência-de-ser e a potência-de-não-ser (2008a: 27): *afirmação neutra* do ser. Então, é nessa zona *entre-dois* que Bartleby constitui a sua (não) retirada. Agamben (Agamben, 2008a: 27) aponta também para o carácter anafórico e auto-reflexivo da expressão “not to... to not to”, já que esta não reenvia para nenhum objecto: “I would prefer not to... to not prefer”, ou seja, preferiria não preferir. Para o autor, a fórmula *equilibrada* – nem afirmativa, nem negativa, pois não existe qualquer *pathos* heróico da negação (Agamben, 2008a: 27) – de Bartleby apenas encontra paralelo na expressão *ou mallôn*, isto é, *não mais*, que designa a *epoché* dos cépticos, estar em suspenso (Agamben, 2008a: 28), que, como veremos, se relaciona com o conceito de gesto agambeniano.

Como repara ainda Agamben, a expressão *não mais* (tal como a fórmula de Melville, e, possivelmente, a fórmula de Pasolini) era utilizada pelos cépticos nem positivamente, nem negativamente, mas sim de modo indiferente¹⁰ (2008a: 27). O autor acrescenta ainda que tal “enunciado da expressão diz o fenómeno e anuncia o *pathos* sem opinião alguma” ([sublinhado nosso] apud Agamben, 2008a: 29). Anuncia, como os mensageiros (*ángeles*, anjos), a paixão, ou seja, “declara performativamente” um acontecimento (Agamben, 2008a: 29), transporta a mensagem, mas não é seu representante, é sim a sua indicialidade: o anjo é mensageiro e mensagem, é a sua própria aparição (indicialidade pura – *ecce homo*, eis o homem, assumindo o ponto de vista daquele que aponta). Assim, de acordo com Agamben, o céptico “desloca a linguagem da proposição, que predica algo de alguma coisa, para a do anúncio, que nada predica” (Agamben, 2008a: 29); puro anúncio do aparecer, “intimação do ser sem nenhum predicado”¹¹ (entre aquele que aponta e aquele que é apontado). Assim, a aparição do mensageiro constitui-se como a expressão da própria mensagem.

Num outro texto, Agamben retoma a noção de *epoché* no contexto da dança, a propósito das “fantasmata”, de Domenico de Piacenza: uma pausa súbita entre dois movimentos, capaz de contrair na sua imobilidade a medida e a memória da série coreográfica, momento de suspensão, que simultaneamente imobiliza e exhibe o movimento (*potência e acto*). Tal gesto – “exibição de uma pura medialida-

⁹ Noção fundamental em toda a teoria deleuziana, sobretudo em conjunto com Guattari.

¹⁰ “Cila existe não mais [ou *mallôn*] do que Quimera”. Mais do que indiferente, talvez se deva dizer neutral.

¹¹ Termo ou conjunto de termos que se atribui, por meio de afirmação ou negação, ao sujeito de uma proposição: função sintáctica que expressa algo sobre o sujeito.

⁸ Tal potência (“específica” do especialista ou sábio ou de alguém que domina determinada *technè*) distingue-se, de acordo com Agamben, da potência genérica ou virtual como a da criança (dependente de uma aprendizagem/ alteração) que, simplesmente, não pode construir ou escrever.

de, o tornar visível um meio enquanto tal”, pura aparição (Agamben, 2018: 3), de acordo com Agamben – não configuraria a dança, mas antes a abertura do espaço onde a dança poderia acontecer, conservando assim a potência no acto, ao mesmo tempo que a exhibe¹². Assim, para o autor, ao gesto com o qual a grande dançarina flamenca Pastora Imperio anunciava o seu exórdio (repetimos, “declara performativamente” um acontecimento), faz-se corresponder o gesto de anúncio do mensageiro. Portanto, para Agamben, a teoria aristotélica defende que “a passagem ao acto não anula nem esgota a potência, mas esta conserva-se no acto como tal e, particularmente, na sua forma eminente de potência de não (ser ou fazer)” (Agamben, 2013: 249) (por exemplo: a árvore é árvore em acto e madeira em potência; a madeira é madeira em acto e armário em potência; o armário é armário em acto e cinza em potência, assim o movimento é aquilo que permite a atualização de uma potência em acto).

Se, por um lado, Agamben associa a imagem de *estar-em-suspensão* com a prática da dança, por outro lado, é através do cinema que o autor defende que a sociedade poderá recuperar os seus *gestos* há tanto perdidos. Do cinema como meio específico, mas também do romance com Proust, da poesia com Rilke, e, claro, com a dança de Isadora e de Diaghilev. Ora, a proposta de Agamben é de que o cinema recupera tais gestos (que se prendem essencialmente com um *saber comunicar a comunicabilidade*, com uma inscrição do ser na esfera da experiência enquanto pura medialidade) ao mesmo tempo que regista a perda dos mesmos, numa *epoché*, num *intermezzo* entre potência e acto, encontrando-se aí o elemento central do cinema, e já não na imagem: “o cinema reconduz as imagens para a pátria do gesto” (Agamben, 2008b: 12). Se a “fantasmata” consagra em si, em acto, a conservação e a exibição da potência de um gesto numa série coreográfica, o gesto, *no* (no campo propriamente dito da imagem e dos corpos) e *do* (no campo da montagem cinematográfica e da gestualidade aí implícita) cinema assumiria também uma característica dual, que retoma a questão da mobilidade/ imobilidade:

“De facto, toda imagem é animada por uma polaridade antinómica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo) [acto], do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis*¹³ [potência] (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia desportiva). [...]” (Agamben, 2008b: 12).

¹² Cf. “Entre a possibilidade e a realidade factual, a ‘exultação’ [*trípudio*] do dançarino insinua aqui um terceiro género de ser: um meio em que a potência e o acto, o meio e o fim, compensam-se e exibem-se um ao outro. Esse frágil equilíbrio não é uma negação – é, antes, uma cambiável exposição, não uma *catasc*, mas um agitar-se recíproco da potência no acto e do acto na potência” (Agamben, 2018: 4). Num outro texto, o autor aponta ainda para as alterações que tal figura de potência provocaria no campo do pensamento em torno da criação artística: “devemos ainda medir todas as consequências desta figura da potência que, dando-se a si mesma, se salva e se acrescenta no acto. Esta obriga-nos a repensar do início não apenas a relação entre a potência e o acto, entre o possível e o real, mas também a considerar de uma nova maneira, na estética, o estatuto do acto de criação e da obra” (Agamben, 2013: 250).

¹³ Do grego, potência.

Ora, tendo em consideração as várias abordagens de Agamben à questão do gesto e da potência (de ser e de não ser) – que, como se constatou, estão directamente relacionadas – o próprio acontecimento cinematográfico, na posição daquele que o acolhe, aproximar-se-ia da figura insubstancial do mensageiro, do anjo¹⁴, “que leva simplesmente uma mensagem sem acrescentar nada” (Agamben, 2008a: 29), num gesto que “não se produz, nem se age, mas se assume e suporta” (Agamben, 2008b: 12). Mais do que procurar reconhecer os transcendentais da montagem evocados por Agamben (1998) – a repetição (como restituição de possibilidades) e a pausa (como interrupção criadora) – que seriam capazes de expor o meio, dando a ver a própria imagem ao invés de dar a ver o que a imagem mostra (expressão, representação), procura-se, sobretudo, compreender “o profundo entrosamento entre o que o meio cinematográfico retrata e representa e a própria natureza do meio, a procura de uma identidade entre os gestos *no* cinema e os gestos *do* cinema como partes da mesma episteme [...]” (Grilo, 2014: 123).

No contexto cinematográfico, afigura-se-nos ainda pertinente traçar uma breve relação entre a teoria da potência e do gesto e a teoria da imagem-cristal deleuziana. Desde logo, a própria expressão de uma exibição da medialidade pura poderá tomar a forma daquilo que Gilles Deleuze (1985) designou como imagem-tempo, isto é, uma *apresentação directa do tempo*, rompendo com o esquema sensorio-motor privilegiado no cinema clássico e que procedia maioritariamente através de uma lógica de *transparência* (montagem invisível) entre causa-efeito-causa no domínio da acção. Ao invés, na imagem-tempo tratar-se-ia de exhibir “situações ópticas e sonoras puras” que já não se inscrevem no domínio exclusivo da representação mas sim da apresentação, rompendo a continuidade lógica entre planos. Deleuze reconhece alguns dos mecanismos utilizados no cinema moderno para a construção desta imagem-tempo: falsos *raccords*, *flash-back*, profundidade de campo, des-sincronização, etc. Apresentação, já que o cinema é matéria-luz em movimento, nesse sentido bergsoniano em que “as imagens não são duplos das coisas, são as coisas em si mesmas [...]. As imagens são, pois, propriamente, as coisas do mundo” (Rancière, 2014: 179). Ora, se assim é, para Rancière, a potência do gesto do cinema (e, portanto, do gesto da montagem) consiste justamente em colocar a percepção dentro das coisas, para que daí possa ser posteriormente extraída numa *operação de restituição*: “devolve[r] às matérias sensíveis as potencialidades que o cérebro humano lhes retirou” (Rancière, 2014: 183). Por sua vez, *dentro de campo*, ao contrariar as formas convencionadas da relação entre narrativa e expressão emocional, a imagem-tempo “liberta puras potencialidades carregadas pelos rostos e pelos gestos” ([sublinhado nosso] Rancière, 2014: 184).

¹⁴ Não poderíamos deixar de pensar aqui na figura do apóstolo Filipe, representado por Giorgio Agamben no filme *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), de Pier Paolo Pasolini. Por sua vez, Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vago-lumcs* (2014) elabora sobre os encontros conceptuais entre o pensamento e a prática artísticas de Pasolini e a filosofia de Giorgio Agamben.

A imagem-tempo¹⁵ deleuziana não se inscreve, pois, no ditado de *Chronos*, das narrativas lineares sucessivas. Pelo contrário, o tempo da imagem-tempo são as temporalidades todas, na medida em que faz coalescer passado, presente e futuro: o presente que se exhibe no passado que ainda conserva. É justamente uma das declinações conceptuais de imagem-tempo que nos permite traçar o elo de ligação entre as teorias em causa: a imagem-cristal, “o mínimo circuito” temporal da imagem-tempo (Deleuze e Parnet, 1996: 184), que apresenta dois modos – o actual e o virtual. A *imagem* do cristal geológico é particularmente esclarecedora no que respeita a este conceito: o tempo (múltiplo) expressa-se através da translucidez do cristal e das suas lapidações variadas. Tal imagem-cristal consagraria em si, simultaneamente, a imagem actual (imagens ópticas e sonoras puras, “presente”) e a sua própria imagem virtual (imagens-lembrança, imagens-sonho, “passado”), criando uma zona de indiscernibilidade entre ambas. É a actualização (presentificação) do virtual (por passar):

“a imagem virtual absorve toda a actualidade da personagem, ao mesmo tempo que a personagem actual não é mais do que uma virtualidade. Essa troca perpétua do virtual e do actual define um cristal. [...] O actual e o virtual co-existem, e entram num circuito estreito que constantemente nos conduz de um ao outro” (Deleuze e Parnet, 1996: 184).

Ora, a correspondência que aqui propomos entre o conceito de *imagem-cristal* na teoria deleuziana e do *gesto* na teoria agambeniana assenta justamente na relação entre virtual e actual, na primeira, e potência e acto, na segunda. Isto é dizer que a potência, enquanto virtualidade, se actualizaria no acto, sem, no entanto, se esgotar neste.

O filme por vir, segundo Pasolini

Deste modo, como encontrar o espaço dessa *indecidibilidade* numa obra? Em *O Livro por vir*, Maurice Blanchot destaca, a propósito da escrita poética de Mallarmé, “uma presença por vir: que vem para além do futuro e não cessa de vir quando aí está” (Blanchot, 1984: 250). Isto é, a obra é em movimento, é espaço de desdobramento contínuo e é, por isso mesmo, a própria “espera da obra” (Blanchot, 1984: 251). A obra espera-se, e nessa espera, constitui-se e regenera-se como princípio sempre nascente. No *espaço* do livro, está-se *para lá* do tempo, no sentido em que “jamais o instante se sucede ao instante [...]. Não se conta aí qualquer coisa que se teria passado, ainda que ficticiamente. A história é substituída pela hipótese: ‘Seja...’” (Blanchot, 1984: 251). Existe, pois, inextricável relação para Blanchot entre a concepção e a existência da obra e a sua própria impossibilidade, já que, como afirma Blanchot em relação a Mallarmé, “*Un coup de dés* só é na medida em que exprime a extrema e estranha impossibilidade de si” (Blanchot, 1984: 245). Assim, só no limite da própria experiência é que poderá surgir a

(im)possibilidade da escrita: “[...] se [Mallarmé] concebe a obra, é no preciso momento em que [...] escreve doravante porque escrever deixa de se lhe apresentar como uma actividade possível” (Blanchot, 1984: 244).

Por sua vez, Agamben conceptualiza a noção de forma-de-vida a partir da relação entre potência [*dynamis*] e da inoperatividade: “só ocorre forma-de-vida onde ocorre contemplação da potência” (Agamben, 2017: 277), ou seja, é nessa contemplação que a obra se torna inoperativa, na medida em que é devolvida a outras possibilidades. Assim, para Agamben, o ser vivo define-se pela sua inoperatividade – “pelo modo em que, mantendo-se, numa obra, em relação com uma *pura potência*, constitui-se como forma-de-vida, na qual *zoè* e *bios*, vida e forma, privado e público entram num limiar de indiferença” (Agamben, 2017: 277). O artista não detém a soberania de uma operação criadora, nem da obra; é antes um ser “anónimo que procura constituir a sua vida como forma-de-vida” (Agamben, 2017: 277), e ao fazê-lo, através da inoperatividade, deixa de possuir as suas obras, deixa de ser o seu autor e de ter sobre elas a sua autoridade¹⁶. Uma proximidade poderá ainda entrever-se entre esta ideia e a proposta de Blanchot acerca da necessária relação entre o estilo do autor e o anonimato, ou melhor dizendo, a impessoalidade da obra: “o livro é sem autor porque se escreve a partir do desaparecimento falante do autor” [sublinhado nosso] (Blanchot, 1984: 240). Tal desaparecimento falante não se reduz a uma total ausência, antes uma afirmação negativa, logo, neutral, que pressupõe a desestabilização das funções comunicativas da linguagem já que o autor deixa de figurar como um sujeito de elocução: “[...] não basta dizer que as coisas se dissipam e que o poeta se apaga, é necessário dizer também que uma e outro, ao mesmo tempo que se submetem à indecisão de uma verdadeira destruição, se afirmam nesse desaparecimento e no devir desse desaparecimento” ([sublinhado nosso] Blanchot, 1984: 240).

Se Agamben se serviu da figura de Bartleby para articular uma proposta de potência (de fazer e de não-fazer)¹⁷, poder-se-ia pensar ainda na literatura de Samuel Beckett que, no extremo, é em si mesma uma potência-de-não-escrever por excesso de escrita: *não*-diegético, *não*-personagens, *não*-espaços, *não*-tempo, que encontra a dinâmica no desmembramento da linguagem e do discurso¹⁸; mas também, e de outros modos, na literatura de

¹⁶ Em sentido semelhante, Blanchot afirma também que o livro “necessita do escritor na medida em que este é ausência e lugar de ausência. O livro é livro quando não remete para alguém que o teria escrito, tão puro do seu nome e livre da sua existência quanto o é o sentido próprio daquele que lê” (Blanchot, 1984: 240). Cf. também o texto *O Autor como Gesto* in Agamben, G. (2006). *Profanações*. Tradução de Luísa Feijó. Lisboa: Edições Cotovia, pp. 83-101.

¹⁷ Não se trata de uma impotência já que, como vimos acima, a potência implica a disponibilidade/ privação de uma *hoxis*, de uma especificidade, de uma habilidade. Logo, a *possibilidadad* de qualquer coisa.

¹⁸ A função da recusa em Beckett surge na expressão da escrita, mas também no interior das não-narrativas: ela é forma e matéria: poder-se-ia ainda pensá-lo em relação ao filme *Film* (1966), de Samuel Beckett com Alan Schneider e Buster Keaton.

¹⁵ Do ponto de vista ranciêriano, não há absoluta distinção entre imagem-tempo e imagem-movimento, antes uma espiral infinita que o autor ilustra através do movimento de *Mouchette* (1967) a rebolar, no filme homónimo de Robert Bresson.

Marguerite Duras através da utilização do discurso indirecto livre¹⁹ (simultaneidade de discursos) e da imagem-cristal (simultaneidade indiscernível de temporalidades) ou até no seu trabalho cinematográfica, particularmente em *L'Homme atlantique* (1981), filme de intervalos que se dá a ver entre a voz-off da narradora (a própria) e o silêncio do modelo (para usar termos bressonianos), entre aquilo que se ouve e entre aquilo se vê, entre aquilo que não se vê (planos negros) e aquilo que não se ouve (a voz do modelo), etc.

Não se trata aqui, pois, de responder à questão o que *pode* o cinema mas de reconhecer em determinadas obras e em determinados autores uma certa *fórmula da potência*, noção que encerra em si mesma um paradoxo. Realizados nos finais dos anos 60, *Appunti per un film sull'India* (1967-1968) e *Appunti per un'Orestiade africana* (1968-1969) integram um conjunto mais vasto de um projecto – inacabado, como veremos – de cinco curtas-metragens dedicadas por Pasolini ao “terceiro mundo”²⁰ e que incluía, além da África negra e da Índia, os países árabes, designadamente a Palestina, os guetos norte-americanos (que são já evocados em *Orestiade africana*) e a América do Sul. No primeiro caso, trata-se de um documento de viagem, rodado em várias cidades da Índia, em que Pasolini vai procurar *efabular* sobre uma lenda indiana, segundo a qual um marajá se oferece, num acto sacrificial, como refeição a um grupo de tigres esfomeados e que, em última instância, representará metaforicamente a Índia antiga, prévia à independência. Por oposição, a segunda parte do *filme a fazer* incidirá sobre o empobrecimento da família deste marajá – que acabará por morrer à fome –, representando a Índia moderna, cujos problemas se podem resumir, segundo adiante Pasolini, numa palavra: o processo de industrialização. No segundo caso, trata-se de uma possível adaptação da tragédia *Oresteia*, de Ésquilo, adaptada à África moderna pós-colonial e rodada maioritariamente na Tanzânia, no Uganda e em Tanganica. Apesar do ponto de princípio da pretensa adaptação de uma *fábula*, ambos os filmes recorrem, em determinados momentos, a métodos do documentário como as entrevistas feitas à população, que incidem, designadamente, sobre algumas problemáticas fundamentais dessas sociedades em transição, como o colonialismo, o capitalismo, ou ainda a sobre-população e a esterilização, entre outras. A par destes filmes, o cineasta italiano desenvolveu um trabalho simultânea e inseparavelmente documental e ensaístico, poético e político (como veremos com Didi-Huberman) – uma própria vida subterrânea dos seus

filmes maiores – em obras como *Comizi d'Amore* (1963-1965), que deve algumas das suas fundações epistemológicas ao cinema-verdade, *Sopralluoghi in Palestina* (1963) ou *Le Mura de Sana'a* (1970-1974).

Note-se que, como o próprio Pasolini afirmou em entrevista acerca de *Oresteia* – mas que se poderia estender aos demais *appunti* –, não se trataria de um “vero e proprio” filme mas de um “*film da farsi*” (Pasolini, 2001: 2936), isto é, de um *filme a fazer*, de um *filme por vir*. Em ambos os filmes, é a narração (se o termo se apropria...) do comentário de Pasolini que insinua o carácter vidente, *divinatório*, das imagens. No fundo, trata-se de juntar às imagens-documentos o mais elementar gesto mallarmeano de um *seja* como hipótese, protagonizado pelo próprio narrador-cineasta. Mas de que se fala quando se insinua esse carácter *vidente* (não visionário) nestes filmes? Precisamente porque fazem ver, porque *vêm chegar o tempo*, já não exclusivamente tornando indiscerníveis as fronteiras da ficção e do documentário, do imaginário e do real, do falso e do verdadeiro, como por exemplo nos exemplos trazidos por Gilles Deleuze e pela operacionalização do conceito da potência do falso no cinema – nomeadamente, *Moi, un noir* (1958), de Jean Rouch – mas expondo-as deliberadamente como possibilidade para afirmar a sua co-relação inata. Aqui a (e)fabulação é interior à história (tragédia grega ou lenda indiana) que é também a História e é desse modo que o autor transita, em *Orestiade africana* entre as “imagens-metáforas” da Guerra do Biafra (um certo modo de *provar* qualquer coisa, *documento do real*, concreto, como assegura Didi-Huberman (2014b)) e a guerra clássica entre gregos e troianos (um certo modo de *provar* qualquer coisa, invenção da psique, onírica (2014b)) – imagens que carregam uma fórmula patética através de gestos primitivos, uma pulsão arquetípica, capaz de gerar ao longo do tempo e universalmente a expressão de determinada emoção, como “dor, morte, luto” – ou até entre a descoberta da democracia nas nações africanas durante os anos 60 e a descoberta de *Oresteia* do “primeiro tribunal humano da democracia e da razão” ateniense²¹, tendo como ponto de partida uma analogia assumida entre a civilização tribal africana e a civilização arcaica grega. Aliás, a esse propósito, evocando uma espécie de eterno retorno, da repetição como diferença, o comentário dita ainda que estas imagens de arquivo de uma guerra moderna “*actualizam*”²² a guerra entre gre-

¹⁹ Sobre a noção aprofundada de discurso indirecto livre na literatura e no cinema: cf. Deleuze, G. & Guattari, F. (2007); Pasolini, P. P. (1972).

²⁰ O projecto dedicado ao *terceiro mundo* é, certo modo, uma restituição deste enquanto primeiro mundo, o que se torna especialmente evidente nos comentários finais de Pasolini nos *appunti* para *Oresteia*, como se verá adiante. Este terceiro mundo (cuja delimitação não se rege geograficamente) tratar-se-ia, pois, verdadeiramente de um primeiro mundo, original, isto é, dos modos de vida ancestrais, da civilização arcaica, da primitividade, da magia antiga.

²¹ Importante referir que Pasolini enfatiza a transformação das Erínias (vingadoras) em Euménides (benevolentes), que simboliza um apaziguamento das forças ctónicas, telúricas, dos antigos deuses – representadas primeiramente no filme através das árvores em fúria – a favor de uma razão da justiça democrática dos novos deuses. Nos momentos finais do filme, Pasolini acaba por revelar a metáfora traçando uma oposição irresoluta entre o “espírito original” e o “modo de conhecimento ocidental”, “as antigas divindades primordiais” e a “razão e a liberdade”. A imagem-metáfora encontrada é a de uma dança ritualizada de uma tribo na Tanzânia que outrora teria “significações religiosas” e “cosmogónicas” assumidas como verdadeiras e surge agora como que des-sacralizada, repetida por puro prazer. Cf. Honesko, V. (2020). Das tragédias à crítica: momentos de crise in *Remate de Malcs*, 40(2), Campinas, pp. 486-500. doi: 10.20396/remate.v40i2.8659654

²² O termo utilizado por Pasolini é particularmente relevante porque, quais cristais, e fazendo uso da profunda *disjunção conjuntiva*.

gos e troianos, o tribunal *atualiza* o templo de Atena, a universidade *atualiza* o templo de Apólo, e sugerindo ainda que os rostos anónimos *atualizam* as personagens mitológicas, e por aí em diante, num caso limite de uma “complementaridade da imagem sonora, palavra falada como fabulação criadora, e da imagem visual, aterra estratigráfico ou arqueológico” (Deleuze, 1985: 364). Aliás, a noção de vidência acima evocada decorre da proposta de Deleuze de que ver estaria para lá do exercício empírico da visão, sendo capaz de se desvelar no limite da invisibilidade qualquer coisa que “apenas poderia ser vista” (Deleuze, 1985: 340). Algo semelhante acontece na fala – a visão de um cego, a fala de um afásico –, pelo que se trataria, enfim, de uma *entre-visão*, entre a imagem sonora e imagem visual, numa complementaridade que as mantém, todavia, separadas: “aquilo que a palavra profere é também o invisível que a vista apenas vê por vidência, e aquilo que a vista vê, é aquilo que a palavra profere de indizível” (Deleuze, 1985: 340).

A meta-discursividade instaurada pelo comentário de Pasolini não cessa de dizer “isto é um filme, isto poderia ser um filme”. Em *Orestíade africana*, há uma sequência que se inicia com a revelação de Pasolini: “estes são elementos para um *flash-back* [de facto, um *flash-forward* milenar] sobre a armada grega e a guerra de Tróia” e o espectador é convocado bobinar toda sequência de imagens da guerra do Biafra sob essa nova, possível condição; noutra sequência, ainda, ouve-se a leitura de um excerto da tragédia de Ésquilo por Pasolini – episódio de Cassandra – cantada por “cantores-actores [...] negros americanos”, ao som da música *jazz* de Gato Barbieri, e o realizador introduz a cena dizendo: “uma ideia súbita força-me a interromper esta espécie de relato [...]: fazer cantar, em vez de representar, a *Oresteia*”²³; por sua vez, também os hiatos espaciais ou temporais provocados pela interrupção de uma eventual continuidade verdadeira ou naturalizante contribuem para corroborar: “isto é um filme”. Ao criar brechas no sentido imediato, tudo isto “faz gaguejar” o cinema, retomando a expressão de Gilles Deleuze (1993) a propósito da literatura, libertando das imagens sonoras e visuais, variações infinitas.

Num texto dedicado à *rabbia poética* pasoliniana, sobre o filme-ensaio *La Rabbia* (1963), Georges Didi-Huberman insinua a ligação entre o realizador italiano e a teoria warguiana afirmando que boa parte do cinema de Pasolini procuraria a restituição da *poesia dos gestos* (Didi-Huberman, 2014a: 85), enaltecendo a sua força expressiva. Importa, pois, articular duas ideias: por um lado, a noção de

sobrevivência pensada por Didi-Huberman quer visualmente, quer politicamente (designadamente a partir de um texto publicado pelo realizador italiano sobre a sobrevivência dos pirilampos), e, por outro lado, o ímpeto arqueológico de Pasolini (no sentido lato do termo, apontando para uma lógica da origem) que se manifesta ora pelo seu inexcedível interesse pela cultura clássica, ora pelo dialecto friuliano ou até mesmo e simbolicamente pelos pirilampos – em suma, pelo extinto ou em perpetradas vias de extinção. Ímpeto esse que se manifesta, por exemplo, na atenção que o realizador oferece ao conjunto de objectos rudimentares encontrados numa cabana ou ao mercado “abandonado”, mas também aos gestos ritualizados, e repetidos a pedido de Pasolini, de uma oferenda fúnebre, em *Orestíade africana*, ou às técnicas de trabalho milenares, ainda utilizadas nas recônditas aldeias indianas, onde o cineasta encontra uma “paz pré-histórica”. Aparecem, assim, estas imagens como sobre-vivências, como “*luciole*”²⁴ das intermitências passageiras a que se opõe o horizonte, a “*luce* dos estados definitivos” (Didi-Huberman, 2014b: 115). Avesso, de certo modo, ao progressismo histórico e ao domínio da razão na sociedade ocidental industrializada, Pasolini procurará encontrar a *contemporaneidade*²⁵ noutros lugares – “Io sono una forza del Passato [...] / più moderno di ogni moderno” (Pasolini, 2003: 1099) –, designadamente na mitologia clássica, à qual consagra várias das suas obras cinematográficas. Ao reivindicar o estatuto da modernidade por via da cultura arcaica, o escritor e cineasta torce a temporalidade para entrar num movimento anacrónico. Que tarefa para as imagens nesta missiva? Georges Didi-Huberman traça uma comparação entre os pássaros utilizados pelos mineiros para pressentirem os potenciais gases nocivos e as imagens, produzidas pelo artista, qual inventor do tempo.

“Quando uma imagem se põe a tremer ou a ‘enfumar’, não estamos nós em vias de *ver chegar* qualquer coisa decisiva [...]? As imagens, como os pássaros, servem também para isso: para ver o tempo que vem. Para desmontar o presente remontando em direcção ao passado, remontando o passado²⁶, libertando daí qualquer índice para o futuro” (Didi-Huberman, 2014a: 29).

Não se trata, como afirma o autor, de antever uma catástrofe futura, mas de exercer uma espécie de *simpatia divinatória*, apontando: eis um *acontecimento!* Os *appunti*, cuja forma e técnica podem também ser encontrados em alguns escritos de Pasolini, inscrevem-se num regime de indicialidade, como, de resto, a própria etimologia nos indica: em português, derivado do latim, apontar designaria ora o acto de indicar, estirando o dedo em direcção a algo, ora o acto de tirar apontamentos, isto é, de anotar, ora o acto de afiar ou aguçar, e, por fim, no seu modo verbal intransitivo, refere-se ao acto de despontar. Assim, a polissemia etimológica permite clarificar algumas das propriedades deste “estilo sem estilo” proposto por

da não-correspondência entre as imagens visuais (de carácter documental) e as imagens sonoras, isto é, do comentário em voz-off (de cariz efabulatório), estes filmes parecem girar sobre si próprios a tal velocidade que o que se vê não cessa de atualizar as virtualidades projectadas pelo que se ouve, e vice-versa. Tal princípio disjuntivo e de não-correspondência, é o que permite Agamben (1998) traçar uma relação entre o cinema e a poesia (e não a prosa narrativa), pois há uma ruptura de sentido.

²³ Sendo que Pasolini justifica ainda a escolha dos cantores negros americanos, “os 20 milhões de sub-proletários negros da América são os líderes dos movimentos revolucionários do Terceiro Mundo”, está-se doravante diante de três *imagens*: a da tragédia propriamente dita, a dos sub-proletários negros americanos e ainda a dos cantores.

²⁴ Em italiano, o termo designa pirilampo.

²⁵ Cf. Agamben, G. (2009). *O que é o Contemporâneo? E outros Ensaios*. Tradução de Vinícius Honesko. Chapecó: Argos.

²⁶ No texto a propósito de Guy Debord, Agamben ressalva que justamente o cinema teria a capacidade de restituir ao passado a sua possibilidade (1998:70).

Pasolini. De forma mais óbvia e particularmente relevante, o registo documental destes dois *appunti* assenta numa lógica do acontecimento iminente, de encontros *à mão de semear*²⁷ do cineasta com rostos, gestos e paisagens, fazendo da câmara esse dedo que aponta, como quem, num lance, solicita a outrem: “olha!”. Por sua vez, a condição isolada das imagens – nem fragmentária, nem episódica – coloca em evidência a anotação como modo privilegiado, já não da palavra, mas da imagem²⁸. Imer-so numa determinada realidade, é recortado, num fluxo, aquilo que mais assenta ao *anotador*, denunciando aí certamente a consagração da impossibilidade de uma qualquer totalidade (daí também que se lhe associe uma poética do fragmento, do inacabado ou mais precisamente do *não finito*). Ressalve-se a esse propósito que, tal como nos apontamentos de um discípulo durante a lição, um filme a fazer não se destinaria a uma finalidade outra, não se prestaria a qualquer reescrita, feito rascunho, antes a acompanhar o movimento desdobrado de um pensamento que ganha corpo e clareza ao *inscrever-se* pela mão daquele que vê ou escuta. Por fim, os *appunti* como resultado de um olhar aguçado, preciso²⁹, *hic et nunc*, das “intermitências passageiras”, que não se deixa resvalar para o *horizonte*: este rosto que me assalta, aqui e agora. Os *appunti* surgem, pois, simultaneamente como um registo em si mas também como um registo da sua própria iminência – uma anunciação³⁰.

“Não me podia enganar, porque às vezes, quando se filma/ [as decisões têm de surgir/ em questão de minutos:/ nunca me enganei, nos rostos,/ nos rostos <...>/ porque a minha luxúria e a minha timidez/ me forçaram a conhecer bem os meus semelhantes” (Pasolini, 2021: 26). Esta citação, extraída do poema bio-bibliográfico de Pasolini, *Poeta delle ceneri*, releva quer da exactidão do olhar, quer da força expressiva dos rostos, tanto quanto o revela uma das primeiras sequências de *Appunti per un'Orestiade africana*, na qual, em busca das personagens para a tragédia, o cineasta retrata um conjunto de rostos em grande plano, demorando-se apenas breves instantes em cada um deles e elencando diversas possibilidades para uma mesma personagem reconhecendo, por exemplo, vários Agamenón. Todavia, já em *Appunti per un film sull'India*, realizado anteriormente e o primeiro *filme a fazer* do projecto mais alargado, se encontra um movimento corres-

pondente com a montagem de diversos grandes planos de rostos – cujos olhares se fixam em alguns casos na *objectiva*, incluindo aí o primeiro (e último plano do filme), o retrato de um homem, provável marajá, a que se seguirão imagens de corpos (de)formados, ou ainda a sequência de rostos de crianças em que Pasolini procura os possíveis filhos do marajá. Por vezes, é a câmara que se fixa, noutros momentos, é o olhar que fixa a câmara em movimento. Desses rostos e desses corpos apenas se lhes conhece, e brevemente, a sua fisionomia, enfim, a sua expressão e a sua aparência, que é também a sua aparição. Ainda que o cineasta procure uma aproximação ao rosto, seja por via do *zoom*, do *travelling* ou do *jump-cut* de primeiro para grande plano, a curta duração de cada plano aniquila a possibilidade de uma qualquer identificação ou sequer de uma subjectivação – motivo provável pelo qual Didi-Huberman se esquivava a traçar qualquer relação entre a ética da responsabilização face-a-face proposta por Emmanuel Lévinas e os filmes de Pasolini³¹ – mas suscitando, por sua vez, uma “trans-humanização” que procederia pelo “desejo de construir experiências comuns a partir de experiências singulares”, ou seja, organizar multidões (Houba, 2004:145). Repara-se também que, nestes dois filmes, surgem ainda auto-retratos e o cineasta figura-se assim como os seus “semelhantes” evocados no excerto supra-mencionado. Assim, para lá de uma ontologia paradoxal da imagem cinematográfica, simultaneamente reificação e movimento, para lá da própria representação de um rosto mensageiro, desvela-se, nesta metodologia pasoliniana, uma relação inextricável – encontro ou coincidência – entre a aparição da imagem, enquanto movimento de *revelação* do cinema, e a apresentação de um rosto “qualquer” enquanto matéria sensível, força de expressão: como puro anúncio do aparecer, está-se já na esfera da gestualidade, no sentido em que o aceno se revela como movimento expressivo. Na nota introdutiva a *Appunti per un Poema sul Terzo Mondo* (1968), Pasolini elenca os seus desígnios:

“L'immensa quantità di materiale pratico, ideologico, sociologico, ideologico, politico che viene a costituire un film del genere, impedisce obbiettivamente la manipolazione di un film normale. Esso seguirà dunque la formula: 'Un film su un film da farsi' (ciò spiega il titolo 'Appunti per un poema ecc.')” (Pasolini, 2001: 2681).

O que nestas declarações se apresenta como fundamental é a assumpção da seguinte fórmula: um filme sobre um filme a fazer. Tal como a fórmula bartlebyana, o princípio apontado por Pasolini apresenta um carácter auto-reflexivo e em certa medida tautológico, reenviando para um único objecto que é, todavia, sempre outro – “um filme sobre um filme a fazer... sobre um filme a fazer... sobre um filme a fazer”. Se é certo que a fórmula de Melville sugere uma falsa negação, em Pasolini o *filme a fazer* ja-

²⁷ Nalguns casos a imagem é quase literal, tendo em consideração o encontro entre o realizador e os camponeses.

²⁸ De resto, acompanhem-se aqui as razões da *transfêrncia* de Pasolini da escrita literária para o cinema: “Disse que faço cinema para viver de acordo com a minha filosofia, isto é, segundo o meu desejo de viver sempre ao nível da realidade, sem a interrupção mágico-simbólica do sistema dos sinais linguísticos” (Pasolini, 1985: 114).

²⁹ Refira-se ainda, a tal propósito, a expressão informal “apontar a câmara”.

³⁰ Não se poderia não evocar aqui o interesse de Pasolini quer pela cultura cristã, quer pelas belas artes. Veja-se ainda o texto de Michael Hardt (2004), dedicado a Agamben, em que o autor se propõe a pensar sobre a obra de Pasolini a partir do corpo de Cristo e de momentos associados: a saber, encarnação, exposição e crucificação.

³¹ Referindo-se ao pensamento de Agamben e aos seus encontros com os interesses pasolinianos, Didi-Huberman afirma: “Enfim, trata-se de uma atenção ética no que diz respeito ao rosto humano 'qualquer', atenção que, no fundo, deve talvez menos ao pensamento de Lévinas do que à prática amorosa do *gros plan* em Pasolini” (Didi-Huberman, 2014b: 71-72). O adjetivo não é casual, já que, como sabemos, para Pasolini, o cinema – e os encontros daí decorrentes – são matéria de carne, de corpo, até de sensualidade.

mais estará *feito* e, acompanhando a sua própria fórmula, essa seria a sua principal propriedade: a obra constituir-se como a espera da obra, a inscrição da inoperatividade (supra-citado). Pelo contrário, consagrar uma poética do fragmento e/ ou do inacabado implicaria assumir o pressuposto de um desejo de totalidade, devedor de um certo pensamento teleológico: um meio é um meio, e não um meio como fim. Porém, como afirma Pasolini em entrevista a Lino Peroni, em 1968, tais filmes são a afirmação da sua própria (im)possibilidade:

“Per sentire dagli indiani, i più diversi, da un maràgia stesso ad alcuni santoni, dalla gente del popolo a degli scrittori, se questo film poteva essere fatto o no. Ora ne è venuto fuori un film che ha tuttavia questa trama: la trama rimane, la storia rimane, però appunto, come trama ‘da farsi’” ([sublinhado nosso] Pasolini, 2001: 3116).

Logo, surge como um “estilo sem estilo”, “filme a fazer”, que é o mesmo que dizer, afirmação neutral. Ainda é um filme (a fazer, é certo) e já não é um filme (por fazer), tornando tangível esse mesmo movimento. Que, a nosso ver, esta forma em particular – *appunti* – consagre o cúmulo do que se poderia considerar uma *fórmula da potência* na obra de Pasolini, não impede de o reconhecer nas demais obras e no próprio pensamento do cineasta italiano. Quando escreve, poucos anos antes de realizar o filme sobre a Índia, um texto intitulado “[o] argumento como ‘estrutura que quer ser outra estrutura’”, referindo-se à natureza múltipla e metamórfica de um texto cujos signos basculam necessariamente entre o seu significado linguístico corrente e o significado cinematográfico particular de um *filme a fazer*, expressando simultaneamente uma forma (estádio A, argumento) e a vontade de ser outra (estádio B, filme), encontra-se já diante dessa mesma *dinâmica* (termo, de resto, usado por Pasolini para caracterizar o movimento entre um e outro estádio) (Pasolini, 1972: 189-197). Desta forma, os *appunti* colocam em crise a centralidade do argumento e, logo, do texto nesta proposta, já que parecem afirmar que, enfim, o próprio “filme é uma estrutura que quer ser outra estrutura”, tal qual como nos devolve implicitamente a fórmula “um filme sobre um filme a fazer... sobre um filme a fazer... sobre um filme a fazer”.

Considerações finais

O primeiro apontamento de *Notas sobre o Gesto*, de Agamben, vaticina que “no final do século XIX, a burguesia ocidental tinha definitivamente perdidos os seus gestos” (2008:9). De certo modo, o que move Pasolini nestes *appunti* em direcção a um *primeiro mundo*, arcaico, primitivo e mágico, é justamente a busca desses gestos sem fins ainda não *perdidos*, porque ainda não aburguesados ou ocidentalizados, mas no limiar do desaparecimento, e é efectivamente o registo dessa perda. Sendo o gesto a expressão da pura medialidade, devendo-se expor enquanto tal, e considerando Agamben (1998) que, quando trabalhada pela repetição e a paragem (montagem), a imagem dá-se a ver enquanto tal, não desaparece no que nos dá a ver, o cinema apareceria justamente como um meio privilegiado.

Porém, se estes filmes de Pasolini não se inscrevem na filiação de Guy Debord, de um certo Jean-Luc Godard ou até de Harun Farocki³², há todavia uma prática da repetição das *entre-imagens* que se constrói a partir da relação entre as imagens sonoras e as imagens visuais, como se umas ecoassem nas outras, como um *déjà-vu*, como *atualização*, logo repetição enquanto diferença e possibilidade, e há também uma prática da paragem, ou pelo menos, de uma interrupção criadora, de uma “potência da paragem” (Agamben, 1998: 73), que decorre de uma tal aproximação ao rosto. Há, enfim, uma suspensão da função (comunicativa, utilitária) da *linguagem cinematográfica*, que torna o cinema inoperativo – na sua eventual função documental ou ficcional – sem fim e sem finalidade, faz *gaguejar* o cinema, expondo a sua descontinuidade em direcção ao aberto, não para expressar o que evidentemente representa – e que seria a sua finalidade – mas para expressar a sua própria possibilidade de se expressar, “o poder de dizer” (Agamben, 2007: 44) da poesia na contemplação da língua, restituindo às imagens, nessa brecha, novos usos possíveis. Isto é dizer, contemplação da potência na obra.

Agamben retoma a ideia proferida por Deleuze de que o acto de criação seria sempre um acto de resistência e, como tal, implicaria um acto de des-criação (1998: 74): da resistência faz-se contemplação, devolução do real ao possível, que ocorre justamente no momento em que o artista enquanto sujeito de autoridade se desvanece na própria expressão – processo de individuação (depois, trans-humanização) em curso. Estilo sem estilo ou escrita da potência, os *appunti* constituem-se justamente como esse filme sempre por vir, sempre nascente, *entre* o acto de criação e o acto de des-criação, resistência e contemplação, possibilidade e impossibilidade: “[o] acto de criação desenrola-se perante os nossos olhos, e a única lógica que o preside é a da disponibilidade e da total liberdade de invenção. O ‘filme a fazer’ espalha-se numa multitude de possíveis, que fazem jogar entre si diferentes modos de narração, diferentes regimes de imagens, diferentes vozes” (Houcke, 2013). Deste modo, estaremos sempre diante de uma tela em branco, como diante de uma ardósia.

³² Há, nestes filmes, também a repetição efectiva de alguns planos, bem como a repetição implícita no uso de imagens de arquivo. A diferença fundamental que se traça aqui é a de que os realizados mencionados recorrem a estas práticas enquanto metodologia.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2013). **A Potência do Pensamento**. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Relógio D'Água.
- AGAMBEN, G. (2007). Arte, inoperatividade e política in **Política** (org. Rui Mota Cardoso). Porto: Fundação de Serpentes. pp. 35-45.
- AGAMBEN, G. (2008a). **Bartleby, ou Da Contigência**. Tradução de Manuel Rodrigues e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim.
- AGAMBEN, G. (1998). Le Cinéma de Guy Debord in **Image et Mémoire**. Paris: Hoëbeke. pp. 65-76.
- AGAMBEN, G. (2008b). Notas sobre o Gesto in **Arte-filosofia**, (4), Ouro Preto. Tradução de Vinícius Honesko. pp. 9-14.
- AGAMBEN, G. (2017). **O Uso dos Corpos**. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo.
- AGAMBEN, G. (2018). **Por uma Ontologia e uma Política do Gesto**. Tradução de Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Chão da Feira.
- ARISTÓTELES. (2006). **De Anima**. Tradução de Maria Reis. São Paulo: Editora 34.
- ARISTÓTELES. (2002). **Metafísica**. Tradução de Giovanni Reale. Revisão de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola.
- BLANCHOT, M. (1984). **O Livro por Vir**. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água.
- BRESSON, R. (2000). **Notas sobre o Cinematógrafo**. Tradução de Pedro Mexia. Porto: Porto Editora/ Elementos Sudoeste.
- DELEUZE, G. (1981). **Cours sur Spinoza**. Transcrição de Jean-Charles Jarrell. doi: http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=221
- DELEUZE, G. (1985). **Cinéma 2 - L'Image-temps**. Paris: Minuit.
- DELEUZE, G. (1993). **Critique et clinique**. Paris: Minuit.
- DELEUZE, G. (2006). **Nietzsche par Gilles Deleuze**. Paris: PUF.
- DELEUZE, G. e Guattari, F. (2007). **Capitalismo e Esquizofrenia 2 - Mil Planaltos**. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim.
- DELEUZE, G. e Parnet, C. (1996). **Dialogues**. Paris: Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2014a). **Sentir le grisou**. Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2014b). **Sobrevivências dos Vagalumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG.
- ESPINOSA, B. (1992). **Ética**. Tradução de Joaquim Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes, António Simões. Lisboa: Relógio D'Água.
- GRILO, J. M. (2014). Propositions for a Gestural Cinema: On "Ciné-Trances" and Jean Rouch's Ritual Documentaries in GUSTAFSSON H. e GRONSTAD, A. (eds.), **Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the Moving Image**. Nova Iorque e Londres: Bloomsbury Academic Press. pp. 121-138.
- HARDT, M. (2004). L'exposition de la chair chez Pasolini in **Multitudes**, 18(4), Outono, pp. 159-167.
- HOUBA, P. (2004). Trans-humaniser et organiser multitudes in **Multitudes**, 18(4), Outono, pp. 143-147.
- HOUCHE, A-V. (2013). Un Non Finito Cinématographique in **Critikat**, 5 de Março. doi: <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/carnet-de-notes-pour-une-orestie-2/>
- NIETZSCHE, F. (1976). **Fragments posthumes: Automne 1887 - mars 1888**. Tradução de Pierre Klossowski. Paris: Gallimard.
- PASOLINI, P. P. (1985). **As Últimas Palavras um Ímpio (Conversas com Jean Duflot)**. Tradução de Isabel St. Aubyn. Lisboa: Distri Editora.
- PASOLINI, P. P. (1972). **Empirismo eretico**. Milão: Garzanti.
- PASOLINI, P. P. (2001). **Per il cinema, II** (org. Walter Siti e Franco Zabagli). Milão: Mondadori.
- PASOLINI, P. P. (2003). Poesie Mondane in **Pasolini Tutte le Poesie, I** (org. Walter Siti). Milão: Mondadori. pp. 1093-1101.
- PASOLINI, P. P. (2021). **Who is me - Poeta das cinzas**. Tradução de Ana Isabel Soares. Lisboa: Barco Bêbado.
- RANCIÈRE, J. (2014). **A Fábula Cinematográfica**. Tradução de Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro.

The contemporary monstrous

In this essay, we propose to find out to what extent the figure of the monster, in its multiple declinations, allows us to identify dynamics of a poetic, aesthetic, ideological or social nature typical of our time, particularly in the context of pop culture. To this end, we will adopt an inter, multi, trans or even a-disciplinary approach, permeated by concepts, theories and operations from semiotics, iconology, aesthetics or history, taking as object of study works from the fields of cinema, comics, video games, music, literature or fashion. We will see how the monster went from curiosity to colossus, from the fringe to the mainstream, from folklore to terror, from the sacred to the secular. And how it became a radical allegory of irreducible otherness, like the alien, or a powerful device of identity, like punk. The dialectic between the self and the other, or between teratophilia and teratophobia, works here as a procedure for approaching this abysmally distant being, which culture and society sometimes welcome and sometimes repel, amid hideous shouting and grotesque visceralities.

Keywords

Teratophilia; Pop Culture; Cinema; Comics; Illustration

O monstruoso contemporâneo

Propomo-nos neste ensaio averiguar em que medida a figura do monstro, nas suas múltiplas declinações, nos permite identificar dinâmicas de natureza poética, estética, ideológica ou social próprias do nosso tempo, em particular no âmbito da *pop culture*.

Para tal, adotaremos uma abordagem inter, multi, trans ou mesmo a-disciplinar, perpassada por conceitos, teorias e operações provenientes da semiótica, da iconologia, da estética ou da história, tomando como objeto de estudo obras do âmbito do cinema, da banda desenhada, dos videogames, da música, da literatura ou da moda. Observaremos como o monstro passou de curiosidade a colosso, da margem para o *mainstream*, do folclore para o terror, do sagrado para o secular. E como se tornou radical alegoria de irreduzível alteridade, como o *alien*, ou poderoso dispositivo de identidade, como o *punk*. A dialética entre o eu e o outro ou entre a teratofilia e a teratofobia funciona aqui como procedimento de aproximação a esse ser abissalmente distante, que a cultura e a sociedade ora acolhem ora repelem, entre medonhas gritarias e grotescas visceralidades.

Palavras-chave

Teratologia, *Pop culture*, Cinema, Banda desenhada, Ilustração

Prólogo: um tempo de monstros

Podiam ser nossas estas palavras de Omar Calabrese, no texto de 1987 intitulado precisamente “Monstros”, que integra o livro *A Idade Neobarroca*: “Nos últimos anos temos assistido, e continuamos a assistir, à criação de universos fantásticos que pululam de monstros” (1987, 105), diz-nos. E prossegue: “cinema, televisão, literatura, publicidade, música, têm-nos fornecido uma impressionante galeria de exemplares, embora assaz diversos entre si”. O texto continua com uma vasta listagem de casos, que vai de *Alien* a *Star Trek* ou de *Star Wars* a *ET*. Se era assim no final do século XX, o início do século XXI veio, não apenas confirmar este estado de coisas, como, na realidade, exacerbá-lo. Ou, como dizia Jeffrey Jerome Cohen no prefácio de *Monster Theory* (1996), “we live in a time of monsters” (viii). No fundo, todos os tempos, todas as eras, têm os seus próprios monstros. A nossa era talvez se distinga por lhes dar uma visibilidade inequívoca e numerosa, quem sabe sem paralelo.

Várias são as alterações no estatuto do monstro nas últimas décadas. Por um lado, podemos dizer que eles passaram de *curiosidades* (que nos gabinetes respetivos tiveram um local de arquivo e exibição particularmente relevante) a colossos (qualquer leitor de banda desenhada americana, japonesa ou mesmo europeia, ou qualquer espectador de filmes de fantasia, terror ou ficção científica, sabe bem da desmesura de muitas figuras com que se depara). Por outro lado, em certa medida, o monstro passou da abjeção à proclamação, sendo assumido muitas vezes como voz/grito/manifesto expressivo ou reivindicativo, como exemplifica Lady Gaga com o seu *Manifesto of Mother Monster*, o seu *Manifesto of Little Monsters* ou a sua *Monster Ball Tour*, como cantam Eminem e Rihanna (“I’m friends with the monster that’s under my bed”) ou como declaram Kanye West, Jay-Z e Nicki Minaj: “I’m a m*****g monster!”. Podíamos ainda falar dos *Monsters of Rock* e outros epítetos generosos com que as celebridades são descritas e constatamos como a figura do monstro perpassa muito do discurso tradicional, seja verbal seja visual, da *pop culture*. De alguma maneira, podemos observar também a passagem do monstro das margens para o *mainstream*: das *pulp magazines*, da literatura de fantasia e dos filmes de ficção científica de série B que marcaram a primeira metade do século XX passaram para os *bestsellers* das livrarias, para os *blockbusters* de todos os verões e para todo o tipo de consolas de videojogos. No fundo, trata-se de um processo que continua dinâmicas já conhecidas, como a passagem do monstruoso do folclore tradicional, com as suas lendas e narrativas, para o terror como género transversal à literatura, ao cinema, à banda desenhada ou aos videojogos, de que as recolhas dos irmãos Grimm ou as adaptações múltiplas de Frankenstein ou Drácula são prova. Podemos ainda falar das passagens do sagrado para o secular ou do natural para o tecnológico, de que o choque entre o orgânico e o mecânico no *science fiction monster film*, de 2013, *Pacific Rim*, é um ótimo exemplo. Os monstros estão, portanto, e cada vez mais avassaladoramente, entre nós.

Mas se nos estamos a referir ao monstro no seu sentido literal, interessa-nos igualmente efetuar um cruzamento ou um paralelismo com o monstro enquanto metáfora, aquela que remete para a monstruosidade humana, para as questões da diferença, da alteridade (o outro) e da

identidade (o eu, o nós) no seio ou no exterior da comunidade. É nesse ténue limiar entre essas duas dimensões que, podemos dizê-lo, se gera e localiza o conflito humano: na dificuldade ou mesmo impossibilidade de assimilação da diferença de identidades ou de integração de vontades. De um ponto de vista cultural, entendemos que se pode eleger o movimento, a figura e a atitude do *punk* como aqueles em que a monstruosidade, não enquanto criminalidade, mas enquanto dissidência, se fez sentir de modo mais gritante na sociedade ocidental. Pensamos que o impacto cultural do *punk* enquanto movimento transversal ou gesto individual é de tal ordem que podemos falar de um antes e um depois do *punk*, sobretudo na cultural juvenil ao longo de gerações. De forma irónica, poderíamos sintetizar esse fenómeno fazendo um paralelo na aparência dos Beatles e dos Sex Pistols: nuns temos o fato, nos outros temos o trapo. É toda uma demarcação ideológica que está subjacente – e nada subtil, ou não seria *punk*. Não que o *punk* tenha sido a primeira manifestação acabada de *monstruosidade* no mundo moderno da arte ou da cultura: as paródias de Duchamp com a (con)sagrada *Mona Lisa* de Da Vinci, em *L.H.O.O.Q.*, de 1919, e dos Sex Pistols com a fotografia da rainha Isabel II na capa de *God Save the Queen* (1977) revelam grotescas afinidades na sua iconoclastia. Mas a diferença entre o dadaísmo, o surrealismo e as demais vanguardas dissidentes do início do século XX e o *punk* do final do mesmo século tem que ver com a capacidade de disseminação: a prática *do-it-yourself* aliada aos *mass media* permitiram uma disseminação global pela cultura juvenil e urbana, ao passo que os movimentos modernistas se ficaram pelas elites intelectuais e artísticas da época. Na sua esteira, as mais ou menos significativas monstruosidades da *pop culture* iam tomando conta da juventude, de forma mais ou menos radical, através da moda ou da música, do *hip hop* ou do gótico, do metal ou do *queer*, do industrial ou do *funk*: cabelo comprido, pintado ou espetado, roupas rasgadas, gritos, grunhidos, tachas, picos, *mullets*, maquiagens, plumas, obscenidades verbais, impertinências gestuais – os signos da dissidência ou da alteridade, da reivindicação ou da revolta somavam-se. Alguns prevaricadores: Black Sabbath, Iron Maiden, Megadeth, Johnny Rotten, Alice Cooper, Siouxsie and the Banshees, Bauhaus, Metallica, Keith Flint, Marilyn Manson, Nine Inch Nails, Sigue Sigue Sputnik, David Bowie, Public Enemy, N.W.A., Rage Against the Machine.

Ao remetermos para uma dimensão social, cultural, política, ideológica ou filosófica da monstruosidade – logo, intrinsecamente humana –, interessa-nos sublinhar como a dissidência se foi inscrevendo, e dilacerando, ao longo das últimas décadas na ordem social com o propósito de fomentar ou exigir aquilo que chamaremos aqui uma *cultura de horizontalidade*, assente em dinâmicas de aceitação e inclusão, de esbatimento ou diluição de hierarquias e divisões. Essa dissidência assume simultaneamente a monstruosidade como uma *palavra de ordem* e um grito de revolta, mas também como um clamor ou um desejo ecuménico: por um lado, temos os berros do *punk* contra o *establishment*; por outro, a reivindicação igualitária do LGBTIQA+. Se quiséssemos sintetizar estas problemáticas numa questão-resumo, e em face de uma aparente proliferação do monstruoso que procuraremos demonstrar com este estudo, poderíamos perguntar: amamos cada vez mais os nossos monstros? Mas o que são mons-

tros? E como lidar com eles na realidade se mesmo na ficção existe uma tremenda dificuldade? A este propósito, veja-se o enclausuramento criativo em que os monstros se encontraram no cinema durante a vigência do Código Hays, entre 1934 e 1968 (que reganhariam enorme liberdade e popularidade nas décadas seguintes); ou veja-se o medo que os *comics* americanos motivaram na sociedade, ao ponto de ser criada a Comics Code Authority, em 1954, no seguimento da investida de Fredric Wertham, em *Seduction of the Innocent*, contra o alegado desvio moral que as histórias em quadrinhos provocariam nos mais jovens.

(In)definição

Não teremos a veleidade de apresentar aqui uma definição ou uma caracterização definitivas do monstro e da monstruosidade. Traço comum, podemos dizer, talvez o mais seguro, é que no monstro ou na monstruosidade existe sempre uma violência contra a norma ou uma violação desta – seja essa norma de ordem estética, ética, natural, legal, política, social ou qualquer outra. Contrariar a norma, de forma violenta, é, pois, o primeiro passo para o reconhecimento do monstro ou da monstruosidade. Omar Calabrese diz, em *A Idade Neobarroca*, que a própria etimologia da palavra monstro possui dois significados primordiais: “Primeiro: a espetacularidade, proveniente do facto de que o monstro *se mostra* para além de uma norma (‘monstrum’). Segundo: o mistério, causado pelo facto de a sua existência nos fazer pensar numa advertência oculta da natureza e que poderemos adivinhar (‘monitum’). Todos os grandes protótipos de monstro, os da mitologia clássica, como o minotauro ou a esfinge, são ao mesmo tempo maravilhas e princípios enigmáticos” (106). Conclui então que o “grande princípio fundador da teratologia”, ou, como lhe chama, “ciência dos monstros” se baseia no “estudo da irregularidade” e se ocupa da “*desmesura*” (106). Como refere, os monstros, em quaisquer descrições, “da Antiguidade aos nossos dias, são sempre excedentes ou excessivos, em grandeza ou pequenez: gigantes, centauros, ciclopes; anões, gnomos, pigmeus; com muitas partes em falta: gastrópodes, isiquópodes, etc. A perfeição natural é uma medida média e aquilo que dela ultrapassa os limites é ‘imperfeito’ e monstruoso” (106). Isto a propósito da perfeição natural. Mas o que acontece ao nível espiritual? Diz Calabrese: “imperfeito e monstruoso é também aquilo que ultrapassa os confins da medida média que distingue a outra perfeição, a espiritual”. Consequência inevitável: “Perfeição e mediania são quase sinónimos. Daí o enigma do monstro, mas também a sua *excedência espiritual*. Esta última característica faz do monstro um ser não só anormal, como ainda por cima negativo”. Estamos, pois, perante um ser para o qual “o juízo de excesso físico ou morfológico se transforma em juízo de excesso de valores espirituais”. Portanto, a teratologia transforma-se de ciência “positiva”, como refere, em “disciplina moral” (106).

É nesta encruzilhada, ou nesta confluência, de ética e estética, moral e gosto, que as matérias se complicam. Porque o que é conforme é sempre provisório, mesmo se poderoso, na medida em que dita a norma, a regra, o padrão, e por isso determina a obediência, seja estética ou ética: “a conformidade pode ser representada mediante simetria, medidas do homem, cores pálidas, ca-

belos louros, magreza, etc. Aquilo que num período de conformidade semelhante se define como ‘disforme’ é o seu oposto” (107). Por ser provisória, a norma pode, no limite, sofrer uma inversão: “dá-se um afastamento se o disforme, socialmente homólogo ao mau, feio e disfórico, é repentinamente associado por qualquer um ao bom, ou ao belo, ou ao eufórico”. Estamos, pois, perante algo de vastas consequências: “quando as figuras do afastamento se estabilizam numa sociedade, são precisamente elas que se tornam regra do conforme” (107). O feio pode então ser a regra da beleza ou o que a substitui – repare-se no modo como as dilacerações do cânone perpetradas pelas vanguardas modernistas do início do século XX viriam a mudar para sempre o entendimento crítico da arte posterior. E, como referimos antes, o modo como o *punk* se viria a inscrever na *pop culture* mundial do último meio século.

Escritas há mais de 40 anos, as palavras de Calabrese não deixam de ecoar no nosso presente e quase podiam ser replicadas na nossa reflexão: “podemos voltar aos monstros contemporâneos e interrogar-nos finalmente se eles correspondem a uma qualquer mudança (...). E a resposta que podemos dar é a de que, de facto, existe um carácter específico na teratologia moderna” (108). Segundo o autor, que escrevia no último quartel do século passado, “os novos monstros apresentam-se como formas que não se consolidam, não se estabilizam. São, portanto, formas que não têm propriamente uma forma, andam antes à procura de uma”. Assim sendo, seria necessário pensar “a necessidade de um novo capítulo a acrescentar à história da teratologia”, um novo capítulo sobre a, como o próprio diz, ‘natural’ instabilidade e informidade do monstro contemporâneo. Ora, refere Calabrese, sendo, como já se viu, a teratologia “uma ciência fundamental do social”, esse capítulo seria intrinsecamente sobre “a instabilidade e informidade da nossa sociedade” (108).

Já Foucault, nas suas palestras sobre a anormalidade, proferidas em 1975, aborda a questão do “monstro humano” como uma das figuras fulcrais para pensar tal fenómeno no século XIX: “The frame of reference of the human monster is, of course, law. The notion of the monster is essentially a legal notion, in a broad sense, of course, since what defines the monster is the fact that its existence and form is not only a violation of the laws of society but also a violation of the laws of nature” (Foucault, 2003, 55). Assim, para o filósofo francês, “the monster is the limit, both the point at which law is overturned and the exception that is found only in extreme cases. The monster combines the impossible and the forbidden” (56). Mas não há apenas uma dimensão física e corpórea na monstruosidade: “the monster is the transgression of natural limits, the transgression of classifications, of the table, and of the law as table: this is actually what is involved in monstrosity”. Deste modo, “there is monstrosity only when the confusion comes up against, overturns, or disturbs civil, canon, or religious law” (63). Assim, diz Foucault, “I think that in each epoch, for legal and medical reflection at least, there have been privileged forms of monsters” (65). No caso específico da época em apreço, “a monstrosity emerges that is no longer juridico-natural but juridico-moral; a monstrosity of conduct rather than the monstrosity of nature” (73). Assim se chega à “monstrous nature of criminality” (74).

Tudo isto nos remete para a “cultural fascination with monsters” de que fala Cohen (1996), ao falar de uma “fixation that is born of the twin desire to name that which is difficult to apprehend and to domesticate (and therefore disempower) that which threatens” (viii). Essa dimensão cultural “necessarily involves how the manifold boundaries (temporal, geographic, bodily, technological) that constitute culture become imbricated in the construction of the monster”, uma “category that is itself a kind of limit case, an extreme version of marginalization, an abjecting epistemological device basic to the mechanics of deviance construction and identity formation” (viii). Nesta dimensão cultural, o monstro é, para Cohen, o agente da diferença: “I argue that the monster is best understood as an embodiment of difference, a breaker of category, and a resistant Other known only through process and movement, never through dissection-table analysis” (x). O monstro seria, então, “a method of reading cultures from the monsters they engender” (3). Com propósito de esquematizar essa leitura da cultura através do monstro, Cohen propõe sete teses com o objetivo de “understanding cultures through the monsters they bear” (4).

Já Jeffrey Andrew Weinstock, no texto “A Genealogy of Monster Theory”, com que abre a compilação *The Monster Theory Reader* (2020), afirma que “what monsters are, where they come from, what they mean, and the cultural work they do are questions that have preoccupied philosophers, theologians, psychologists, physicians, and cultural critics”. Tema histórica e filosoficamente complexo, portanto, ou não acontecesse que “all cultures have their own monsters” (1). Deste modo, “because monsters and monstrosity appear in contexts ranging from art to medicine and religion to sociology and beyond, the theorization of monsters and their meanings has followed suit, with historians and anthropologists, queer theorists, and even computer scientists all attempting to think through what monstrosity is and how it functions” (1).

Mesmo se é difícil o monstro ser teorizado, há três âmbitos que Weinstock releva: “theorization of monstrosity from antiquity to today has tended to divide along three tracks: teratology, the study of ‘monstrous’ births; mythology, the consideration of fantastical creatures; and psychology, the exploration of how human beings come to act in monstrous or inhuman ways” (4). No campo da teratologia, refere que existem cinco teorias fundamentais: “supernatural intervention, hybridization, maternal impression, accident, and what we today would call genetics” (5). Já no que respeita à mitologia, aponta três categorias: “monstrous races of human beings, monstrous creatures of myth and fantasy, and cryptid creatures proposed by some to exist but the existence of which is generally disputed by science” (13). Sobre a psicologia, refere que esta “shifts our attention from weirdness without to the weird within” (21). E diz que “nowhere is the idea of monstrosity being in the eye of the beholder more apropos than in considering human monsters”, remetendo para figuras como o “genocidal dictator” ou o “sadistic serial killer” (22). Ainda segundo Weinstock, de modo abrangente, podemos dizer que o monstro é o outro: “whether one is discussing Roman attitudes toward ‘barbarians’ in antiquity, French demonization of Muslims in the Middle Ages, the displacement and destruction of indigenous populations in many parts of the world beginning in the sixteenth century, the Nazi ‘Final Solution’,

genocidal campaigns in Bosnia or Rwanda or Armenia, the twenty-first-century immigrant crisis, and so many other instances across time, the exaggeration of cultural difference into monstrosity has always served as an essential preliminary step toward domination” (25).

De um ponto de vista epistemológico, na atualidade, segundo Weinstock, “what differentiates contemporary monster theory from the theorization of monsters in earlier periods is primarily the position that monstrosity is a socially constructed category reflecting culturally specific anxieties and desires, and often deployed – wittingly or not – to achieve particular sociopolitical objectives”. E prossegue: “contemporary monster theory thus disavows (or at least sidesteps the question of) the monstrosity of human subjects based on morphology and instead focuses on the means through which such subjects are ‘monsterized’ and the implications of this process” (25). Isso vê-se em dois âmbitos: por um lado, “the twentieth century’s most significant development in monstrous representation” consiste em “giving voice to the monster” (26); por outro, e relacionado com o anterior, “a central contemporary trend in monstrous narrative has been to let monsters tell their own stories” (28). Esta assunção do discurso pelos monstros e o alargamento da sua presença encontra um certo paralelismo num outro fenómeno: as crianças são, no limite, o lugar da normalização e aceitação da monstruosidade como um outro-igual: “Particularly in films ostensibly targeted at children, such as the *Shrek* and *Monsters, Inc.* franchises, the ‘true monster’ is shown not to be the fairy tale creature or exotic beast but rather the human society that demonizes somatic difference”. O monstro está cada vez mais, e desde mais cedo, entre nós e amistoso. Diz Weinstock: “Such narratives—products of twentieth and twenty-first-century civil rights movements—clearly convey a message of tolerance and the valuing of diversity. Monstrosity inheres not in looking different but rather in acting in harmful ways” (29). Monstro e monstruoso ganham aqui uma mais clara distinção: um monstro pode ser amigo, doméstico; a monstruosidade será sempre funesta, bruta.

História: esboço

A cada vez mais incontestada, e aceite, relevância cultural do monstro não nos deve fazer crer que a nossa era é necessariamente mais monstruosa do que tempos anteriores. Mesmo os racionais e pragmáticos gregos não se eximiam a nomear e descrever as mais variadas monstruosidades da mitologia da antiguidade: ciclopes, quimeras, colossos, titãs, gigantes, hidras, minotauros, centauros, *krakens*, esfinges, cérberos ou fúrias são alguns exemplos mais conhecidos. Apesar disso, talvez seja, porém, à Idade Média que mais prontamente associamos a ideia de monstruosidade, umas vezes na sua versão prosaica e quotidiana de seres informes e deformados, outras na sua versão majestosa e cataclísmica da besta apocalíptica, uns e outros acompanhados de gárgulas, lobisomens, leviatãs, dragões, demónios ou o próprio diabo, que proliferavam em bestiários e fachadas. Estes indomáveis monstros medievais parecem ter sido progressivamente dominados pela racionalidade do pensamento e da representação renascentistas: a perspectiva artificial e a anatomia pouca margem deixam ao delírio fantasioso.

Ainda assim, no século XVI, os gabinetes de curiosidades recuperariam e exporiam as mais diversas monstruosidades, umas mais naturais, outras mais sobrenaturais. Quanto ao barroco e ao rococó, apesar da exuberância figurativa que por vezes os caracteriza, não deixaram espaço para o monstro; mas, por essa altura, a monstruosidade começa a ganhar particular relevo na ilustração. Quanto ao neoclassicismo, por razões de legado estético e doutrinário, não atende ao monstro. Já o romantismo seria uma época privilegiada do monstro na arte, de algum modo em resposta ao iluminismo racionalista e frio que o antecederá. O realismo, talvez pela sua inclinação positivista e objetivista, a que não é alheia a contemporaneidade da fotografia, não lhe daria especial destaque (algo que, aliás, aconteceu com a própria fotografia, o que viria a mudar posteriormente com o cinema, como veremos adiante). Mas o simbolismo, por seu lado, traria o monstro de novo para o primeiro plano das artes visuais. Com o impressionismo e a arte abstrata, a figuração vai sendo substituída pela forma e os monstros têm cada vez menos como se mostrar na pintura – salvo em ocasiões circunscritas como o surrealismo, o expressionismo e algum dadaísmo. Com a vitória da abstração, o monstro torna-se, pois, ausente, ainda que a monstruosidade – no sentido do choque violento da norma – possa ser vista como uma característica da arte do século XX. Esta vitória da abstração na pintura quase pode ser entendida como um epítome da secularização do mundo que, desde o renascimento e o iluminismo, parece ter tomado conta da cultura ocidental.

Se quisermos ser mais específicos, nesta breve história dos monstros, podemos virar o foco para outras áreas. Começemos pela literatura, a pintura e a fotografia, apenas para fazermos luz sobre alguns nomes que talvez ilustrem bem certas tendências ao longo do tempo. Na literatura, não podemos esquecer-nos dos apocalipses bíblicos e das mitologias da antiguidade, que já referimos. Nem das visões, sonhos e pesadelos que nas mais diversas latitudes nos trazem dragões, ogres ou serpentes. Ou das figuras desmesuradas de Pantagruel, imaginado por Rabelais, e das entidades inefáveis do marquês de Sade. Ou de personagens incontornáveis da modernidade e da contemporaneidade visual, como a Bela e o Monstro, o Frankenstein de Mary Shelley ou o Drácula de Bram Stoker. Também o imaginário delirante de Lautréamont pode ser evocado. E o *génio monstruoso* que foi Céline. A propósito da baleia de Moby Dick, podemos também falar de monstruosidade. E, em Tolkien, Lovecraft e Poe, a monstruosidade literária conheceu também pontos altos, por vezes de convergência entre o terror e a fantasia. Terror e fantasia que haveriam de se cruzar com um novo género no qual a literatura de monstros conheceria – à semelhança do que sucederia mais tarde no cinema – uma prolifera produção, a ficção científica, de que os pioneiros Verne e Wells são suficientemente exemplares. A literatura *pulp* seria o momento seguinte de popularização da monstruosidade, entre o final do século XIX e meados do século XX. Se pensarmos na poesia, curiosamente, o monstro é uma figura menos presente, ainda que Dante ou Blake nos tenham oferecido visões aterrorizantes – e poderíamos dizer que se não existem

monstros na poesia (ainda que Baudelaire tenha escrito *O Monstro* e evocado espectros, vampiros e fantasmas), a tragédia pode ser vista, de algum modo, como um lugar privilegiado de monstruosidades.

Quanto à história da pintura, valerá a pena destacar igualmente alguns nomes. Começemos por Bosch e Brueghel, que no século XVI povoaram de incontáveis mostrengos as suas obras. Ou nos arranjos antropomórficos de Arcimboldo, no mesmo século. Os pesadelos de Füssli, de finais do século XVIII, devem também figurar entre as monstruosidades mais envolventes da história da arte. E no período do simbolismo não se pode passar ao lado das obras de Franz von Stuck, Arnold Böcklin ou Alfred Kubin. Com o início do século XX dá-se o estertor do figurativo, e os monstros na pintura conhecem os seus últimos avatares no dadaísmo, no expressionismo e no surrealismo: Helmut Herzfeld, Hannah Höch, Raoul Hausmann, Otto Dix, George Grosz, Max Ernst, Pablo Picasso ou Salvador Dalí são alguns dos últimos pintores em cuja obra o monstro parece eclodir de forma ainda significativa, em qualquer forma que assuma. Depois, apenas se consegue indicar alguns casos excepcionais: Schiele, Botero, Bacon ou Dubuffet, por exemplo. Mas seriam cada vez mais escassos os monstros na pintura. Na realidade, seriam a ilustração e a banda desenhada a acolher o fervor visual da teratofilia.

Passando para a fotografia, vemos que esta forma de expressão, talvez devido ao seu vínculo ontológico à realidade, não deu aos monstros, ao longo de mais de quase dois séculos de existência, um grande destaque – ainda assim, a monstruosidade não esteve de todo ausente. Atenemos nos trabalhos de Duchenne de Boulogne, Charles Eisenmann e Francis Galton, todos na segunda metade do século XIX, cada um deles procurando registar no humano o que é desviante e, no limite, monstruoso: comportamentos violentos, corpos aberrantes ou ações criminosas. Algo que Diane Arbus e Roger Ballen, de modo similar, prosseguiriam registando o estranho que se mescla no prosaico. De uma forma mais artística, o monstro perpassa as encenações mais ou menos grotescas de Ralph Eugene Meatyard, Cindy Sherman ou Joel-Peter Witkin. E merece também menção a bifurcação entre o monstruoso e o sublime que é o trabalho de Robert Mapplethorpe. Em tempos mais recentes, o trabalho digital de Daniel Lee deve ser igualmente destacado pela ligação que podemos estabelecer com os estudos fisionómicos de Le Brun ou Lavater ou com os seres mutados do Dr. Moreau. Mas se é certo que os monstros não são tema relevante na história da fotografia, a monstruosidade, por seu lado, é uma característica que facilmente podemos entrever nela. Pensemos nos mais diversos tipos de desastres, sejam naturais ou tecnológicos, de que Chernobil é um bom exemplo, ou pensemos nos mais variados conflitos e provações, do genocídio ao crime urbano, da guerra à pobreza, das ruínas aos cadáveres que encontramos nos testemunhos da I e II Guerras Mundiais, na Guerra Civil Americana ou na Guerra Civil Espanhola, no Médio Oriente ou na ex-Jugoslávia, nas ruas das grandes metrópoles ou nos becos das pequenas cidades.

Contrariamente, na ilustração, os monstros encontraram muitas vezes um lugar de especial acolhimento – de algum modo em paralelo com a pintura, mas, no último século, ocupando o lugar desta como *habitat* criativo privilegiado. Desde logo, nos manuscritos medievais tão

frequentemente decorados com as mais ameaçadoras e ostensivas criaturas. Depois, nos estudos de anatomia que seriam conduzidos por Vesalius, Lavater ou Le Brun, onde o humano parece, frequentemente, esconder o monstruoso como uma espécie de segunda pele. No século XVI, Dürer oferecera-nos visões de rinocerontes, do diabo e da peste. Vesalius criou *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem* (*Sobre a fábrica do corpo humano em sete livros*, de 1543) e Giovanni Battista Della Porta publicou *De Humana Physiognomonia* (1586). No século XVII, podemos destacar, de Ulisses Aldrovandi, a *Monstrorum Historia* (1642) e, de Charles le Brun, os seus estudos de fisionomia, desenvolvidos nos anos 1670, em que liga as feições humanas e animais, bem como *Méthode Pour Apprendre À Dessiner Les Passions* (1698). No século XVIII, merecem destaque os estudos de Kaspar Lavater sobre fisionomia, os gabinetes de curiosidade de Albertus Seba, ilustrados em *Locupletissimi rerum naturalium thesauri accurata descriptio* (1710) ou a obra anónima *Compendium rarissimum totius Artis Magicae sistematizatae per celeberrimos Artis hujus Magistros* (1775). Já no século XIX, devem relevar-se os trabalhos de Collin de Plancy, com *Dictionnaire Infernal* (1844), de Grandville, com *Un Autre Monde* (1844), bem como as ilustrações de François Desprez para o *Pantagruel* de Rabelais, as ilustrações de Alphonse de Neuville para as *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1871), de Jules Verne, ou as de Charles H. Bennett para as *Fábulas de Esopo* (1857). No século XX, a ilustração de monstros proliferaria nos mais diversos âmbitos, incluindo os géneros de terror, fantasia e ficção científica – destacamos aqui apenas o trabalho exemplar de Henrique Alvim Corrêa para *War of the Worlds* (1906) e o autor de culto Frank Frazetta, não se devendo esquecer os milhares de ilustradores que trabalharam nas mais diversas publicações ou a infinidade de capas para as *pulp magazines* e para os álbuns de banda desenhada criadas.

Quanto à banda desenhada, esta revelar-se-ia, à semelhança da sua arte-gémea, a ilustração, uma área extremamente propícia à vida dos monstros no contexto da cultura visual, talvez mesmo mais do que ocorre na ilustração. Basta notar que frequentemente os tão populares super-vilões remetem para a monstruosidade, e os próprios super-heróis possuem frequentemente uma ligação à animalidade, como se pode constatar nos próprios nomes: Batman, Spider-man, Black Panther, Beast, Wolverine, etc. Mas quanto aos supervilões, podemos constatar que os mesmos se desmultiplicam nas mais variadas monstruosidades – contam-se pelos dedos das mãos os super-vilões elegantes ou belos. Por outro lado, se os super-heróis se tendem a assemelhar, os vilões tendem a diferenciar-se em tamanho e aparência, por exemplo. Ainda no âmbito da banda desenhada, podem constatar-se dois outros fenómenos reveladores: se os vilões da *golden age* (anos 40 do século XX) tendiam a assemelhar-se ao ser humano comum (pensemos em personagens como Lex Luthor, Red Skull, Joker, Clayface, Penguin ou Riddler), os vilões da *silver age* (anos 60) e da *dark age* (anos 80 e 90) vão ganhando cada vez mais características monstruosas (pensemos em Galactus, no Green Goblin, no Dr. Octopus ou em Doomsday); acresce também que as novas versões dos vilões, que vão surgindo a cada época, se revelam cada vez mais monstruosas – mais feias ou mais colossais. Aliás, os próprios heróis tornam-se na *silver age* mais monstruosos: compare-se os clássicos Super-

man, Wonder Woman, Batman ou Captain America, com a sua fisionomia olímpica, com Hulk, The Thing, Beast, Wolverine ou Ghost Rider, com a sua fisionomia bestial. Se, como podemos observar, os monstros ganharam um espaço significativo nas histórias de super-heróis da DC e da Marvel, outros casos não deixam de ser igualmente interessantes: Man-thing (1971), Swamp thing (1971), Spawn (1992) ou Hellboy (1993) são exemplos disso; ou séries como *30 Days of Night* (2002) e *Saga* (2012); e até malfeitores que se tornam heróis: *Suicide Squad* e *Guardians of the Galaxy*. Por fim, vale a pena sublinhar como o bem e o mal na banda desenhada podem ser alegoria das lutas sociopolíticas, como acontece com o Professor Xavier e Magneto nas narrativas de *X-Men*, com o primeiro a enveredar pela não violência e o segundo a defender a ação agressiva: Martin Luther King vs Malcolm X, o monstruoso vs o virtuoso. E se poderíamos pensar que o monstro é um exclusivo da cultura visual americana, basta uma incursão na BD de ficção científica ou de fantasia europeia ou japonesa para verificar que tal não é assim.

No que respeita ao cinema, sobretudo ao cinema *mainstream*, podemos afirmar que existe um momento deveras marcante: o código Hays, que, entre os anos 1930 e 1960, inibiu a representação da violência e da monstruosidade no cinema americano – mau grado a proliferação, excepcional, dos monstros na ficção científica nos anos 50. Essa ausência do monstro durante grande parte do século XX cinematográfico seria compensada pela proliferação desenfreada de monstros e monstruosidades a partir dos anos 1970 e até ao presente. Esta presença avassaladora durante esse período no cinema *mainstream* encontra um exemplar contraste na ausência quase total no cinema de autor durante o mesmo período. Porém, se o monstro é uma ausência notória no cinema de autor, a monstruosidade não o é, como podemos ver em obras de Bergman, Pasolini, Haneke ou Noé, onde a monstruosidade e a crueldade andam muitas vezes de mão dada. Mas se é notória esta polaridade entre cinema *mainstream* e cinema de autor, acontece algo semelhante dentro do sistema de géneros cinematográficos: a ficção científica, a fantasia e o terror – que se tornariam os géneros mais populares nas últimas décadas – acolhem incontáveis monstros, ao passo que o drama, o filme de ação, o *western* ou o *thriller* tendem a privilegiar a monstruosidade; na comédia e no musical, verifica-se uma quase absoluta ausência. Os monstros são de série B, a monstruosidade é de série A.

Concretizando historicamente, podemos verificar que nos anos 1920, particularmente no cinema expressionista alemão, mas também em Hollywood, algo de monstruoso está muito presente: *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Wiene, *O Golem* (1920), de Wegener, *Nosferatu* (1922) e *Fausto* (1924), ambos de Murnau, *The Hunchback of Notre Dame* (1923), de Wallace Worsley, *The Phantom of the Opera* (1925), de Rupert Julian, *The Lost World* (1925), de Harry O. Hoyt, ou *The Man who Laughs* (1928), de Paul Muni, são bons exemplos desse apelo cinematográfico do monstruoso. No seu seguimento, encontraríamos o ciclo da Universal dos anos 1930, com adaptações de Drácula ou Frankenstein, por exemplo, ou com *Freaks* (1932), de Tod Browning. Nos anos 40 e 50, temos casos como *Dr Jekyll and Mr. Hyde* (1941), *Creature from the Black Lagoon* (1954), *50 Foot Woman* (1958) e os monstros de *King Kong*, *Mighty Joe Young*, *The Beast from 20 000 Fathoms*, *Tarantula* ou *Godzilla*. Entretanto,

na Europa, a produção é mais escassa: Cocteau dava-nos *A Bela e o Monstro* (1946) e Bava *A Máscara do Demónio* (1960). Laughton e Powell transformavam humanos em monstros em *The Night of the Hunter* e *Peeping Tom*, respetivamente. No final dos anos 60, com o fim do código Hays, temos o *gore*, os *zombies* e os maníacos assassinos: *Night of the Living Dead*, *The Texas Chainsaw Massacre*, *Halloween* ou *Friday the 13th*. E começam as sagas planetárias que prosseguiriam nas décadas seguintes: *Planet of the Apes*, *Star Wars*, *Alien* e *Predator*. Entretanto, Spielberg dava-nos um tubarão insaciável, um extraterrestre amistoso e dinossauros jurássicos ressuscitados. David Lynch comovia-nos com *The Elephant Man*, Cronenberg chocava-nos com *The Fly* ou *Naked Lunch* e Guillermo del Toro (des)encantava-nos com *Pan's Labyrinth* ou *The Shape of Water*. Monstros cada vez mais presentes, em mais universos – basta pensar nas adaptações de *The Lord of the Rings* ou *Harry Potter*, da Marvel ou da DC –, e cada vez maiores, como comprovam as sagas de *Transformers*, *Cloverfield*, *Pacific Rim* ou *Godzilla*.

Como se pode constatar, os monstros habitam muitos dos filmes ou sagas mais vistos de sempre no cinema – e, acrescente-se, na televisão, como o comprovam os sucessos mais ou menos recentes de *Star Trek*, *Game of Thrones*, *Stranger Things* ou *Westworld* –, mas eles não se cingem à produção em imagem real, penetrando cada vez mais no campo da animação, e desse modo chegando a um público infantil mais alargado: se podemos dizer que existia já algo de mais ou menos monstruoso na animação clássica americana (com as suas bruxas más e outras malfeitorias), seja da Disney ou da Warner Bros, e também em autores iconoclastas alternativos como Phill Mulloy ou Don Herzfeldt, é em tempos recentes que a monstruosidade se torna *mainstream*: as sagas de *Shrek* ou de *Monsters, Inc.* são disso exemplo, a que poderíamos acrescentar títulos como *Frankenweenie*, *Monsters vs Aliens* ou *The Boxtrolls*. Os monstros tornam-se cada vez mais precocemente amigos e amados.

Teratologia: pluri/trans/multi/a-disciplinar

Ao esboço de uma história dos monstros na arte e na cultura que acabamos de propor, juntamos agora o esquisso-monstro de uma teratologia pluri/trans/multi ou, no limite, a-disciplinar. Adotamos aqui a ideia adiantada por Umberto Eco (2003) da semiótica como uma espécie de teoria geral da cultura, um campo de saber capaz de rastrear os signos e desvendar os sentidos das mais diversas atividades humanas, delimitando os seus significantes e desvelando os seus significados através da intenção da denotação e da extensão da conotação, ora nas suas dimensões simbólica ora indicial (Saussure, 1999; Peirce, 2005; Barthes, 1989). Quais os sinais e signos do monstro? Como nos adentramos neles? A semiótica do monstro parece-nos, de algum modo, tão evidente quanto falível: evidente porque todos reconhecemos um monstro quando o avistamos, falível porque, por norma, não existe um outro do monstro, um duplo, um espelho, um reflexo, um contraponto; o monstro parece ser radical alteridade, e nessa medida semioticamente irreduzível a um qualquer sentido definitivo. Apenas o *doppelgänger* – de que Dr. Jekyll e Mr. Hyde ou Hulk seriam célebres e acabados exemplos – se ofereceria como possível es-

pelho monstruoso da normalidade. Porque, na realidade, podemos perguntar: o que seria o oposto do monstro? Algumas respostas possíveis: o *dandy*, de que Robert de Montesquiou, imortalizado no quadro de 1897, de Giovanni Boldini, seria uma feliz encarnação (como o seriam, cada um a seu modo, o Des Esseintes, de À Rebours, de 1884, de Huysmans, ou o Dorian Gray, de 1890, de Oscar Wilde) e a sua versão plebeia, o metrossexual; o *yuppie* dos anos 1980; o aristocrata, o nobre, a realeza, ou as suas versões contemporâneas: o *jet-set*, o *glamour*, a celebridade; ou ainda a *femme fatale* ou o super-herói; ou as damas e os cavalheiros; ou esses potenciais exemplos de perfeccionismo, como os militares, os clérigos, os desportistas ou os bailarinos. O monstro seria, igualmente, o oposto de qualquer *idade de ouro* grega, de qualquer *belle époque* francesa, qualquer *victorian era* britânica, de qualquer *siglo de oro* espanhol, qualquer *gilded age* americana. Ele é o oposto e a rutura de qualquer ordem, elegância, decoro ou contenção. Seria o oposto tanto da cultura como da civilização de que nos falava Spengler em *O Declínio do Ocidente*.

A cultura tende para a supressão das excrescências, dos sinais da natureza e da bestialidade – logo, da monstruosidade: pelos, gorduras, cicatrizes, abscessos, quistos, borbulhas e todas as maleitas visíveis devem ser escamoteadas, extirpadas ou eliminadas. O oposto do monstruoso é o cosmético. São estas a norma e a prática também na cultura atual, às quais se procura fugir pela via do exótico, do exuberante ou do extravagante – em todo o caso, declinações possíveis do monstruoso: cabelo comprido e verniz nos homens, longas e felinas unhas-garras nas mulheres, cores de cabelo *shock* (laranja, verde, rosa), tatuagens e *piercings*, tudo isto condensado no *cosplay* lúdico ou comprometido, essa espécie de encarnação da caricatura. O que significam, resumidamente, todos estes significantes? Duas coisas: uma manifestação de dissidência, mesmo que mínima ou inofensiva; um clamor de tolerância para com o diferente – às vezes estas ações funcionam separadas, outras vezes conjuntamente. São estas algumas das alegorias da alteridade e alguns dos ícones da dissidência: às vezes monstruosos, às vezes cosméticos, por vezes imbricando-se um no outro. A semiótica do monstro contemporâneo – mas, em certa medida, extensível a toda a teratologia – é, de alguma maneira, um *requiem* pela beleza e um elogio da aberração, um lamento pela decadência do belo e uma apologia do poder do monstro, uma celebração da cultura de protesto e uma salvaguarda de um otimismo conformista.

Bem próximas da semiótica, temos a iconografia e a iconologia propostas por Panofsky (1991). Descrever e interpretar o monstro são, como temos vindo a ver, atividades que nos podem conduzir cada vez mais próximo do que em nós existe de (in)umano. Temos os megamonstros que arrasam megalópoles, como acontece com *Godzilla*, como se o arranha-céus fosse a medida da imponência dos monstros contemporâneos – e, ao seu lado, as crianças-monstro, como *Chucky*, o boneco-assassino, ou os adolescentes-*aliens* de *Village of the Damned*. Temos os tons escuros dos monstros, pois não é fácil encontrar monstros coloridos – podemos dizer que estes só surgem com o *punk* –, esse lado negro da sombra, que vai de *Darth Vader* a *Voldemort*, repositório do mal irreprimível de que fala Jung. Mas a iconologia pode misturar-se com a hermenêutica: compreender e interpretar. O amaldi-

coado *The Thing*, do Quarteto Fantástico, não aceita a sua condição monstruosa, mesmo que os superpoderes o tornem invencível; o condenado Ciborgue, da Liga da Justiça, é outro atormentado pelo seu lado monstruoso. Ambos são emblemas da infelicidade do monstro, mesmo quando abençoado pelo heroísmo. E por falar em heróis e corpos monstruosamente violentados, vale a pena a incursão nos anos 80, a década dos músculos de Stallone, Schwarzenegger ou Van Damme, dos *action heroes* com corpos monstruosamente trabalhados. Nos dias que correm, também o feminino monstruoso se tornou assunto para reflexão – não só as mulheres-monstro, mas também as heroínas-monstro. Para não falarmos já de uma outra mulher-monstro, a bruxa, e a forma como foi inclementemente perseguida, caçada e condenada.

Entre semiótica e iconologia, perpassam necessariamente a estética e a ética. Um entendimento estético do monstro tenderia a colocar-nos no nível da iconografia, do significante – da ameaça aparente. Um entendimento ético do monstro tenderia a colocar-nos no âmbito da iconologia, do significado – da ameaça efetiva. Seria aí, talvez, que passaríamos do monstro à monstruosidade: da aparência à essência, dos atributos às ações. O horror é o que nos causa a repulsa e o nojo, pertence ao domínio da aparência. O terror é o que nos causa o medo e o perigo, pertence ao domínio da consequência. O horror pertence claramente ao monstro, o terror pertence à monstruosidade. Se quiséssemos um ícone do monstro perfeito, ele seria o Alien de H. R. Giger e Ridley Scott: repulsa nauseada e medo absoluto.

Aqui entra em questão outra categoria: o mal. O monstro está, por princípio, do lado do mal, ele é a sua alegoria mais imediata e o seu ícone mais completo. São a intenção ou a potência de violência que transformam algo em monstruoso. Por isso, temos de separar entre mal, maldade e malícia – o mal é de onde parte a maldade e a malícia, mas aquela é sempre negativa e esta pode ser positiva. De algum modo, poderíamos fazer aqui um jogo de espelhos com uma outra categoria: o grotesco. O grotesco seria o monstruoso decorativo, o monstruoso meramente estético, inofensivo – o grotesco existe no e por causa do feio, não do mal. Na medida em que é feio, pertence, pois, ao domínio do monstruoso, mas não da monstruosidade. Não há, tendencialmente, problematização ética no grotesco. Daí a sua proximidade ao burlesco e ao carnavalesco, onde a dimensão estética claramente se sobrepõe à dimensão ética.

Como sabemos, dificilmente podemos falar de um bem e de um mal absolutos, e no caso da monstruosidade não é diferente. A título de exemplo, e assumindo uma estratégia quase lúdica, podemos aproximar três personagens: Golias, Golem e Gollum. Golias tornou-se figura maior – em duplo sentido – do monstro inimigo poderoso, mas vulnerável. O Golem pode ser um gigante monstruoso protetor – no entanto, nem sempre controlável. O Gollum é um personagem dividido entre a lealdade e o egoísmo. É nestas bifurcações éticas e estéticas que o monstro ganha uma especial pertinência e complexidade para a compreensão do humano. Por um lado, podemos falar de um trabalho ou processo de aceitação do outro, do monstro exterior, através da empatia, deslocando-nos para o seu lugar ou adotando a perspectiva alheia. Por outro, podemos falar de um trabalho ou processo de afirmação do eu, do monstro interior, através do mani-

festos, enunciando uma necessidade de reconhecimento e reivindicando uma subjetividade inegociável. É no encontro dessas duas dinâmicas que podemos assumir como verosímeis os universos ecuménicos e as convivências inter-espécies que temos em *Star Wars* ou *Star Trek* – uma convivência que, de algum modo, passa sempre por um qualquer procedimento de humanização, seja através da linguagem, que permite o diálogo, seja através da antropomorfização, que permite a familiaridade. O androide dificilmente é visto como um monstro, precisamente pela semelhança humana que exhibe. E qualquer ser humanoide está mais próximo da nossa compaixão. No fim, quem sabe, o que está em jogo será, também aqui, o pós-humano. E ao remetermos para o pós-humano, não podemos deixar de nos perguntar: são os monstros personagens planas ou redondas? Merecem estas narrativas ser tão escarnecidas e depreciadas como por vezes acontece? Ou serão elas a base de uma teratologia desmistificadora e o fundamento de uma teratofilia tão esperada?

Sublime: o belo e o monstro

Cruzar disciplinas, matérias, metodologias e áreas diversas para criar uma abordagem-Frankensteim à questão do monstro não nos deve inibir, mesmo se o risco epistemológico é evidente. Por isso, juntamos agora duas categorias da estética – o belo e o sublime – às reflexões anteriores, sustentadas na história, na semiótica ou na iconologia. Para iniciar esta parte, recuperamos um célebre aforismo atribuído a Napoleão e que diz que do sublime ao ridículo vai apenas um passo. Apetece-nos dizer que o mesmo acontece com o sublime e o monstruoso. A distância é deveras curta e depende mais do ponto de onde olhamos do que do percurso que fazemos.

Recorremos aqui ao conceito de sublime para, aproveitando a elasticidade do mesmo, pensar o monstruoso em contraponto com um cânone de hipotética perfeição e harmonia – que parece ainda modelar a cultura contemporânea – e que poderíamos remontar a Policleto ou a Vitruvius. Num extremo, teríamos as características típicas da figuração do belo (seja ele heroico, geométrico ou sensual, por exemplo): a harmonia, a simetria, o equilíbrio, no fundo, a beleza como convencionalmente entendida. No outro, teríamos os arquétipos ou estereótipos do *design* do monstro: disforme, informe, desajeitado, medonho, desproporcionado, colossal. Entre um e outro, múltiplas, ainda que excepcionais, variações, paradoxos, contradições e quimeras: elegantes monstros e cavalheiros aterradoros. Porquê o conceito de sublime como operador conceitual fulcral neste ponto? Porque poucos conceitos no âmbito da estética se apresentam tão polissémicos, desdobráveis e elásticos como esse, como bem sabemos das inúmeras reflexões que a ele dedicaram autores como Longino, Burke, Kant, Hegel, Derrida ou Lyotard, entre outros. Neles podemos perceber que, umas vezes, o uso do conceito o aproxima da bela forma; noutras, é no âmbito da infirmitade que ele é colocado. Nesse sentido, efetuaremos aqui dois movimentos: um que cruza o sublime com a perfeição (mimética, física, moral ou técnica, entre outras) e outro que cruza o sublime com a imperfeição (o inacabado, o violento, o grotesco ou o mons-

truoso, por exemplo). No primeiro caso o sublime reenvia para o belo, no segundo remete para o feio. Assim, num primeiro momento, propomos uma contraposição do sublime perfeito ao sublime imperfeito.

Quanto ao sublime perfeito, podemos convocar dois autores para a sua descrição e caracterização: Longino (2015) e a sua ligação do sublime às ideias de elevação, grandeza, êxtase ou divino; e Hegel, que fala da “sublimity of God” (1975, 364) e nos diz que “sublimity lifts the Absolute above every immediate existence” (362). Mas podíamos ainda evocar Derrida, quando nos diz que “the sublime is not only high, elevated, nor even very elevated. Very high, absolutely high, higher than any comparable height, more than comparative, a size not measurable in height, the sublime is superelevation beyond itself” (1987, 122), remetendo ainda para a ideia de colossal. A ideia de colossal está igualmente presente em Kant, quando o filósofo alemão fala de um “sublime in comparison with which everything else is small” (1987, 105). De algum modo, em certa medida e por analogia, poderíamos falar, a este propósito e sinonimamente, de belo. Ou melhor: do ponto onde o belo se torna sublime e o sublime se torna belo, tão próxima do ideal clássico se encontra a representação das formas, na sua lógica de harmonia, ordem, unidade e totalidade. Essa superlatividade do belo perfeito pode ser vislumbrada em diversas instâncias, da antiguidade à atualidade. Um exemplo: o cânone de Policleto, medida da figura humana perfeita da qual podemos ver como derivação a silhueta feminina ideal (86-60-86 cm), ou a *proporção áurea* que tantas figurações, composições e edificações organiza e explica. Outro exemplo: o artifício usado na antiguidade pelo pintor Zêuxis para retratar Helena a partir de uma seleção das partes mais belas de um conjunto de mulheres. Também as defesas do belo feitas por Platão em *O Banquete* (1991) ou Plotino no *Ensaio sobre o Belo* (2021) remetem para esse ideal. Destes ideais clássicos facilmente podemos ver em figuras como a amazônica Wonder Woman ou o kryptoniano Superman perfeitas atualizações. De igual modo, podemos ver repercutir tão excelsos exemplos em alguém como Hölderlin e as suas constantes elegias de uma perfeição mítica irre recuperável. Mas também a arte renascentista perseguiu ideal semelhante – veja-se a recuperação do homem vitruviano representado por Da Vinci ou os *Quatro Livros sobre a Proporção Humana* (1528), de Dürer. Outros exemplos de ilustradores que, em épocas posteriores, procuraram a perfeição: Gustave Doré, Jules Chéret, J. C. Leyendecker, Norman Rockwell, Andrew Loomis ou Alex Ross. Em todos eles, de algum modo, se misturavam o talento mimético com a beleza matemática, o clássico com o geométrico. O robô, o super-herói ou a *top model* bem podem ser vistos como a atualidade destas ideias, como o são os andróides da série *Westworld*, o Dr. Manhattan dos *Watchmen* ou as modelos das fotografias de Horst P. Horst ou Helmut Newton. No cerne desta perfeição teríamos então, sempre, a bela (e, metonimicamente, boa) figura humana, a figura normativa. O desfigurado ou a má figura remeteriam, então, para o sublime imperfeito – e, como vimos anteriormente, para o monstruoso. Quanto mais perto da norma, mais belo; quanto mais afastado, mais monstruoso, delinquente ou desviante.

Quanto ao que aqui entendemos por sublime imperfeito, começamos por recorrer a Burke, que nos diz que “the apparent disorder augments the grandeur, for the appearance of care is highly contrary to our ideas of magnificence” (1757, 154). A Kant vamos buscar a ideia fundamental do informe, quando nos diz que “sublime can also be found in a formless object” (98) e nos fala de um “negative pleasure” (99), bem como de “a rapid alternation of repulsion from, and attraction to, one and the same object” (115). A ter em conta seguramente nesta qualificação do sublime imperfeito são as associações que Lyotard propõe quando ao sublime remete as ideias de “the indeterminate” (1991, 94) e sobretudo de um “the unrepresentable” (101), referindo ainda os “defects, lack of taste, formal imperfections” (95), propondo mesmo que “the very imperfections, the distortions of taste, even ugliness, have their share in the shock-effect. Art does not imitate nature, it creates a new world (...); one might say in which the monstrous and the formless have their rights because they can be sublime” (97). Segundo ele, “the arts, whatever their materials, pressed forward by the aesthetics of the sublime in search of intense effects, can and must give up the imitation of models that are merely beautiful, and try out surprising, strange, shocking combinations” (100). O sublime imperfeito aproximar-se-ia, pois, do feio, podendo, no seu grau extremo, com ele coincidir. Como nos diz Victor Hugo, no seu famoso prefácio de *Cromwell*, “é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o génio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do génio antigo” (2007, 28).

O sublime imperfeito seria, então, o oposto da calma grandeza de que fala Winckelmann: “The last and most eminent characteristic of the Greek works is a noble simplicity and sedate grandeur in gesture and expression” (1988, 12). Teríamos, então, a repugnante estranheza: o grotesco, o monstruoso, o inacabado, o indefinido, o rudimentar, o esboçado, o tosco, o bruto, o incipiente, o embrionário, o incompleto, o brusco, o rugoso, o vernacular, o esquelético, o esquemático, o cadavérico, o burlesco, o sebo, o adiposo, o visceral, o fantasmagórico, o medieval. O sublime imperfeito, do qual o monstruoso seria uma concretização extrema, seria então um conjunto de oposições: contra Policleto e o cânone instaurado; contra Vitruvius, desmantelando a espantosa simetria de Da Vinci; contra o classicismo, tornando obsoletas, supérfluas ou ofensivas a unidade e a totalidade como valores obrigatórios; contra a academia e as suas premissas criativas ideais. Ele é acentrado, fluido, assimétrico, volátil, fragmentado, recortado, despedaçado, caótico, inorgânico. E desmesurado – porque foge da medida; e desfigurado – porque violenta a figura; e disforme – porque rompe a forma; e desproporcionado – porque transgride a proporção. Por isso não pode ser belo. E como é medonho, aterrador, violento, ameaçador, ele não é bom. E porque é híbrido, deteriorado, estranho, *freak*, mutante e metamórfico, ele não é verdadeiro. Ele é inefável e instável.

Coda: amar o monstro

Monstros literais e monstros humanos. No cruzamento entre ética e estética, entre belo e sublime, podemos conhecer melhor o monstro enquanto conceito e enquanto figura. E conhecer melhor igualmente o sujeito humano, com todas as suas contradições e conflitos. Aliás, a hermenêutica do monstro nem exige, num primeiro momento, especial subtileza, pois o monstro está, por norma, bem visível, dado que uma das suas características fulcrais é a hipérbole: na escala, no volume ou no tamanho que assume ou impõe, seja no gigantismo, no nanismo, na gritaria, na fealdade, na abjeção ou na destruição. Ele é enfático, exagerado – aberrante, estridente, tenebroso. E quando falamos, alegoricamente, de monstros humanos, lá está essa transgressão absoluta da norma: o aleijado, o alcoólico, o mendigo, o bobo, num primeiro grau; o feminicida, o fraticida, o parricida, num segundo grau; o homicida, o violador, o estripador, o *serial killer*, num terceiro grau; o terrorista, o ditador, o tirano, o genocida, num quarto grau. Podiam juntar-se o apóstata, o herege, o meliante, o delinquente, e tantos outros. Se não um monstro, o humano pode ser monstruoso. E aqui a questão do monstro entra no âmbito da ciência política, da lógica do amigo, do aliado, do adversário e do inimigo. De figuras históricas a figuras de ficção, a cultura popular plasmou bem a monstruosidade humana, umas vezes de forma mais metafórica, outras mais metonímica: Jack the Ripper, Dr. Caligari, Dr. Mabuse, Norman Bates, Leatherface, Michael Myers, Jason Voorhees, Freddy Krueger, Hannibal Lecter e todos os *zombies* que povoam filmes, séries e videogames são disso bons exemplos.

Se o monstro se caracteriza sempre em função do humano, da sua norma, o monstro é o que se afasta do humano – daí que o monstro se distinga do humano pela diferença no tamanho, na locomoção, na postura, na rugosidade. Pela falta, ausência ou excesso de alguma parte. Pela desarticulação das partes. Pela invulgar disposição e composição do todo. Outras distinções são possíveis: de um lado teríamos o visceral, do outro o mecânico, de um lado o natural, do outro o sobrenatural, de um lado o cultural, do outro o natural, de um lado o natural, do outro o tecnológico. E podemos continuar: o monstro seria da ordem do feio, da bestialidade, da natureza, da barbárie, do doloroso, do orgânico, da ancestralidade, e não do belo, do tecnológico, do civilizacional, do prazer, do cosmético e do porvir. O monstro não pode aspirar às alturas ou ao paraíso, não tem luz, não é claro, não é são, nem limpo, nem rico, nem dissipador. Ele é rebaixado ao inferno, oculto no escuro, é enfermo, sujo, pobre, mendicante. Para ele só existe o terror e nenhuma panaceia, o apocalíptico e nunca o edênico, o decadente e nunca o excelso. Ele não é perfeito, é defeito. As suas marcas podem ser visíveis no humano, precisamente nas alturas em que mais se afasta do auge da idade adulta e ativa: na velhice e no nascimento, na obesidade e na magreza, na doença ou na mutilação. O monstro é quotidiano tanto como ontológico. E, alegoricamente, é arquetípico: é o caos antes da ordem, é a destruição depois da criação.

O monstro possui um *ethos*: não pode fugir à sua (má) natureza, logo é, na sua condição mais pura, uma espécie de inimputável; pelo contrário, o monstro humano, aquele que escolhe fazer o mal, o criminoso, deliberadamente sádico, é, por isso, o mais condenável de todos. O

monstro também tem um *pathos*: além da hipérbole, que já referimos, a patologia é outro traço distintivo, como podemos ver pelas duas situações patológicas mais pungentes: a fúria incontrolável do monstro e a compaixão na morte do monstro. E há um *logos*, ou melhor a sua carência, a sua insuficiência: é sobretudo a linguagem que humaniza o monstro, como podemos ver em *Planet of the Apes*, *Guardians of the Galaxy* ou *Star Wars*. E há também uma *poesis* do monstro: se o monstro é o outro, mas não há um outro do monstro (seria quem? o escoreito? o modelo?), podemos ver que o herói é humano, demasiado humano – basta ver que os super-heróis têm a referência *man* ou *woman* constantemente no nome, como Superman, Wonder Woman, Spider-man, Iron Man, X-Men –, ao passo que os vilões não; e repare-se que o perfeito é centrípeto (para cada herói...) e o monstruoso é centrífugo (... existem múltiplos vilões).

Parecendo habitar sobretudo histórias escapistas, de terror, de fantasia ou de ficção científica, o monstro pode revelar-se uma figura-chave para entender a condição humana, mesmo, ou sobretudo, no mais secreto, incompreensível e inconfessável: porque odiamos o diferente? Quanto mais diferença vemos no outro, mais monstruoso nos parece; e quanto mais monstruoso nos parece, mais monstruosos nos tornamos nós próprios. No limite, se tomarmos o monstro como alegoria e ícone da alteridade e da dissidência, podemos dizer que o mesmo, em ambos os casos, nos impele a almejar ou propor uma sociedade que passe da verticalidade hierárquica a uma horizontalidade inclusiva, uma sociedade em que os extremos se toquem e não em que se apartem, capaz de acolher e integrar a diferença e não de normalizar o estranho. Essa seria uma sociedade capaz de ultrapassar o binarismo, de sanar as brechas, de diluir os conflitos. Seria uma sociedade sem monstros se, como propomos, tomarmos o monstro como o mais imediato avatar do preconceito. Por isso, precisamos de ultrapassar a imagem do monstro como alegoria da alteridade inconciliável: do racismo, da homofobia e da discriminação. Os ícones da dissidência, por seu lado, são aqueles que usam a monstruosidade para reclamar a aceitação, o direito a existir, aqueles que, condenados à margem, procuram dela escapar. Esse mundo seria uma espécie de utopia governada pela teratofilia, uma sociedade capaz de integrar os seus monstros e cuidá-los, sem fronteiras éticas ou estéticas. Mas essa é uma tarefa de uma exigência avassaladora, como nos mostram filmes como *The Fly* (1986), de Cronenberg, *The Beauty and the Beast*, na versão de Cocteau, ou na da Disney (1991), *The Shape of Water* (2017), *Ex-Machina* (2014), *Deadpool* (2016) ou a série *Westworld* (2016). Porque a grande questão é mesmo: como amar o monstro? Ou será que nunca o amaremos e estamos à espera do androide, messias sem vísceras, nem pelos, nem órgãos, para termos um futuro radioso, depois do humano e do monstro?

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (1989), **Elementos de Semiologia**, Edições 70
- BURKE, Edmund (1757). **A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas Of The Sublime And Beautiful**, R. and J. Dodsley
- CALABRESE, Omar (1987), **A Idade Neobarroca**, Martins Fontes
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996), "Monster Culture (Seven Theses)", in **Monster Theory**, COHEN, J. J. (ed.), University of Minnesota
- DERRIDA, Jacques (1987). **The Truth in Painting**, University of Chicago Press
- ECO, Umberto (2003), **Tratado Geral de Semiótica**, Editora Perspectiva
- FOUCAULT, Michel (2003), **Abnormal: Lectures at the Collège de France – 1974-75**, Verso
- HEGEL, G. W. F. (1975). **Aesthetics: Lectures on fine art**, Oxford University Press
- HUGO, Victor (2007), **Do Grotesco e do Sublime**, Editora Perspectiva
- KANT, Immanuel (1987). **Critique of Judgment**, Hackett Publishing Company
- LONGINO, Dionísio (2015). **Do Sublime**, Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume
- LYOTARD, Jean-François (1991), **The Inhuman**, Polity Press
- PANOFSKY, Erwin (1991), **Significado nas Artes Visuais**, Editora Perspectiva
- PEIRCE, Charles S. (2005), **Semiótica**, Editora Perspectiva
- PLATÃO (1991), **O Banquete**, Edições 70
- PLOTINO (2021), **Enéadas I e II**, Ideia Editora
- SAUSSURE, Ferdinand (1999), **Curso de Linguística Geral**, Publicações Dom Quixote
- SPENGLER, Oswald (1973), **A Decadência do Ocidente**, Zahar Editores
- WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (2020), "A Genealogy of Monster Theory", in **The Monster Theory Reader**, WEINSTOCK, J. A. (ed.), University of Minnesota Press
- WINCKELMANN, Johann Joachim (1998), "On the Imitation of the Painting and Sculpture of the Greeks", in **German Essays on Art History**, SCHIFF, G., Continuum

Stella Immanuel MD and the administration of hydroxychloroquine: discourses produced by a journalistic medium and an alternative medium of information?

A médica Stella Immanuel e a administração de hidroxicloroquina: que discursos produzem um meio jornalístico e um meio alternativo de informação?¹

The video of the medical doctor Stella Immanuel, who claims to have found a potential cure for the COVID-19 disease in some studies using hydroxychloroquine, has caught the attention of many for its polemic statements. This article offers a comparison between two different approaches that two informative platforms display: one of them is a journalistic platform – *Observador* –, whereas the other is a non-journalistic platform – *Notícias Viriato* – that can be classified as an alternative platform. The main goal of this work was analysing what is conveyed by the discourse related to each article, once both constitute transmission means of information, using the Critical Discourse Analysis. The conclusions reveal that each article conveys a distinctive discourse in what comes to the use of hydroxychloroquine and the perception of the shared video on Instagram by influential people, who saw it removed shortly after.

¹ Este trabalho contou o apoio de uma Bolsa de Investigação para Estudantes de Doutoramento [BI_Doutoramento/FCT/CECS/2021 (UI/BD/151164/2021)], da Fundação para a Ciência e Tecnologia, ao abrigo do Protocolo de Colaboração para Financiamento do Plano Plurianual de Bolsas de Investigação para Estudantes de Doutoramento, celebrado entre a FCT e a Unidade de I&D CECS (UID 00736).

O vídeo de uma médica de nome Stella Immanuel que diz ter encontrado em estudos com a hidroxicloroquina uma potencial cura para a doença COVID-19 gerou alguma polémica. O presente artigo compara duas abordagens diferentes ao nível de duas plataformas informativas, sendo uma jornalística – *Observador* – e outra não jornalística – *Notícias Viriato* –, que se pode inserir na classificação de plataforma alternativa. O objetivo foi analisar o que veicula o discurso associado a cada artigo, enquanto meios transmissores de informação, recorrendo à análise do discurso. As conclusões demonstram que cada artigo veicula um discurso diferente em torno da hidroxicloroquina e da perceção do vídeo partilhado por figuras influentes na rede social Instagram, as quais o viram removido pouco tempo depois.

Keywords

COVID-19, journalism, alternative platforms, discourse, Critical Discourse Analysis

Palavras-chave

COVID-19, jornalismo, plataformas alternativas, discurso, Análise Crítica do Discurso

Como vários campos da sociedade afetados pela pandemia do Coronavírus, esta também afetou o campo dos média e das tecnologias. O secretário-geral da Organização Mundial da Saúde (OMS) veio falar num fenómeno que apelidou de “infodemia”¹, numa alusão à desinformação e ao crime *online* (The United Nations Department of Global Communications, 2020). No panorama informativo, têm vindo a emergir, sobretudo na última década, meios que pretendem ser uma alternativa e uma crítica àqueles que produzem conteúdos sob a lente do jornalismo. Assiste-se, de modo especial, a uma tendência crescente de promoção dos conteúdos respetivos nas redes sociais digitais (Ferrucci, 2018; Holt et al., 2019; Welbers & Opgenhaffen, 2019). Como forma de se perceber mais sobre a produção destes mesmos discursos, decidi-se analisar dois artigos de duas plataformas diferentes. O presente trabalho procura perceber como as plataformas de informação, jornalística ou não, tentam comunicar o que produzem, bem como os discursos que se lhes podem associar. Com efeito, de início, revela-se pertinente aprofundar alguns conceitos, como os de rede, informação, comunicação e discurso.

Redes sociais, informação, comunicação e discurso

De acordo com Silva (2000), “a informação é o conteúdo da mensagem” (p. 701), sendo esta diferente do conceito de dados e representando “o material bruto para o pensamento, a tomada de decisões (...) e todas as atividades especificamente humanas que se referem ao nosso próprio funcionamento psicológico e ao comportamento das pessoas” (Thayer, 1979, p. 46). Toda e qualquer rede social lida com informação, representando esta última o objeto de conexão da anterior (Castells, 2000), logo, a essência de qualquer rede está, portanto, nas suas ligações (Vermelho et al., 2015). Todo e qualquer ato de comunicação implica o desenvolvimento de mensagens, levadas em consideração pelas pessoas recetoras sobre o que percebem ser a intenção de quem as origina (Thayer, 1979). Deste modo, qualquer rede social, física ou digital, implica a existência de conexões desenvolvidas por pessoas que comunicam entre si, pois transmitem informações que naturalmente se traduzem em mensagens no momento de receção, por via da significação atribuída.

No caso da rede social Facebook, que é exposta posteriormente no estudo presente neste trabalho, há várias ferramentas que se podem destacar. Recuero (2014) destaca três, que fazem parte do seu estudo: o de ‘curtir’ ou ‘gostar’, que serve de legitimação da informação publicada, o de ‘compartilhar’, que serve de apoio de uma mensagem de uma publicação, e o de ‘comentar’, que serve de participar mais visivelmente no debate de uma dada publicação. Argumentando que as pessoas utilizadoras do Facebook começaram a partilhar cada vez mais notícias nos seus perfis, Oerdolf-Hirsch e Sundar (2015) apontam para o impacto dos comentários e o valor que lhes é atribuído e a relevância dos mesmos no interesse e envolvimento da pessoa no que a notícia descreve.

Se cada vez mais pessoas podem criar, partilhar e interagir, isto leva a uma necessidade de se estudar as potencialidades na divulgação e propagação de informação, até porque esses atos nos contextos digitais podem ser reveladores da adoção de um determinado discurso, bem como da sua expansão. Van Dijk (1988) define o discurso enquanto o resultado da comunicação em contexto, ou seja, por meio da receção, produção e assimilação, as mensagens vão estar situadas num determinado contexto, por exemplo, entre outros, espacial, temporal, social, cultural e histórico. Outra obra (van Dijk, 2005), o mesmo teórico menciona ainda as estruturas do discurso enquanto capacitadoras de uma ideologização. O autor explica que tal ocorre apenas de modo indireto, graças à “sua ‘instanciação’, em modelos concretos e que constituem a base mental de natureza única e situada de cada ocasião de texto e fala” (p. 133). Neste seguimento, lembrando que o discurso é “um evento comunicativo complexo” (van Dijk, 1988, p. 2), convém denotar que “uma parte substancial da comunicação humana se realiza na e pela linguagem” (Alves, 2008, pp. 1146-1147). De acordo com Santaella (2007), uma das matrizes lógicas, além da sonora e da visual, que gera toda e qualquer forma de linguagem e todo e qualquer processo de comunicação é a verbal. Importa referir isto de modo a conceber a linguagem como o resultado de “processos de combinações e misturas” (p. 76). Assim, como demonstra Pinto-Coelho (2008), uma palavra ganha um dado significado, num dado contexto cultural, a que se associa um ou vários discursos. Um dos objetivos com isso é “o agenciamento interativo do usuário” (Santaella, 2007, p. 85). Sendo a linguagem canalizadora de qualquer estrutura discursiva, o discurso é a comunicação além do texto isolado, pelo que importa explorar o jornalismo e outros meios não jornalísticos de informação.

O alternativo em oposição ao jornalisticamente instituído

A Internet veio transformar a forma como a informação é encarada de forma geral, como tal, também do ponto de vista jornalístico. Nas últimas duas décadas, a academia tem prestado atenção redobrada à ascensão de plataformas alternativas de notícias (Holt et al., 2019), as quais podem ser apontadas como representantes de “um corretivo proclamado e/ou (auto)percecionado, que opõe a tendência genérica de discurso público emanada daquilo que é percecionado como o dominante nos média tradicionais num determinado sistema” (p. 863).

Os designados meios alternativos ‘antissistema’ (Holt, 2018) têm vindo a demarcar-se como meios jornalísticos, mesmo que com as suas próprias condições, em jeito de oposição. A ascensão de conteúdo opositivo às perspetivas mais heteronormativas, de acordo com Fuchs (2010), utilizando a sua designação, reflete nos ‘média críticos’ “o poder do capital, patriarcado, racismo, sexismo, nacionalismo, etc.” (p. 179). Retendo a definição do parágrafo anterior, Heft et al. (2019) classificam o meio *Breitbart* como uma das plataformas que tem vindo a surgir, cujas comunidades que em torna destas se desenvolvem “podem desencadear uma maior polarização e radicalização mais alargadas de perspetivas políticas dentro e através de esferas públicas nacionais e transacionais” (p. 21). Apesar de não serem padronizados como populistas, de acordo mesmos autores, os média mais alternativos e hiperpartidá-

¹ Este termo resulta de uma tradução livre sobre o termo ‘infodemic’.

rios² acabam por acompanhar o surgimento de movimentos, partidos e governos marcadamente populistas, mais de direita e menos de esquerda. Segundo Manucci (2017), as palavras ‘populista’ e ‘populismo’ são da mesma família de palavras, remetendo a última para a distinção entre o povo e uma elite corrupta e o foco na vontade do povo.

No caso do debate em torno da Saúde, Sousa et al. (2020) dão conta de níveis de desinformação consideráveis, apontando que a desinformação de cariz sanitário já vem mesmo antes da pandemia da COVID-19. A mesma autora entende inclusive que a desinformação põe em causa o jornalismo, enquanto pilar de qualquer democracia. As notícias são e produzem discursos (van Dijk, 1988) e, como tal, tanto aquelas que são submetidas a uma maior verificação jornalística como aquelas que são submetidas a uma menor verificação jornalística, ou até nula, produzem discursos. Pode refletir-se sobre a força da contaminação do universo noticioso com as seguintes palavras de Sousa et al. (2020):

(...) notícias falsas unem-se a informações superficiais, descontextualizadas ou apelativas para explorar as audiências suscetíveis, ajudando a viralizá-las entre os seus contactos em redes sociais e, com isso, ampliando o grupo que também ele fundamenta as suas decisões em informações incorretas e prejudiciais. (p. 10)

Com isto, entende-se que há uma necessidade de se atentar, por um lado, na informação não jornalística que existe, mas, por outro lado, atentar na informação jornalística que existe, tendo em conta inclusive que a profissão de jornalista tem estado associada a uma “precariedade” (p. 6), sem descurar que, ainda assim, qualquer jornalista medeia e interpreta a realidade. Além disso, aqueles autores colocam uma questão, que procuram ver respondida e que, de certa forma, este trabalho procurou mostrar com a análise levada a cabo: “(...) o que diferencia a informação gerada pelo jornalismo da dos demais mediadores sociais de informação, como influenciadores e publicadores independentes?” (p. 27). Estudar o discurso é, por conseguinte, estudar os vários elementos que dentro e fora de si assumem uma relevância do ponto de vista representativo (Pinto-Coelho, 2008; van Dijk, 2005). Os contextos editoriais assumem, portanto, um peso a ter em conta.

A plataforma *Observador* e a plataforma *Notícias Viriato*

Em termos comparativos, utilizando os termos da Entidade Reguladora para a Comunicação Social (ERC), os meios em análise correspondem a “publicações periódicas” de “informação geral”³. Sob as terminologias adotadas pela mesma entidade, a plataforma *Observador* é uma “empresa jornalística”. No que toca ao seu estatuto editorial, refere o sítio respetivo cibernético que se trata de “um

jornal diário online, independente e livre”⁴. Eleito o melhor jornal generalista pela *Meios & Publicidade* em 2018 e 2019, é um meio jornalístico presente no digital, na rádio e com algumas edições especiais em papel, ainda que sobretudo dedicado ao primeiro campo, propriedade da Observador On Time, S.A.

Já a plataforma *Notícias Viriato* recebe a designação de “publicação periódica”⁵. No seu estatuto editorial, descreve-se “um Jornal Diário Online” e que “cumpre o Código Deontológico do Jornalista e respeita a Boa-fé dos leitores”⁶. Uma aceção de ‘jornal’ diferente, ainda que clarificada pelo estatuto editorial, no sentido de que a redação dos conteúdos é feita por profissionais não pertencentes à área do jornalismo. O artigo 15º da Lei da Imprensa menciona que qualquer “publicação periódica” deve representar uma “página predominantemente preenchida com materiais informativos”⁷.

É com base nesta diferenciação, ‘publicação periódica’ jornalística e não jornalística, que se faz a análise que consta no estudo do presente artigo. Em seguida, fazem-se alguns apontamentos metodológicos em relação à mesma.

Apontamentos metodológicos

O caso de estudo incidirá sobre a abordagem da retirada de um vídeo de um grupo de médicos, pela voz de Stella Immanuel, que anuncia a hidroxicroquina por duas plataformas de informação diferentes, uma jornalística (Lopes, 2020) e outra não jornalística (Abreu, 2020a), como diferenciadas na secção antecedente. Após um esforço de explicitação concetual que se entendeu relevante para uma clarificação dos termos e perspetivas apresentadas e que procuram coadunar-se com o procedimento analítico que se segue, o presente trabalho recorreu à Análise Crítica do Discurso (ACD), que consiste:

(...) [n]um tipo de investigação de análise do discurso que estuda, em primeiro lugar, o modo como o abuso do poder social, a dominância e a desigualdade são postos em prática, e igualmente o modo como são reproduzidos e o modo como se lhes resiste, pelo texto e pela fala, no contexto social e político. (van Dijk, 2005, p. 19)

Deste postulado depreende-se, resumidamente, que o seu objetivo é ir além do conteúdo do objeto em estudo. Levando em conta que não existe um direcionamento teórico na ACD, também não existe um “quadro teórico unitário” (p. 21), pelo que se procura adotar um plano aplicado ao campo dos média, mais propriamente no contexto da imprensa física. O escolhido foi o de Pinto-Coelho (2008), que ajuda a sintetizar os focos principais

² Este termo resulta de uma tradução livre do original, em inglês, ‘hyper-partisan’.

³ Esta classificação encontra-se em: <https://www.erc.pt/pt/listagem-registos-na-erc>

⁴ O Estatuto Editorial do *Observador* está disponível em: <https://observador.pt/estatuto-editorial/>

⁵ Esta classificação encontra-se em: <https://www.erc.pt/pt/listagem-registos-na-erc>

⁶ O Estatuto Editorial do *Notícias Viriato* pode ser lido em: <https://noticiasviriato.pt/estatuto-editorial-e-ficha-tecnica/>

⁷ A presente informação consta do seguinte sítio: http://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=138&tabela=leis&so_miolo=

do mesmo processo analítico: os textos – o seu conteúdo e mensagens percebidas, o seu estilo – modo de escrita e papéis atribuídos –, o “não dito” – o que se sugere pelo discurso – e as fontes – quem se cita e como. Sinteticamente, este quadro procura garantir um foco em três grandes pontos: o acontecimento e o que se diz sobre ele, a distribuição estrutural dos elementos no artigo e como se escreve sobre o acontecimento.

Como os contextos são importantes, a secção posterior a esta traça também algumas linhas de compreensão do que foi escrito além dos artigos em si, bem como o impacto da sua partilha nas páginas respetivas da rede social Facebook. A escolha desta rede social prende-se ora pelas funções e o potencial de validação de discursos (Recuero, 2014) ora pelo crescimento da sua popularidade, contando a mesma rede com quase três mil milhões de pessoas utilizadoras a nível mundial (We Are Social, 2021). Por Portugal, a mesma rede social conta com mais de 8,5 milhões⁸ e a tendência de partilha de artigos nas redes sociais em geral tem sido crescente (Ferrucci, 2018; Holt et al., 2019; Welbers & Opgenhaffen, 2019). Com estas explicações, prossiga-se para a concretização do estudo, começando no seu âmbito interno, para depois se seguir para o seu âmbito externo.

Análise dos artigos na página respetiva

Na presente secção, será exposto o procedimento analítico sobre os artigos intitulados de *Depois de Trump, Madonna: Instagram censura post da cantora por divulgar “informações falsas” sobre a Covid-19* (Lopes, 2020) e *Grandes Corporações Tecnológicas Censuram Vídeo de Médicos da Linha da Frente no Combate à Covid-19* (Abreu, 2020a). Nesta secção, ainda que ligando a elementos externos, o seu âmbito será interno à página.

Adotando a classificação proposta por Fontecuberta (2003) os dois artigos seguem a estrutura de uma “notícia simples”. Ambos são compostos pelo «lead» e pelo *corpo*, que contém o “material explicativo (elaboração da ideia A)”, “material secundário (subtemas b, c, d, e...)”, “informação contextual (*background*)” e “mais elaboração da ideia A” (Mencher, 1983, p. 201, citado em Fontecuberta, 2003, p. 62). Embora o evento reportado acabe por ser o mesmo, o foco é diferente, mas respondem ambos aos dois grandes pontos – o «lead» e o *corpo* –, conseguindo convocar novos temas, introduzir dados contextuais e elaborar sobre vários temas. Sem esquecer que o foco é no discurso, enquanto conjunto de elementos que faz resultar uma dada mensagem, e que a parte estilística, portanto, tem um lugar considerável, esta permite “descrever as variáveis de diferentes tipos de discurso, bem como tem em conta a relação entre essas variáveis e os contextos pessoais e sociais do uso da linguagem” (van Dijk, 1988, p. 10).

Começando pelo título, o artigo da plataforma *Observador* garante um foco diferente do artigo da plataforma *Notícias Viriato*. O título, enquanto montra de qualquer artigo, traz a lógica da mercantilização dos média, uma vez que procura captar a atenção de quem o lê, fazendo ou não com a

pessoa leitora se mantenha mais tempo na página respetiva (Bueno & Reino, 2020). O primeiro artigo coloca a tónica na ação da cantora *pop* Madonna e da rede social Instagram que o apagou, ao passo que o segundo coloca a tónica na remoção do vídeo e numa censura de um conteúdo partilhado por médicos. Revela-se, desde logo, pertinente, olhar para o título de um e de outro, que podem captar mais ou menos a atenção do leitor ou da leitora, seguindo a lógica de Bueno e Reino (2020). Denota-se a imparcialidade do primeiro, que coloca Trump e Madonna como agentes no mesmo sentido, da partilha do vídeo, uma vez que a cantora chegou a proferir declarações contra o mesmo dirigente norte-americano (Savage, 2020). Convém lembrar que ambas as figuras têm um destaque social considerável: Madonna é uma cantora com mais de 40 anos de carreira, considerada a “rainha da pop” pela imprensa⁹, e Donald Trump, além de empresário reconhecido¹⁰, foi o anterior presidente dos Estados Unidos da América, país com mais de 330 milhões de habitantes¹¹. Regressando aos títulos em si, a expressão “informações falsas” está citada, pelo que não é da autoria do jornalista que escreveu o artigo, porém, remete para uma ideia de contributo para a desinformação, ou seja, para a informação deliberadamente produzida falsamente com vista a atingir objetivos deturpadores (Fallis, 2015). Já no segundo artigo, denota-se um sentido de culpabilização das empresas por detrás das redes sociais pela retirada de conteúdo apresentado por médicos, que procederam a critérios de cientificidade para o apresentar. O sentido de culpabilização em causa está no uso das expressões “Grandes Corporações Tecnológicas” e “censuram”. É pertinente esclarecer que este artigo pertence à secção ‘Censura’, que o sítio *Notícias Viriato* apresenta, e incluindo esta vários episódios que a equipa redatorial da plataforma considera como “censura”. Um dos traços identificados por Heft et al. (2019) como típicos de sítios alternativos de informação é exatamente o afirmar-se como “livre de censura/dedicado à liberdade de imprensa” (p. 29), ou seja, entendem que têm, assim, liberdade para construir informação da forma que pretendam, no sentido de não terem que seguir os contornos jornalísticos. Entende-se que, deste modo, o título, como começo de um percurso de leitura do artigo, pode fazer com que se comuniquem diferentes mensagens, destacando diferentes agentes de cada evento, potenciando diferentes motivações de leitura.

Segue-se o *lead*, termo aplicável do mesmo modo a outros artigos que não produzidos em contexto jornalístico (van Dijk, 2005). No caso da plataforma *Observador*, descreve-se que, a seguir a Donald Trump, foi Madonna censurada e, mais uma vez, a questão das “informações falsas” como

⁹ A título de exemplo, eis uma notícia de 2019, do *Diário de Notícias*, que ainda classifica Madonna com esta designação: <https://www.dn.pt/cultura/ive-greice-uma-voz-entre-brasil-portugal-e-cabo-verde-que-encantou-madonna-12719308.html>

¹⁰ Este detalhe encontra-se na nota biográfica do sítio oficial da Casa Branca, residência oficial do presidente: <https://www.whitehouse.gov/people/donald-j-trump/>

¹¹ O portal oficial de estatístico dos EUA contabiliza mais de 330 milhões de habitantes. A informação foi consultada no dia 27 de setembro de 2020 aqui: <https://www.census.gov/topics/population.html>

⁸ Estes dados são retirados do sítio *Statista* e remontam a abril de 2021. Ver mais em: <https://www.statista.com/statistics/1029863/facebook-users-portugal/>

justificação, à semelhança do título. O mesmo artigo inclui antes deste parágrafo um subtítulo, onde se escreve que se propaga uma “teoria da conspiração”, expressão não citada usada pela autoria, sobre a vacina. O emprego da expressão explica que dá conta que já existe uma vacina, só que não divulgada para enriquecer um grupo de pessoas socioeconomicamente mais favorecidas. Estas palavras surgem na sequência do termo ‘desinformação’ já discutido nesta secção. No caso da plataforma *Notícias Viriato*, apontam-se os médicos, com recurso a aspas, “na linha da frente”, afirmando, sem recurso a aspas, que “desmontam versão oficial da elite científica vigente”. Neste parágrafo, pode encontrar-se a expressão “Gigantes das Redes Sociais”, referindo que estes classificaram de “informação falsa”, aqui com aspas, e que procederam à remoção do vídeo. Tanto a expressão “Gigantes das Redes Sociais” como a expressão “Grandes Corporações Tecnológicas” podem assumir aqui um papel de adjetivação das empresas por detrás das redes sociais. Recorrendo inclusive ao exemplo do adjetivo ‘grande’, o portal *Ciberduvidas da Língua Portuguesa*, do ISCTE-IUL, esclarece que a expressão “um grande homem” pode representar “grandeza figurada”, esclarecendo que “por vezes, com determinado tipo de adjetivos, a sua posição interfere com a sua significação”¹². Refira-se ainda que o artigo do sítio *Notícias Viriato* dispõe de um *frame* do vídeo supracitado hiperligado a um sítio onde o mesmo ainda se encontra disponível.

Ao *lead* sucedem-se os ‘acontecimentos principais’ (van Dijk, 2005). O segundo parágrafo do artigo do meio jornalístico *Observador* cita uma notícia do meio também jornalístico *BBC*. Nela lê-se que Madonna “partilhou com os seus 15 milhões de seguidores a teoria de que a vacina para a Covid-19 já tinha sido encontrada, mas estava a ser mantida em segredo para ‘deixar os ricos ficarem mais ricos’”. O desfoque gráfico do vídeo na página Instagram da cantora norte-americana, bem como a sua sinalização como “Informação Falsa”, seguida da nota de verificação prévia por plataformas de *fact-checking*¹³, com o uso de aspas, acabam por se ligar às palavras dos primeiros parágrafos que mencionam em causa “informações falsas” e “teoria da conspiração”, com aspas e sem aspas respetivamente. Indica-se ainda que o mesmo vídeo tinha uma ligação para um sítio virtual de *fact-checking*. Já o segundo parágrafo do meio informativo *Notícias Viriato* dá conta do tempo e espaço, explicando o evento em causa no vídeo – dia 27 de julho, conferência de imprensa, em frente ao Supremo Tribunal de Justiça dos EUA –, descrevendo os médicos como lidando “diariamente com doentes de Covid” e o objetivo de “denunciar a ‘campanha de desinformação’ acerca da pandemia”, em que a responsabilização recai sobre a OMS e os, entre aspas, “ditos especialistas e personalidades da (grande) imprensa”. De novo, uma sinalização de desinformação, mas, ao contrário do outro artigo, este recai sobre as autoridades mundiais de saúde e sobre a imprensa

¹² A presente explicação está disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/colocacao-do-adjectivo-antes-ou-depois-do-substantivo/26245>

¹³ Estas consistem em plataformas de verificação da veracidade de informação. Dois exemplos que podem ser apontados são os projetos *Polígrafo*, do canal televisivo SIC ou a secção do sítio do jornal online *Observador*.

sa seguidora dos moldes tradicionais. Os caminhos que os artigos individualmente apresentam-se como distintos, ainda que focados no mesmo vídeo e na retirada respetiva do espaço cibernético, em perfis também distintos.

Continuando a percorrer os artigos, no terceiro parágrafo de cada um deles, duas figuras recebem diferente destaque nos artigos: o *Observador* destaca a figura de Madonna, ao passo que o *Notícias Viriato* destaca a figura de Stella Immanuel. Neste último, há uma citação da médica como “guerreira”, apontando o seu tratamento de mais 350 pessoas, mencionando que não se registou “uma só fatalidade”. Declara-se ainda as várias substâncias administradas às pessoas e que “neste momento se encontram bem”. No outro caso, fala-se das “críticas dos fãs, que protestaram contra a disseminação de ‘fake news’”, com citações de alguns comentários na publicação da cantora. Com assunção de que o vídeo promovia “informação falsa”, segundo as palavras emitidas pela empresa da rede social Instagram, a plataforma *Observador* garante um realce maior à propagação de “informação falsa”, ao invés de descrever o panorama em torno da administração de, entre outras substâncias, hidroxyclorequina e o estado de saúde das pessoas, como o faz a plataforma *Notícias Viriato*. Cada estrutura discursiva pressupõe “escolha e decisão”, sendo que “cada escolha pressupõe crenças, opiniões, atitudes e ideologias” (Fairclough, 1995; Kress, 1990; van Dijk, 1988, 1998, citados em Pinto-Coelho, 2008, p. 1173). Por esta visão, pode deduzir-se que a plataforma *Observador* poderá estar mais inclinada para dar importância à informação do vídeo enquanto sinalizada como “falsa”, ao passo que a plataforma *Notícias Viriato* poderá estar mais inclinada para dar importância à informação do vídeo enquanto potencial curadora da doença COVID-19.

Enquanto a explicação do teor do vídeo no caso do artigo da plataforma *Notícias Viriato* veio logo no segundo parágrafo, a explicação do teor do vídeo no caso do artigo da plataforma *Observador* aparece apenas no quarto. Sem esquecer a questão da escolha das estruturas discursivas e da sua base subjetiva discutida por Pinto-Coelho (2008), bem como a questão da fusão do texto escrito com outras linguagens já apontada, de Santaella (2007), este tipo de procedimentos é feito sob opções próprias da autoria responsável pela redação dos artigos:

Nas edições online o espaço é tendencialmente infinito. Podem fazer-se cortes por razões estilísticas, mas não por questões espaciais. Em lugar de uma notícia fechada entre as quatro margens de uma página, o jornalista pode oferecer novos horizontes imediatos de leitura através de ligações entre pequenos textos e outros elementos multimédia organizados em camadas de informação. (Canavilhas, 2006, p. 7)

Como a pessoa utilizadora tende a selecionar o que quer ler, ver ou até ouvir e isso envolve uma série de níveis de atenção (Bueno & Reino, 2020), o *lead* é apontado como aquela parte que atrairá maior atenção da pessoa consumidora (Conde, 2018), fazendo com que possam surgir implicações ao nível de informação que lhe é oferecida. Por esta lógica, no caso do meio jornalístico *Observador*, denota-se que a informação que contextualiza o vídeo não ganha tanto destaque como no caso do meio informativo *Notícias Viriato*, uma vez que foi selecionado previamente o que se queria que recebesse um maior destaque. É indicado pelo artigo da primeira plataforma o nome do grupo

autor do vídeo, os membros do seu grupo em frente à instituição judicial norte-americana já referida pela segunda plataforma e no evento também já referido. A plataforma reforça o excerto do vídeo como tendo sido “partilhado por Madonna” e explica que contém o anúncio do tratamento bem-sucedido enunciado pela médica supracitada. Novamente, a remoção é referida, mas focando-se nas redes sociais Facebook e Twitter e mencionando Donald Trump Jr. como um dos utilizadores que o partilhou e a proibição respetiva de publicação por 12 horas. Tendo em conta estas palavras, um sentido de culpabilização pode atribuir-se a Madonna e a todos os perfis da rede social que efetuaram a devida partilha, diferindo da plataforma *Notícias Viriato*, que sugere uma culpabilização das empresas por detrás das redes sociais. A responsabilização de pessoas pela partilha de conteúdos pode ser entendida como validação de uma mensagem transmitida por esse conteúdo (Recuero, 2014), considerando que a ‘mensagem’ pressupõe a emissão e o levar em consideração da informação recebida (Thayer, 1979).

É feita alusão breve a antecedentes no artigo do meio *Observador*, mais precisamente no parágrafo seguinte. Neste caso, é sobre Madonna, descrita como já tendo estado ligada a “reivindicações controversas sobre o coronavírus”, nomeadamente por ter qualificado, em março de 2020, o vírus como “o grande equalizador”. O mesmo meio escreve que o contexto da proferição destas declarações se deu na casa de banho de casa da cantora, o que pode também indiciar a importância de se entender em que âmbito tal proferição ocorreu, sendo o meio doméstico um meio mais pessoal. Reforce-se aqui a importância do contexto (e. g., Pinto-Coelho, 2008; van Dijk, 1988) e, desta forma, como o contexto de análise das notícias também procura perceber o discurso e os usos de linguagem em contexto quer sociais quer pessoais.

O quarto parágrafo do artigo relativo ao meio *Notícias Viriato* já procede a uma contextualização distinta. Além de explorar a experiência clínica do grupo, procura mostrar qual a base do êxito do medicamento usado no combate “à Covid”. Citando um estudo da editora *The Lancet* e descrevendo a sua eliminação da plataforma respetiva por “erros metodológicos”, o artigo retrata que um dos erros que foram apontados foi a sobredosagem, o que deu “a ideia de que o medicamento tem efeitos tóxicos, quando a única coisa tóxica a reportar seria a sobredosagem do mesmo”. Logo depois, exibe-se uma captura de ecrã com a página do artigo, onde se pode verificar que foi retirado. O caso é apontado como “escândalo”. O grupo de profissionais procurou denunciar “a falta de credibilidade dos estudos contra a hidroxiclороquina”. De modo a contrapor estas declarações com as da autoridade de saúde mundial, em junho, a OMS já tinha alertado para a irrelevância da hidroxiclороquina (WHO, 2020). Acrescente-se que um estudo, publicado no *The New England Journal of Medicine*, feito com um grupo de mais de 500 pacientes a quem lhes foi administrada a substância em causa, conclui com a nulidade de efeitos desta substância, misturada ou não com outras (Cavalcanti et al., 2020). A plataforma *Observador* tem um outro artigo que noticia que foi o autor do estudo que pediu a retirada da publicação do estudo da editora *The Lancet* (*Observador*, 2020), detalhe que a plataforma *Notícias Viriato* não acrescenta ao artigo, apontando antes a possibilidade de se ter tratado de sobredosagem.

O sítio *Observador* dá por terminada a sua extensão do artigo, mas o sítio *Notícias Viriato* dá continuidade com a abordagem sobre o vídeo em si. Este artigo dá conta do alcance que teve o vídeo publicado na sequência de uma transmissão em direto¹⁴ no meio *Breitbart News*, entretanto retirado da rede social Facebook, a que se seguiu a sua retirada tanto do YouTube como do Twitter. Sinaliza-se também a sua disponibilização apenas no BitChute, plataforma “que tem sido apontada como um santuário para propagadores de teorias da conspiração, produtores de desinformação e discurso de ódio” (Trujillo et al., 2020, p. 2). A referida disponibilização consta ainda, cite-se, “em publicações que conseguem fugir ao controlo dos referidos *social media giants*”. Aqui, acaba por, mais uma vez, acentuar-se a qualificação subjetiva já mencionada antes, considerando a tradução para português – ‘gigantes das redes sociais’. A palavra ‘censura’ repete-se: “Mais tarde, a censura parece ter ultrapassado as próprias redes sociais”. A razão está na empresa por detrás do domínio de alojamento *online* do sítio do America’s Frontline Doctors, do grupo de médicos e médicas que veio apresentar a hidroxiclороquina como uma potencial solução, ainda que cientificamente não verificada. Um parágrafo de conclusão considera a existência de uma versão do vídeo, que conta com a legendagem em língua portuguesa “do Brasil”, como estando “disponível no Twitter”, sucedendo-se o *tweet* em causa. Pegando nas redes sociais, passe-se à análise do Facebook e *posts* nas páginas respetivas.

Os artigos em análise fora da página respetiva

Concretizada a revisão dos artigos em si e porque analisar o discurso é também analisar o seu contexto, procure-se investigar o contexto de cada plataforma. Mais concretamente, o que escrevem sobre o tema em questão, o uso da hidroxiclороquina, além dos artigos analisados, e como são acolhidos estes nas páginas respetivas da rede social Facebook por quem as utiliza.

Digitando a palavra ‘hidroxiclороquina’ na barra de pesquisa do sítio de cada uma das plataformas, detetam-se diferentes perspetivas sobre a substância. Por um lado, a plataforma *Observador* sinaliza-a de um ponto de vista mais negativo, através de artigos noticiosos que dão conta, exemplificando, da descontinuação da mesma por parte da OMS no campo hospitalar (Agência Lusa, 2020) ou da sua retirada como medicação de urgência (Novais, 2020). Por outro lado, a plataforma *Notícias Viriato* sinaliza-a como ‘censurada’, através de artigos que dão conta, exemplificando, de um médico que aborda, cite-se diretamente, “a censura e o despedimento de uma médica premiada e adepta da hidroxiclороquina” (*Notícias Viriato*, 2020) ou da aprovação do uso da cloroquina pela Direção-Geral da Saúde, em que destacam um estudo de autoria francesa como prova do sucesso da hidroxiclороquina (Abreu, 2020b). Não é menos relevante ver esta associação da hidroxiclороquina à cloroquina, apresentando, contudo, diferenças, entre as quais a hidroxiclороquina ser um tipo de cloroquina (Stokkermans et al., 2021). Denota-se aqui que cada plataforma segue

¹⁴ Optou-se por utilizar a expressão ‘transmissão em direto’ ao invés da palavra original em inglês ‘*livestream*’.

uma determinada linha perspetiva orientadora num determinado sentido: uma mais condenadora e outra mais acusadora de censura em relação à substância supracitada. Feita esta verificação, proceda-se à consideração do âmbito externo, especificamente dos artigos partilhados nas redes sociais por ambas as plataformas informativas. Algumas diferenças sobressaem em relação às publicações a que se associam os artigos em análise, nas páginas da rede social Facebook respetivas. A página do *Observador*, jornal fundado em 2014, conta com mais de 809 mil gostos, ao passo que a página do *Notícias Viriato*, plataforma fundada em 2019, conta com mais de 20 mil. Reverte-se este cenário ao nível do impacto das publicações, que cada qual contém a ligação para o artigo respetivo, na rede social. A publicação do primeiro meio¹⁵ conta com 51 reações, 41 comentários e 13 partilhas. Já a publicação da segunda plataforma¹⁶ conta com 871 reações, 218 comentários e 482 partilhas. Destaca-se aqui uma diferença significativa entre o primeiro meio, de caráter jornalístico, e a segunda plataforma, de caráter não jornalístico, no caso da página Facebook.

Tomando em conta os dados do parágrafo antecedente, podem tirar-se algumas conclusões, com base nos apontamentos feitos na primeira secção. Sendo que os ‘gostos’, que podem ser vários tipos de reações, os comentários e as partilhas são funcionalidades potencialmente evidenciadoras de alguma legitimação das publicações nas quais são aplicadas, também se pode entender que há uma maior reticência no comentário do que nas reações por uma assunção de “maior risco para a face e para a reputação nessas interações” (Recuero, 2014, p. 121). O estudo de Oerdolf-Hirsch & Sundar (2015) aponta para as partilhas de conteúdo de sítios noticiosos no Facebook como reveladoras de interesse e envolvimento no assunto, pelo que levam a uma maior exploração do mesmo. Nos casos dos artigos alvo de análise, depreende-se que houve um maior impacto do artigo da plataforma *Notícias Viriato*, pois somou 1576 interações. Devem destacar-se as partilhas, 487, que sugerem discussão do assunto e contribuem para a reputação e valorização do conteúdo em causa (Recuero, 2014, p. 120), e os comentários, 218, que sugerem “um maior engajamento do ator com a conversação” (p. 121). Do ponto de vista das redes sociais, clarifica-se a força da publicação nas páginas respetivas da rede social Facebook de ambas as plataformas informativas, destacando-se a *Notícias Viriato*, pela maior incidência nas interações geradas.

Notas finais

Após uma abordagem que se entende pertinente para dar a conhecer o que se escreve sobre plataformas não jornalísticas produtoras de informação, veio a análise do discurso dos artigos supracitados. O que dizem os artigos? A remoção do vídeo de Stella Immanuel, que anuncia a hi-

droxicloroquina como eficaz, ao lado de um grupo de mais profissionais da área da Medicina, é o evento na base de cada artigo. Como uma plataforma jornalística tratou de o fazer e como uma plataforma informativa não jornalística tratou de o fazer? Esta foi a pergunta orientadora para este elemento. O caso do *Observador*, meio jornalístico, garantiu um enfoque na partilha por parte de Madonna, enquanto figura socialmente influente, como tendo partilhado “informações falsas” e sugerido a adoção de uma “teoria da conspiração”. Já o caso do *Notícias Viriato*, meio não jornalístico, garantiu um enfoque nas palavras de Stella Immanuel e na sua descoberta, chegando a apelidá-la de “guerreira”, e culpando as “Gigantes das Redes Sociais” ou as “Grandes Corporações Tecnológicas”. Denota-se aqui uma diferença clara na tónica dada a diferentes autoras em torno do evento. No caso do primeiro, é a autora de uma partilha do vídeo; no caso do segundo, é a autora das descobertas que surge no vídeo.

Prosseguindo com as conclusões ligadas ao processo analítico do discurso, as diferenças sobressaem-se também na linguagem. Se, por um lado, o *Notícias Viriato* recorre a qualificações, como já visto, o *Observador* rege-se mais pelo uso de uma linguagem escrita mais de acordo com os trâmites jornalísticos, menos subjetiva do que o *Notícias Viriato*, como se viu pelos exemplos de adjetivação enunciados ao longo da análise. Isto pode ter um impacto na forma como a pessoa leitora interage com o conteúdo, levando a uma perceção do artigo como promotor de um discurso com as palavras em causa. O próprio facto de a linguagem visual ser muito recorrente sobre o vídeo, no caso do *Notícias Viriato*, em que supracita o vídeo, adiciona-o ao artigo e ainda convoca o ficheiro completo e até legendado em português, deixa uma marca diferente daquela que deixa o *Observador*, já que este cita várias vezes a notificação da rede social Instagram, que aponta o vídeo como promotor de “informações falsas”.

Aquando da revisão concetual da secção intitulada de *Redes sociais, informação, comunicação e discurso*, em torno da questão das plataformas alternativas, há uma abordagem no sentido de este tipo de plataformas querer promover um discurso diferente. Constitui um propósito por parte de quem as gere as “filtração e censura da informação pelos monopólios de informação das empresas, monopólios estatais ou monopólios culturais na informação e comunicação públicas” (Fuchs, 2010, p. 176). Com a análise dos artigos, a plataforma *Notícias Viriato* sublinha esta ideia de censura por parte das empresas por detrás das redes sociais, com a retirada do vídeo. Além do próprio artigo estar situado no *website* numa secção denominada de ‘Censura’, vê-se o emprego deste termo conjugado enquanto verbo para referir a ação das mesmas empresas, bem como a oração “Mais tarde, a censura parece ter ultrapassado as próprias redes sociais (...)”. Comprova-se, assim, a perspetiva de que este tipo de plataformas alternativas se enquadra, a este nível, na tipologia de plataformas alternativas.

A questão das fontes de informação e de contextos mais externos aos artigos também foi alvo de abordagem na secção anterior. A plataforma *Observador* cita a *BBC*, outro meio jornalístico, ao passo que a plataforma *Notícias Viriato* cita a *Breitbart News*, que tem vindo a mostrar-se adotante daquilo que considera as suas próprias práticas jornalísticas, como se viu previamente, em jeito de oposição (Holt, 2018; Holt et al., 2019). Mesmo o recurso ao BitChu-

¹⁵ Publicação consultada a 27 de setembro de 2020 e disponível em: <https://www.facebook.com/ObservadorOnTime/posts/1803034176527915>

¹⁶ Publicação consultada a 27 de setembro de 2020 e disponível em: <https://www.facebook.com/noticiasviriato/posts/929622417512139>

te, uma plataforma alternativa ao YouTube, também reforça esta ideia opositora. Externamente ao artigo, graças a uma pesquisa nos sítios respetivos, viu-se que uma plataforma dispõe de, no seu discurso jornalístico, notícias que demonstram reticência quanto à adoção da hidroxiquina, seguindo as entidades de saúde, e que outra dispõe de, no seu discurso alternativo, artigos que demonstram reticência quanto à recusa da adoção da mesma substância, contrariando as mesmas entidades. Foi igualmente verificável o impacto que o artigo contido na publicação do Facebook da plataforma *Notícias Viriato* foi maior em termos interativos do que aquele que estava contido na publicação da mesma rede social da plataforma *Observador*. Com estas notas finais em torno da análise, ligando-as às noções apresentadas previamente, pretende-se definir a plataforma *Notícias Viriato* como uma plataforma alternativa. Se é uma plataforma que recusa as lógicas de linguagem e discurso dos média tradicionais (Holt et al., 2019), bem como a lógica dos “formatos capitalistas dominantes de produção, estrutura dos média, distribuição e receção” (Fuchs, 2010), relembrando a nomeação da ERC como “publicação periódica”, pode, com isto, inserir-se aqui a *Notícias Viriato*. No que toca à ideia de radicalização e hiperpartidarização políticas analisadas na segunda secção do presente artigo, entende-se que, muito embora a plataforma não adote uma facção político-partidária, há uma inclinação para a resistência da lógica de meios de imprensa mais dominantes, como o próprio caso do *Observador*, o que pode levar à adoção de determinados pensamentos por parte da pessoa leitora, até porque qualquer discurso tem implícita uma ideologia, ainda que, sublinhe-se, de modo implícito (van Dijk, 2005). Reforce-se, contudo, que não é objetivo deste trabalho associar a plataforma a uma dada conotação política, apenas afirmá-la como alternativa por se distinguir de uma plataforma tipicamente jornalística e por contrariar a lógica desta última, incorrendo na promoção e perceção de diferentes visões por parte de quem consome a informação em causa. Tendo-se optado por realizar um estudo exploratório para este trabalho, convém mencionar que não se procura fazer generalizações, mas, sim, oferecer perspetivas.

Para terminar, recorde-se o caso da morte de António Ribeiro Telles, noticiada pelo *Observador*, em que uma fonte de informação terá dado a informação do falecimento do arquiteto, o que gerou uma nova notícia de esclarecimento acompanhada de um pedido de desculpas, uma vez que essa informação estava errada (Pinheiro, 2020). Seguiram-se outros meios jornalísticos que citaram a notícia errada e que foram também afetados pelo mesmo problema, do erro na transmissão de informação (e. g., Dinheiro Vivo, 2020). Neste caso, mostra-se que, pesando o estudo das plataformas alternativas e das suas formas diferenciadoras de fazer e oferecer informação, como forma de se combater potenciais perigos, como a indução em erro em determinadas matérias, tal deve ser feito igualmente em plataformas jornalísticas por se assistir a casos de desinformação, ou seja, de “conteúdo representacional que é falso, bem como ao conteúdo representacional que é verdadeiro” (Fallis, 2015, p. 406), também nelas. Através do estudo da informação, das mensagens e dos contextos de qualquer meio, é possível entender melhor o discurso como fenómeno comunicativo no panorama societal.

Referências bibliográficas

- ABREU, A. (2020a, 29 de julho). Grandes Corporações Tecnológicas censuram vídeo de médicos da linha da frente no combate à Covid-19. **Notícias Viriato**. <https://www.noticiasviriato.pt/grandes-corporacoes-tecnologicas-censuram-video-de-medicos-da-linha-da-frente-no-combate-a-covid-19/>
- ABREU, A. (2020b, 27 de março). Cloroquina: o medicamento anti-malária eficaz contra o Coronavírus foi aprovado pela DGS. **Notícias Viriato**. <https://www.noticiasviriato.pt/a-cloroquina-o-medicamento-anti-malaria-eficaz-contra-o-coronavirus-foi-aprovado-pela-dgs/>
- AGÊNCIA LUSA (2020, 4 de julho). Covid-19. OMS vai descontinuar uso de hidroxicloroquina em doentes hospitalizados. **Observador**. <https://observador.pt/2020/07/04/covid-19-oms-vai-descontinuar-uso-de-hidroxicloroquina-em-doentes-hospitalizados/>
- ALVES, A. (2008). Comunicação e intencionalidade. In MARTINS, M. L. & PINTO, M. (Eds.), **Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação** (pp. 1140-1148). CECS. <http://hdl.handle.net/1822/65160>
- BUENO, T. & REINO, L. S. A. (2020). O que muda e o que permanece na estrutura dos títulos de jornais na Internet? **Comunicologia**, 12(2), 105-122. <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RCEUCB/article/viewFile/10844/6816>
- CANAVILHAS, J. (2006). Webjornalismo: Da pirâmide invertida à pirâmide deitada. **BOCC**, 1-16. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/canavilhas-joao-webjornalismo-piramide-invertida.pdf>
- CASTELLS, M. (2000). **A era da informação: Economia, sociedade e cultura: A sociedade em rede**. (Vol. 1). Paz e Terra.
- CAVALCANTI, A. B., ZAMPIERI, F. G., ROSA, R. G., AZEVEDO, L. C. P., VEIGA, V. C., AVEZUM, A., DAMIANI, L. P., MARCADENTI, A., KAWANO-DOURADO, L., LISBOA, T., JUNQUEIRA, D. L. M., BARROS E SILVA, P. G. M., TRAMUJAS, L., ABREU-SILVA, E. O., LARANJEIRA, L. N., SOARES, A. T., ECHENIQUE, L. S., PEREIRA, A. J., FREITAS, ... BERWANGER, O. (2020). Hydroxychloroquine with or without Azithromycin in **Mild-to-Moderate Covid-19**. *The New England Journal of Medicine*, 383, 2041-2052. <https://doi.org/10.1056/NEJMoa2019014>
- CONDE, M. G. (2018). A estrutura da notícia na mídia digital: uma análise comparativa entre o webjornal e o aplicativo para iPad de El País. In J. CANAVILHAS (Ed.), **Notícias e mobilidade - Jornalismo na era dos dispositivos móveis** (pp. 99-120). http://labcom.ubi.pt/ficheiros/20130404-201301_joacanavilha_noticias-mobilidade.pdf
- DINHEIRO VIVO (2020, 25 de maio). Arquitecto Gonçalo Ribeiro Telles não morreu. **Dinheiro Vivo**. <https://www.dinheirovivo.pt/geral/arquitecto-goncalo-ribeiro-telles-nao-morreu/>
- FALLIS, D. (2015). What Is Disinformation? **Library Trends**, 63(3), 401-426. <https://doi.org/10.1353/lib.2015.0014>
- FERRUCCI, P. (2018). Networked - Social media's impact on news production in digital newsrooms. **Newspaper Research Journal**, 39(1), 6-17. <https://doi.org/10.1177/0739532918761069>
- FONTECUBERTA, M. (2003). **A notícia - pistas para compreender o mundo**. Casa das Letras.
- FUCHS, C. (2010). Alternative media as critical media. **European Journal of Social Theory**, 13(2), 173-192. <https://doi.org/10.1177/1368431010362294>
- HEFT, A., MAYERHÖFFER, E., REINHARDT, S., & KNÜPFER, C. (2019). Beyond Breitbart: Comparing right-wing digital news infrastructures in six western democracies. **Policy & Internet**, 12(1), 20-45. <https://doi.org/10.1002/poi.3.219>
- HOLT, K. (2018). Alternative media and the notion of anti-systemness: Towards an analytical framework. **Media and Communication**, 6(4), 49-57. <https://doi.org/10.17645/mac.v6i4.1467>
- HOLT, K., FIGENSCHOU, T. U. & FRISCHLICH, L. (2019). Key dimensions of alternative news media. **Digital Journalism**, 7(7), 860-869. <https://doi.org/10.1080/21670811.2019.1625715>
- LOPES, D. (2020, 29 de julho). Depois de Trump, Madonna: Instagram censura post da cantora por divulgar "informações falsas" sobre a Covid-19. **Observador**. <https://observador.pt/2020/07/29/depois-de-trump-madonna-instagram-censura-post-da-cantora-por-divulgar-informacoes-falsas-sobre-a-covid-19/>
- MANUCCI, L. (2017). Populism and the media. In C. R. KALTWASSER, P. TAGGART, P. O. ESPEJO & P. OSTIGUY (Eds.), **The Oxford Handbook of Populism** (pp. 591-617). Oxford University Press.
- NOTÍCIAS VIRIATO (2020, 30 de julho). Brasil de facto: as falácias do Covid no Brasil e o escândalo do "Covidão". **Notícias Viriato**. <https://www.noticiasviriato.pt/brasil-de-facto-as-falacias-do-covid-no-brasil-e-o-escandalo-do-covidao/>
- NOVAIS, V. (2020, 16 de junho). Agência norte-americana do medicamento revoga autorização especial à hidroxicloroquina. **Observador**. <https://observador.pt/2020/06/16/agencia-norte-americana-do-medicamento-revoga-autorizacao-especial-a-hidroxicloroquina/>
- OBSERVADOR (2020, 4 de junho). Revista The Lancet retira artigo com estudo polémico sobre hidroxicloroquina. **Observador**. <https://observador.pt/2020/06/04/revista-the-lancet-retira-artigo-polemico-sobre-hidroxicloroquina/>

- OELDORF-HIRSCH, A. & SUNDAR, S. S. (2015). Posting, commenting, and tagging: Effects of sharing news stories on Facebook. **Computers in Human Behavior**, 44, 240–249. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2014.11.024>
- PINHEIRO, M. (2020, 25 de maio). Gonçalo Ribeiro Telles não morreu. **Observador**. <https://observador.pt/2020/05/25/goncalo-ribeiro-telles-nao-morreu/>
- PINTO-COELHO, Z. (2008). Discurso jornalístico e a construção da juventude. In M. L. MARTINS & M. PINTO (Eds.), **Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação** (pp. 1171–1183). CECS. <http://hdl.handle.net/1822/37224>
- RECUERO, R. (2014). Curtir, compartilhar, comentar: trabalho de face, conversação e redes sociais no Facebook. **Verso e Reverso**, 28(68), 114–124. <https://doi.org/10.4013/ver.2014.28.68.06>
- SANTAELLA, L. (2007). As linguagens como antídotos ao midiacentrismo. **MATRIZES**, 1(1), 75–97. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v1i1p75-97>
- SAVAGE, M. (2020, 29 de julho). Madonna’s Instagram account flagged for spreading misinformation. **BBC News**. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-53579039>
- SILVA, B. (2000). O âmago da comunicação educativa. **Cadernos do Noroeste, Comunicação e Sociedade** 2, 14(1-2), 689–710. [https://doi.org/10.17231/com-soc.2\(2000\).1430](https://doi.org/10.17231/com-soc.2(2000).1430)
- SOUSA, V. de, COSTA, P. R., CAPOANO, E. & PAGANOTTI, I. (2020). Riscos, dilemas e oportunidades: atuação jornalística em tempos de Covid-19. **Estudos de Comunicação**, 31, 1–33. <https://doi.org/10.25768/20.04.03.31.01>
- STOKKERMANS, T. J., GOYAL, A., BANSAL, P. & TRICHONAS, G. (2021). Chloroquine and hydroxychloroquine toxicity. **StatPearls [Internet]**, 1–18. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK537086/>
- THAYER, L. (1979). **Comunicação, Fundamentos e Sistemas**. Atlas.
- THE UNITED NATIONS DEPARTMENT OF GLOBAL COMMUNICATIONS (2020, 31 de Março). UN tackles ‘infodemic’ of misinformation and cybercrime in COVID-19 crisis. **UN**. <https://www.un.org/en/un-coronavirus-communications-team/un-tackling-%E2%80%98infodemic%E2%80%99-misinformation-and-cybercrime-covid-19>
- TRUJILLO, M., GRUPPI, M., BUNTAIN, C. & HOME, B. D. (2020). What is BitChute? Characterizing the “Free Speech” alternative to YouTube. **arXiv**. <https://arxiv.org/abs/2004.01984>
- VAN DIJK, T. A. (1988). **News Analysis. Case studies of international and national news in the press**. Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- VAN DIJK, T. A. (2005). Discurso, notícia e ideologia. Estudos na Análise Crítica do Discurso. **Campo das Letras**. http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/issue/view/192
- VERMELHO, S. C., VELHO, A. P. M. & VALDECIR, B. (2015). Sobre o conceito de redes sociais e seus pesquisadores. **Educação e Pesquisa**, 41(4), 863–881. <https://doi.org/10.1590/s1517-97022015041612>
- WEARESOCIAL (2021). **Digital 2021**. <https://wearesocial.com/digital-2021>
- WELBERS, K. & OPGENHAFFEN, M. (2018). Presenting news on social media. Media logic in the communication style of newspapers on Facebook. **Digital Journalism**, 7(1), 46–42. <https://doi.org/10.1080/21670811.2018.1493939>
- WHO (2020). Q&A: Hydroxychloroquine and COVID-19. **WHO**. <https://www.who.int/news-room/q-a-detail/q-a-hydroxychloroquine-and-covid-19>

Vânia Torres Costa
Alda Cristina Costa

Universidade Federal do Pará (UFPA) - Belém- Pará
Brasil

Utterances in TV Journalism: the narrator- reporter in action

This article seeks to articulate the action of the narrator-reporter in the construction of the TV journalistic narrative. As a reference, we analyze an edition of the Profissão Repórter TV program from the Globo TV network, entitled 'Ribeirinhos face difficulties in the main waterway of the Amazon'. Our goal is to question the narrator-reporter's actions when enunciating the Amazonian 'other', following Paul Ricoeur and Luiz Gonzaga Motta's thoughts, both of which also indicate paths for a pragmatic analysis of the narrative. We infer that perspectives of this nature confirm and form predetermined narratives, regardless of the facts that cross the subjects' stories. A power, domination, and control relationship over the narrative is established when the reporter leads a dramatic project that favors the reporter's performance in how he places the subjects into the scene.

Keywords

Journalism. Tv. Profession Reporter

Enunciações no Jornalismo de TV: o repórter narrador em ação¹

¹ O artigo foi apresentado em primeira versão no 17º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, realizado em 2019 em Goiânia (GO), Brasil.

Este artigo busca tensionar a ação do repórter-narrador na construção da narrativa jornalística de TV. Nossas análises tomam como referência uma edição do programa Profissão Repórter, da TV Globo, intitulado 'Ribeirinhos enfrentam dificuldades na principal hidrovia da Amazônia'. Nosso objetivo é problematizar a ação do repórter narrador ao enunciar o 'outro' amazônico, em diálogos com Paul Ricoeur e Luiz Gonzaga Motta, que também nos indicam caminhos para a análise pragmática da narrativa. Inferimos que perspectivas dessa natureza confirmam e conformam narrativas pré-determinadas, independente dos fatos que atravessam as histórias dos sujeitos. Se estabelece uma relação de poder, de domínio e de controle da narrativa pelo repórter ao protagonizar um projeto dramático que dá prioridade à performance do repórter em seus modos de inserir os sujeitos em cena.

Palavras-chave

Jornalismo. TV. Profissão Repórter

1. Reflexões Iniciais

“O Profissão Repórter navega na principal hidrovia da Amazônia para mostrar as dificuldades das pessoas que vivem assim, nas margens: os ribeirinhos¹. Os passageiros que fazem longas travessias. E o perigo dos piratas em viagens como essa, para o transporte de carga”. Em um ritmo frenético, essa citação é enunciada pelo repórter Caco Barcelos, que de microfone em punho e de frente para a câmera, dentro de um barco, apresenta o conteúdo do programa daquele dia, convocando o telespectador a ver aquilo que se escolheu para ‘mostrar’ ao ‘navegar’: os ribeirinhos, os passageiros e os piratas. Entre sons agitados e sequências de imagens rápidas está feito o convite e a narrativa segue seu tempo e sua ordem, apresentando personagens e histórias de vida.

Nossa análise está ancorada no ‘mundo da obra’, a partir do qual tomamos a edição do programa semanal jornalístico *Profissão Repórter*, intitulada ‘Ribeirinhos enfrentam dificuldades na principal hidrovia da Amazônia’, exibida em 17 de outubro de 2018 pela Rede Globo de Televisão. Buscamos compreender como se dá a enunciação televisiva em um produto jornalístico audiovisual que oferta a participação do repórter como foco da narrativa, explicitamente proposto desde o nome do programa, nas marcações visuais apresentadas ao longo de sua exibição e apontadas a partir de nossas reflexões.

A escolha da edição foi direcionada por três perspectivas centrais: a abordagem teórica e empírica da produção narrativa e seus elementos constitutivos da ação no programa; a temática Amazônia, que representa nosso lugar de fala e de pesquisa; e, por último, o olhar dispensado ao ‘outro’ ribeirinho amazônico, entrevistado pelas equipes de reportagens no mundo real de suas experiências, assim como recortado e ressignificado à condição de personagem em uma ‘matriz de intrigas’ (Motta, 2013).

O jornalismo de TV apresenta especificidades que vem atraindo a nossa atenção e nos provocando reflexões sobre seus modos de narrar. A televisão brasileira² e suas múltiplas formas de exibição, seja por meio da programação aberta ou em circuitos de TV por assinatura, ainda é o lugar de produções nacionais que canalizam milhares de telespectadores diariamente. Em trabalho anterior, discutimos o telejornalismo em diálogos com estudiosos da linguagem cinematográfica e apontamos caminhos para analisar o que nomeamos de ‘polinarrativa’, em referência aos telejornais, que “[...]recorrem ao uso da imagem em movimento, dos sujeitos em cena, da voz, do texto verbal, de sons e recursos cênicos e visuais”, elementos centrais na compreensão da narrativa televisiva como um todo (COSTA; COSTA; AMORIM, 2017, p. 264).

¹ Compõe as chamadas populações tradicionais na Amazônia, caracterizadas por relações de subsistência com a natureza e com dependência nos ciclos sazonais. Desenvolvem historicamente uma cultura e economia particular de uso dos rios, tanto na circulação quanto no transporte e extração dos recursos oriundos para sua sobrevivência (Castro, 1998).

² Segundo a Pesquisa Brasileira de Mídia (BRASIL, 2016), a televisão continua o sendo o meio de maior consumo quando se trata de informação jornalística, atingindo 89% dos brasileiros, ganhando da web para obter notícias (49%), do rádio (30%), dos jornais (12%) e das revistas (1%).

Neste artigo, retomamos as reflexões sobre o modo de narrar específico do jornalismo de TV, desta vez, apontando nosso foco para o repórter como narrador, observando sua ação enquanto ato de fala e como ele se insere nessa tessitura audiovisual, na qual é ao mesmo tempo narrador e personagem, tal qual nos aponta Motta (2013). A narrativa começa e termina em uma certa duração no tempo e exige atenção para que seja apreendida de modo mais completo. Diante dessa condição limitadora, o telespectador deve acompanhar a ordenação proposta a partir de movimentos de câmera e depoimentos editados, que se alternam entre sonoridades, textualidades e visualidades que entram e saem da narrativa em movimentos ininterruptos.

Seguimos pela teoria dos atos de fala (*speech acts*), com Paul Ricoeur, que prefere chamá-la de ‘atos de discurso’. Isso aponta para nossas escolhas no sentido de optar por observar a linguagem audiovisual da televisão enquanto pragmática, isto é, a partir dos contextos de interlocução entre jornalistas e telespectadores. É pela linguagem que se apreende a finitude, a criatividade e a singularidade dos sujeitos, promovendo a abertura ao ‘outro’ e ao mundo. O repórter convida o telespectador a adentrar na realidade vivida pelos ribeirinhos nos rios amazônicos, sugerindo que eles, narradores-repórteres, vão dar voz a essas pessoas. Essa visada nos encaminha a tomar como centro da problemática não o enunciado, mas a enunciação, enquanto “ato de dizer, que designa reflexivamente seu locutor” (Ricoeur, 2014, p. 19).

De Mikhail Bakhtin tomamos emprestadas as situações de interlocução que expõem os sentidos dos diálogos em contextos específicos, sem condicionamento com as condições psicofisiológicas do sujeito falante, pois “toda enunciação é de natureza social” (Bakhtin, 2006, p. 113). Motta (2013) também nos aponta importantes pistas para operacionalizar a análise da narrativa jornalística como ‘processo de coprodução de sentidos’. Nesse jogo de coconstrução da realidade, enquanto projeto argumentativo, “o sentido provém, não só dos conteúdos, mas também dos artifícios discursivos postos em prática em um ato comunicativo em contexto” (Motta, 2013, p. 211). Nessas pistas, observamos a ‘matriz de intriga’, buscando desvelar os modos de enunciação do Profissão Repórter, enquanto ‘polinarrativa’ que agrega diversos narradores (vários repórteres e entrevistados), ordenados pelo repórter Caco Barcellos, o diretor e repórter âncora do programa. Essas múltiplas vozes são produzidas, dispostas e hierarquizadas pelo repórter, que se utiliza dos recursos audiovisuais da televisão para fabricar suas estratégias de enunciação.

Seguindo as pistas de Motta (2013), observaremos as ‘estratégias de produção de efeitos de real’ (os atestados de verdade do jornalismo) e as ‘estratégias de produção de efeitos estéticos’ (o projeto dramático proposto). A narrativa proposta para análise nos permitiu observar estratégias do Profissão Repórter para contar sobre a ‘tragédia humana’ nos rios da Amazônia, utilizando-se de textos que contam com o protagonismo do jornalista em cena e seus diálogos aparentemente naturais com os ribeirinhos e outros entrevistados escolhidos para compor a intriga.

2. A Polinarrativa audiovisual da televisão

Ricoeur e Bakhtin têm contribuído de forma seminal na compreensão das narrativas televisivas contemporâneas, apesar de não terem realizado reflexões a respeito dessa mídia. Mas temos nos apropriado de seus pensamentos para refletir sobre a narrativa em movimento, que mobiliza discurso, voz, texto e ação na constituição da intriga. Com o primeiro, recorremos ao discurso da ação, “o dizer do fazer”, que, para ele está em três níveis: a) o nível conceitual, que é voltado para o exterior e se utiliza da estrutura da língua para comunicar, sendo frequentemente confundido com movimento; b) o nível das proposições, que pode ser tanto performativo quanto constativo, o primeiro é em primeira pessoa e só tem sentido em locuções enunciadas, já o segundo se constitui ele mesmo numa ação (traz consigo o conceito de *speech act*), quando, por exemplo, você promete algo a alguém, marca um compromisso, faz uma promessa (aqui o falar já é o agir), ou a linguagem constituída por atos locucionários (o que é dito), ilocucionários (o que se faz, ao dizer) e perlocucionários (o efeito que se produz, ao dizer), considerando que o discurso é sempre dirigido para alguém, é comunicação, e referido ao mundo; e por último, c) o nível dos argumentos, que é mais racionalizado e estruturado enquanto discurso, elabora estratégias para argumentar, responder, dialogar (Ricoeur, 2012).

A partir de Mikhail Bakhtin, tomamos seu sistema de signos e de significações que se retroalimentam nas relações e/ou experiências verbo-sonoro-imagético-visuais. Entre os conceitos cunhados pelo autor estão dialogismo, polifonia e enunciação no sentido de pensá-los nas interações verbais e não-verbais do contexto social. Consideramos além do som e da imagem em movimento, todo o enunciado criado na construção narrativa audiovisual e sua intertextualidade com as várias vozes presentes na tessitura narrativa. Um texto não existe sem o outro, ele é um diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos.

Essas proposições nos permitiram adentrar na construção do sentido de polinarrativa, quando buscamos compreender como o jornalismo de televisão narra e se ancora na realidade para construir suas roteirizações e produzir textos sobre o mundo para os telespectadores, a partir de imagens em movimento. Nessa polinarrativa do jornalismo de TV, dialogismo e intertextualidade se mesclam, sendo emoldurados e encenados, falando com e pelas imagens, presentificando o real em interações com o telespectador. As narrativas não se apropriam apenas da familiaridade com a trama que existe no mundo da vida, o mundo prefigurado, conforme nos indica Ricoeur, mas se utiliza de traços discursivos que as caracterizam como narrativa.

Por isso o conceito de ação em Ricoeur (2012) é relevante, considerando que o autor não o concebe como acontecimento ou sensação, mas como um movimento que podemos observar. Segundo ele, o que realmente está relacionado à ação é o desejo. Desejar já significa uma ação. Para especificar as ações, Ricoeur evoca as *ações de base* de A. Danto, elaborando uma relação paralela entre a *teoria do conhecimento* e a *teoria da ação*, visto que o conhecer está intrinsecamente ligado ao agir. Os níveis de interpretação de uma ação também podem ser múltiplos e só é possível conhecer as razões do agir quando isolamos a ação e buscamos as várias interpretações possíveis.

2.1. O modo de narrar específico do jornalismo de TV

No jornalismo de TV temos o componente noticioso como elo da credibilidade. A TV mostra, permitindo ao telespectador a aproximação com os fatos, quase como se ele estivesse lá. Todos os enquadramentos são propostos com o objetivo de dar a ver melhor, pensando sempre na audiência. É nesse sentido, que aceitamos as provocações de Ricoeur (2014) para refletir sobre o ato de enunciação nessa relação entre ‘eu’ e ‘tu’, na situação de interlocução.

Em cena há um locutor em primeira pessoa que se dirige a um ‘tu’ em segunda pessoa. “Posto em relação com o ato de enunciação, o ‘eu’ torna-se o primeiro dos indicadores; ele indica aquele que se autodesigna em toda enunciação que contenha a palavra ‘eu’, a acarretar em sua sequência o ‘tu’ do interlocutor” (Ricoeur, 2014, p.26). É ele que aciona o ‘outro’ da interlocução enquanto centro da narrativa. Tudo o que for dito e referenciado estará em relação com o autor da narrativa.

A teoria da enunciação permite mostrar quem são os sujeitos falantes em situações de interlocução que se referem a algo e não os enunciados ou as enunciações; e também que os autores da enunciação são postos em cena pelo discurso em ato, enquanto acontecimento e assim expõem suas experiências, perspectivas únicas e singulares. Tomamos a narrativa como configuração do acontecimento, que “participa da estrutura instável de concordância discordante, característica do enredo; é fonte de discordância quando surge, e fonte de concordância porque faz a história avançar” (Ricoeur, 2014, p. 148). Na produção dos enredos jornalísticos, essa configuração tem como autor o repórter, no caso das reportagens. Ele é ao mesmo tempo narrador e personagem, ambos agentes e executores das ações que compõem as narrativas. Os personagens são propostos em enredo, a partir da história narrada.

Em diálogo com o jornalismo, temos o que Motta defende como ‘valor-narrativa’, que vai determinar a construção dos textos e matérias, acima dos valores-notícia³. Trata-se de “uma moldura cognitiva para enquadrar rápida e didaticamente a confusa e difusa realidade” (Motta, 2013, p. 229).

O valor-narrativa, desejo de ordenar uma estória coerente, atraente e verídica rege, portanto, a sua ação. Do ponto de vista da configuração da estória jornalística, o valor-narrativa é o valor maior, do qual decorrem os outros valores subordinados, chamados de valores-notícia na teoria do jornalismo (Motta, 2013, p. 229).

Se na ficção é o autor quem cria seus personagens, sendo “o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra” (Bakhtin, 2011, p. 10), no jornalismo os personagens são sujeitos reais que se permitem habitar a narrativa com suas identidades reais. Ou seja, trata-se de uma negociação entre autor-jornalista e personagem-entrevistado, na qual ambos se pautam na realidade dos fatos para reconstituir o que só a narrativa, enquanto ordenação e configuração

³ Segundo Mauro Wolf (2005, p. 202), o valor-notícia é constituinte dos critérios de noticiabilidade, que definem “(...) quais acontecimentos são considerados suficientemente interessantes, significativos, relevantes para serem transformados em notícia” pelos jornalistas na produção de reportagens.

do mundo, pode propor. Para entrevistados acostumados a falar para jornalistas, esta negociação é bem clara. Para outros, como os ribeirinhos que temos na edição do *Profissão Repórter* tomada como análise neste artigo, esta propriedade da narrativa enquanto signo que fala 'sobre' merece estudos e reflexões. Eles parecem menos arreios às câmeras, à exposição de suas vidas, de suas intimidades e de suas tragédias pessoais.

2.2. O profissão Repórter enquanto narrativa e suas estratégias

O programa *Profissão Repórter* surge em 2006 como uma edição especial do *Globo Repórter* (TV Globo). No mês seguinte passa a ser um quadro do programa dominical *Fantástico*. Foi o próprio diretor do programa, Caco Barcellos, quem fez a proposta inicial, como explica ao site *Globo.com* (*Profissão Repórter*): “o bastidor relacionado ao conteúdo é o que eu mais gosto”, pois ajuda o público a entender as circunstâncias em que se deu a apuração dos fatos.

Em 2008, vira programa especial exibido às terças-feiras. “Cada programa produz uma média de 25 horas de gravação bruta, das quais apenas 30 minutos são exibidos semanalmente”, diz o repórter no texto *Profissão Repórter 10 anos* (*Globo.com*). A essência do programa e sua proposta, segundo o jornalista, é feita na rua com envolvimento total da equipe em todas as fases de produção, assim como um desafio semanal aos jovens repórteres, de realizar um jornalismo ativo, focado na ação.

São várias histórias de vida acontecendo ao mesmo tempo com narradores diferentes em uma narrativa não linear. Características que nos lembram as narrativas enviesadas de Katia Canton (2009), sem necessariamente ter começo-meio-fim tradicional, mas são tecidas a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos.

Nos interessa nesta análise observar a ‘performance dos sujeitos interlocutores no processo de enunciação narrativa’ (Motta, 2013, p. 211), observando as artimanhas e o propósito dos narradores. É o narrador que conduz o processo, que tem “poder de voz para organizar, encadear, posicionar, hierarquizar, dar ao seu interlocutor as pistas e instruções de uso por meio das quais indica como pretende que seu discurso seja interpretado”. O narrador é o que conta sobre o mundo e o mundo contado é o mundo da personagem.

Motta propõe a utilização do conceito de ‘contraponto’ de Ricoeur, que “torna todas as vozes narrativas simultâneas: a organização polifônica é dialógica e a intriga parece constituir-se mais em uma matriz de intriga que em uma intriga uniforme” (Motta, 2013, p. 215). O autor sugere que se observe como isso se dá no jornalismo, “a fim de discernir um processo polifônico em que vozes diversas se contrapõem em torno de uma matriz de intriga em constante evolução (...) uma narrativa em movimento que raramente se fecha” (Motta, 2013, p. 215).

Motta nos indica caminhos para identificar as estratégias da enunciação: a) as ‘estratégias de produção de efeitos de real’. Nesta, o jornalista demarca espaço e tempo reais para se aproximar da verdade dos fatos, marcadores que nos apresentam uma sucessão contínua de lugares, mapas e tempo decorrido entre os deslocamentos dos re-

pórteres. Busca-se um efeito pretendido junto à audiência num jogo permanente entre realidade e imaginação, que nos permitirá revelar ‘estratégias e estratagemas de referenciação do narrador para construir efeitos de real’; e b) as ‘estratégias de produção de efeitos estéticos’, que busca identificar por meio da construção narrativa como o telespectador é induzido a acompanhar o projeto dramático ofertado a partir das histórias, personagens, conflitos e sequências apresentados.

2.3. Os ribeirinhos da Amazônia em cena no Profissão Repórter

O programa ‘Ribeirinhos enfrentam dificuldades na principal hidrovia da Amazônia’, exibido em outubro de 2018, tem 35 minutos e 34 segundos de produção. Transcrevemos o material a partir de suas características audiovisuais, separando inicialmente imagem, texto e som para melhor observar a composição da narrativa (COSTA, 2013) mas considerando a importância do conjunto da narrativa. São três narrativas que se desenvolvem paralelamente em viagens pelos rios da Amazônia.

Enquanto projeto dramático, o conflito é produzido já no título da edição selecionada. Os ribeirinhos, ofertados como protagonistas do enredo, são expostos em suas dificuldades/enfrentamentos, tendo como cenário a ‘principal hidrovia da Amazônia’. O rio será o lugar do confronto, escolhido para apresentar ao telespectador a batalha ribeirinho x águas, com os repórteres em ação nesse ambiente aquático amazônico.

O programa começa com muita ação. Rio, movimento de pequenos e grandes barcos, redes, crianças, perigo, polícia. Crianças, algumas sem e outras com o rosto borrado pelos efeitos de edição sugerem proibições e interditos. Tudo muito frenético, imagens em cortes rápidos com música que sugere agitação e movimento. O barulho do motor dos barcos segue de fundo junto com a música.

O repórter Caco Barcellos é o primeiro narrador jornalista a mostrar o rosto e enunciar: “O Profissão Repórter navega na principal hidrovia da Amazônia (...). Os passageiros que fazem longas travessias. E o perigo dos piratas em viagens como essa, para o transporte de carga”. Caco está dentro do barco, andando, com o microfone em punho, apontando para a margem do rio. A câmera também faz movimentos acompanhando o repórter, fechando na margem do rio mostrando as casas ribeirinhas e no final as cargas que aparecem atrás do repórter.

Logo após aparecem flagrantes de assaltos a barcos mostrando como os piratas agem. Flagrantes de ribeirinhos que chegam em pequenas canoas (rabetas) para pedir comida e de trabalho infantil. Miséria. Choro. Dentro do barco, os passageiros em viagem pelo Rio Amazonas. Pôr do sol, anoitecer e amanhecer no barco indicam que o tempo passa, lembrando o que diz Ricoeur na sua compreensão da narrativa como síntese para a diversidade temporal. Mesmo que a narrativa não consiga a síntese, ela trabalha com a perspectiva de uma unidade do tempo. Com essa passagem de tempo dentro da narrativa, chegam o café da manhã e os dramas individuais.

A abertura do programa termina com imagens da equipe de jornalistas em ação e a voz em *off* do repórter Caco Barcellos: “os bastidores da notícia, os desafios da reportagem, agora no Profissão Repórter”, com pequenos trechos retirados do Programa que vai ser exibido. Após a vinheta, que demarca o início do Programa, cada repórter vai contando a sua história.

A primeira história é narrada pela repórter e cinegrafista Danielle Zampollo, que aparece em um porto de Belém anunciando que foi comprar passagem para o município de Breves (PA), no arquipélago do Marajó. Ela segue junto com outro cinegrafista: Erick Von Poser, que também é apresentado ao telespectador enquanto pergunta a um tripulante o tempo de viagem. Em seguida coloca a bagagem no chão do barco. O primeiro mapa aparece e indica o foco da reportagem de Danielle e Erick: as cidades com os piores IDH⁴ do Brasil: Gurupá, Melgaço e Breves, todos na região do Marajó, no estado do Pará. A repórter diz: “foram 9 dias entrando e saindo de barco de passageiro como esse”. O primeiro entrevistado, o piloto do barco, anuncia: “você vai ver muita coisa interessante no decorrer do trajeto (...)”: ribeirinhos, crianças se arriscando pra ganhar presente ou fazer comércio, prostituição. O que o comandante denomina de interessante são problemas sociais gravíssimos enfrentados na região marajoara, sem nenhuma indagação da repórter sobre esses problemas individualmente.

A segunda narrativa, com a repórter Mayara Teixeira, é anunciada pela indicação no mapa, presente em todo o Programa, demarcando para o telespectador os deslocamentos físicos dos jornalistas e as idas e voltas entre uma narrativa e outra. Ela interpela o seu personagem principal desta viagem: “Francielison vai para Manaus para encontrar a mãe, a esposa e os filhos. Ele não vê a família desde que teve uma recaída e voltou a fumar pasta base há seis meses”.

A terceira reportagem, iniciada após o mapa de mudança de rota de Tabatinga para Manaus (AM) é narrada pelo repórter Caco Barcellos. Viaja em uma balsa que leva 27 carretas com produtos da Zona Franca de Manaus junto com seis tripulantes. A viagem começa à meia-noite. Está interessado na preocupação das empresas com os piratas que assaltam e roubam as cargas e com as histórias dos assaltos contadas pelos tripulantes.

Essa apresentação inicial já nos descortina várias estratégias de referencialidade (Motta, 2013) que sustentam a narrativa jornalística como proposta de apresentar o real amazônico ao Brasil. Os personagens e histórias são reais, o que é comprovado pelo repórter *in loco*, que de microfone em punho, grava todos os diálogos utilizando a técnica da gravação direta, como se a entrevista não tivesse início nem fim. Câmera ligada o tempo todo para captar a ‘naturalidade’ das cenas e das conversas com o jornalista. Os mapas anunciam os deslocamentos e os dias são contados para valorizar a investigação dos fatos transpostos para o diegético, o lugar espaço-temporal da narrativa.

⁴ O Índice de Desenvolvimento Humano é realizado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), órgão das Organização das Nações Unidas (ONU), com objetivo de medir o grau de desenvolvimento econômico e a qualidade de vida oferecida à população. Disponível em IDH | PNUD Brasil (undp.org). Acesso em 05 jun. 2022.

Identificamos quatro tipos de personagens distintos nessa tessitura: os repórteres (que são ao mesmo tempo, narradores e personagens); os ribeirinhos moradores das margens do rio Amazonas; os viajantes das embarcações (personagens que vão contar suas histórias, sejam ribeirinhos ou não); funcionários das embarcações; e policiais, autorizados, quando convocados a falar. Os entrevistados são também narradores, mas tem seus discursos controlados e acionados pelo autor narrador – o repórter.

A repórter Danielle Zampollo escolhe seu personagem principal: o vendedor Domingos Alves. Em Melgaço, apontada na reportagem como um dos IDH mais baixos do Brasil, a equipe acompanha o vendedor, que tem seis filhos, até a casa da mãe, que mora ao lado dele (Figura 1). A repórter pede a Dona Isabel, a mãe dele: “será que você pode apresentar sua casa pra gente?”. Dona Isabel mostra a TV que não funciona por causa da falta de energia, a água amarelada e suja que eles consomem. A família mostra a despensa vazia na casa de madeira na beira do rio e dona Isabel chora porque a criança não tem roupa para ir à escola. Do mesmo modo, chora porque o filho é “caçoado” (sofre *bullying*) na escola por suas condições de pobreza.



Figura 1 – Dona Isabel em Melgaço. Fonte: Ribeirinhos (2018).

Mayara Teixeira, na outra narrativa, acompanha Francielison no barco. O irmão policial que o levava de volta à família, se separa dele em Tonantins. “Francielison estava em Tabatinga onde teve uma recaída e voltou a usar drogas (fotos do celular mostram ele drogado). Com a ajuda do irmão, ele decidiu reencontrar a família que mora em Manaus”, diz a repórter, que o acompanha até a sala de oração do barco. A repórter diz que faz dois dias que eles estão no barco e ele não está usando drogas. Pergunta o que sente. “Não tem dado nenhum pingão de vontade”, diz ele sentado na rede armada no barco, enquanto Mayara aparece sentada no chão ao lado dele. “Vamos aproveitar e conhecer um pouquinho os nossos vizinhos de rede”. Entrevista mãe e filha. A mãe vai cuidar do pai doente. E a filha dela está indo para outra cidade se recuperar da morte do pai da filha pequena, que se suicidou há uma semana. As duas se despedem no barco (Figura 2). A filha segue em uma rabeta e dona Maria fica a conversar com a repórter. “Você acha que ir pra Tefé vai fazer bem pra ela?”. Dona Maria responde: eu acho que sim. Eu só quero que ela estude...”



Figura 2 — Mãe e filha se despedem. Fonte: Ribeirinhos (2018).

Em seguida, entra novamente em cena Caco Barcellos, que mostra o perigo na balsa: “depois de 40 horas chegamos à cidade de Santarém no Pará. A partir daqui aumenta o risco da viagem. Por isso a partir daqui a tripulação vai receber um reforço”. Dois seguranças entram na balsa.

A caminho do município de Breves, a repórter Danielle entrevista o comandante. “Estamos a bordo de um barco atacado recentemente pelos piratas”, diz ela. O comandante diz que o trabalho é perigoso e divertido. Fala sobre o último assalto que sofreu. Não compreendemos na narrativa em que sentido o trabalho é divertido, nem a repórter pergunta, considerando a ênfase no perigo que espreita as embarcações. “A maioria dos passageiros dessa linha viaja para fazer tratamento de saúde”, diz ela. Depois pergunta: “veio fazer o que aqui em Breves?” Dois passageiros falam sobre saúde e outros dois falam sobre o medo dos piratas. Na chegada em Gurupá, a repórter diz ao comandante do barco: “chegamos Silas”. O comandante diz: “Chegamos, graças a deus, com conforto, segurança”. Comandante e cinegrafista se despedem diante da câmera. O repórter narrador interage explicitamente com o personagem. Ele conta histórias dos outros e, ao mesmo tempo, é humanizado como um outro personagem que interage entre as chegadas e partidas, abraços, apertos de mão e o sentido ofertado de possíveis laços entre ambos.

As narrativas são demarcadas no tempo e no espaço. “Depois de quatro dias, chegamos ao destino, Belém, sem nenhum incidente. “E os piratas, onde estão?” “Rapaz só Deus sabe por onde eles andam”, responde o comandante ao repórter Caco Barcellos, que aparece de microfone e mala na mão. O repórter sai do barco e já aparece andando de costas em outro lugar: “No dia seguinte, em Belém, procuramos o Grupamento Fluvial. São eles os responsáveis pelo policiamento da hidrovia”. Segue outra entrevista com o delegado em Belém.

Em Breves a equipe de Danielle Zampollo acompanha uma operação policial: “nossa equipe embarca numa operação de busca aos piratas do rio Amazonas”. Ação, detalhes dos policiais e suas armas. A repórter declara: “foram 88 assaltos de piratas em 2018”. Logo em seguida corta para uma cena em que um morador fala sobre o medo constante da ação dos piratas e desabafa sobre as ameaças que recebem desses piratas após a saída da polícia.

A cena seguinte mostra a repórter Mayara chegando a Breves acompanhando Francielison até a casa da mãe. Mostra também o reencontro com a família e a chegada em sua casa, onde estão a mulher e a filha. Diante das câ-

meras, a esposa, Cássia Oliveira, diz: “eu quero dizer diante de vocês que eu perdoo ele pelas falhas”. O casal se abraça. A repórter pergunta: quantas recaídas ele já teve? A esposa responde: muitas. A narrativa termina.

Os repórteres estão presentes em quase todas as cenas (Figura 3), mas Caco Barcellos adverte: “os repórteres não são personagens. São contadores de histórias e não podem perder nunca o foco principal: as pessoas comuns que fazem a notícia” (*Profissão Repórter 10 anos* - Globo.com). Observando a performance dos narradores, percebe-se, por meio de suas aparições na tela e seus diálogos frequentes com os entrevistados, o modo como protagonizam as cenas e explicitam as interações com os entrevistados.

Figura 3 — Bastidores dos repórteres em cena. Fonte: Ribeirinhos (2018).

Não são apenas narradores a comandar a voz de quem



fala, a ordem e a hierarquia dentro das narrativas, mas são personagens bem definidos na trama, caracterizados com seus equipamentos de TV. Ao observar o slogan do programa – “os bastidores da notícia, os desafios da reportagem” – podemos observar os efeitos estéticos enquanto estratégia (Motta, 2013). Todo o enredo parece ser pautado

com o objetivo de contar a história por trás de cada notícia, as circunstâncias da apuração, como anunciou o diretor Caco Barcellos. Nesse sentido, o protagonista da notícia vai desfilando seus propósitos em artimanhas de modo a confirmar o que se espera de cada edição do programa: que cada reportagem seja um desafio, um drama a ser vivido com dificuldade e vencido pelo talento da equipe.

Cria-se uma matriz de intrigas, de histórias de vida apresentadas simultaneamente em três reportagens paralelas, cujo objetivo é apresentar o conflito – os perigos, os dramas de quem sobrevive do rio Amazonas – por meio de personagens selecionados com o intuito de garantir o efeito de real da narrativa. A família, os afetos, o emprego, os vícios e as dores de cada um são apontados e desvelados em sequência bem amarrada, focada na ação, com o intuito de atrair a audiência à espera do desfecho e da solução de cada tragédia humana vivida.

3. À guisa de questionamentos

É com Ricoeur que mobilizamos nossas inquietações ao pensar que o texto (ou o programa) é sempre aberto a leituras e novas interpretações. É neste sentido que fazemos algumas proposições, que consideramos determinantes na ação do repórter enquanto narrador. Observamos, nessa edição de 17 de outubro de 2018, que a narrativa do programa traz em si um enunciado pré-construído historicamente sobre a Amazônia, o que parece desviar a equipe produtora dos fatos que saltam diante dos repórteres e cinegrafistas em seus deslocamentos pela Hidrovia. Essa foi nossa interpretação da edição, após a decupagem do programa.

Logo, constatamos que este Profissão Repórter não nos parece muito diferente das elaboradas pautas com noções pré-construídas sobre a região amazônica, “em que a mídia repete/transforma estereótipos historicamente fabricados, fragmentariamente reintroduzidos sob formas sedutoras por meio de imagens e falas que reportam antigas visões” (Dutra, 2001, s/p), paraíso/inferno, e a invisibilização dos sujeitos amazônidas. Fato observado na fala de Caco Barcellos ao iniciar o programa: “...para mostrar as dificuldades das pessoas que vivem assim, nas margens. Ribeirinhos”. O olhar superior do repórter sobre o ‘outro’ e sua performance ao dizer o que diz sinalizam aos telespectadores que tal localidade representa algo ruim, negativo. Portanto, já aciona uma relação de poder, quando estabelece uma certa hierarquização, ou seja, entre ‘eu’ narrador (repórter) e o ‘outro’ (ribeirinho). Um ‘outro’ que é despersonalizado enquanto sujeito da ação.

De acordo com o pensamento ricoeuriano, a pessoa da qual se fala – o agente – tem uma história. E é o autor que nos lembra que a pessoa, compreendida como personagem de narrativa, não é uma entidade distinta de suas ‘experiências’. “Ela divide o regime da própria identidade dinâmica com a história relatada. A narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar sua identidade narrativa, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade da personagem” (Ricoeur, 2014; 1991, p. 176).

Do mesmo modo, em outros momentos da edição, constatamos que os repórteres interpretam as falas das pessoas, ou seja, traduzem, completam ou repetem aquilo que as mesmas devem dizer na narrativa ou entrevista. Não há diálogo, mas as histórias de vida dos amazônidas fazem parte de um enredo tecido previamente ainda nas redações de TV, dos quais eles não participam da tessitura, mas que estão presentes como personagens, mostrados para conformar as narrativas dos repórteres-narradores.

Outro aspecto observado é a existência de um tensionamento proveniente da relação de poder e de domínio da narrativa pelo repórter enquanto narrador, pois as graves histórias de vida narradas apresentam-se, apenas, como fragmentos, organizados para cumprir o objetivo de contar uma narrativa já estabelecida anteriormente. A de contar as ações dos piratas nos rios amazônicos. Percebemos assim, uma intriga incompleta no sentido da responsabilidade sobre a apuração dos fatos, tecida apenas por fragmentos de histórias individuais, que vão de assassinatos, suicídio, roubos, prostituição e trabalho infantis, entre outros, sem uma finalização que acione os responsáveis denunciados aos repórteres.

Nos permitimos atribuir um gênero à intriga fragmentária da narrativa da edição do Profissão Repórter: a tragédia humana. Este gênero, guardadas as devidas proporções dos programas de caráter popular⁵ que enfatizam a violência em primeiro plano, se apropria das mesmas características de superficialidade das investigações, quase que ignoradas pelos repórteres. O foco na ação dos repórteres revela uma reportagem que se sustenta no valor narrativa (Motta, 2013), em efeitos estéticos e referenciais, que atraem o telespectador e aparentemente isentam a equipe de responsabilidade sobre a investigação.

A miséria humana e o abandono das pessoas, romantizados pelos repórteres, são apenas pano de fundo postos em cena para compor o enredo principal da narrativa, não como ação relevante em um jornalismo de interesse público, mas um jornalismo autorreferenciado, tendo o repórter como protagonista e narrador que reivindica sua autoridade sobre a autoria da narrativa. Constatase, mesmo à revelia do repórter-narrador, que deseja confirmar sua narrativa, que a hidrovia não é o principal problema dos ribeirinhos, mas seus problemas são configurados nos campos econômico e social, quase sempre provenientes de lógicas exógenas que pautam as necessidades da região e resultam em violência pelo controle de transporte, de capital, de pessoas e de territórios.

⁵ Esses programas caracterizam-se pela exposição da violência, do crime e dos envolvidos de modo esvaziado, reforçando estigmas de espaços e indivíduos utilizando com frequência a categorização idealizante de uma sociedade considerada “sociedade de bem”, em oposição a uma outra, implicitamente construída por enunciados narrativos como sociedade do mal. (COSTA, 2018).

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M.(2006). **Marxismo e filosofia da linguagem** (12a ed.) São Paulo: Hucitec.

BAKHTIN, M.(2011). **Estética da criação verbal** (6a ed.) São Paulo: WMF Martins Fontes.

BRASIL, Presidência da República . Secretaria Especial de Comunicação Social (2016). **Pesquisa Brasileira de Mídia 2016: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira**. Brasília: Secom.

CANTON, Katia (2009). **Narrativas enviesadas**. Martins Fontes, São Paulo.

CASTRO, Edna (1998, maio). **Território, biodiversidade e saberes de populações tradicionais**. Revista Paper do NAEA, 092.

COSTA, Alda Cristina Silva da. (2018). Medo e violência no espaço midiático: reflexões sobre as narrativas jornalísticas paraenses. In AUTOR. **Comunicação e Pesquisa na Amazônia: perspectivas midiáticas**. Coleção Encontro de Comunicação. Belém: PPGCOM/UFPA.

COSTA, Vânia Maria Torres; COSTA, Alda Cristina Silva da. (2017). A televisão e a polinarrativa do jornalismo audiovisual. In SOSTER, D., PICCININ, F. **Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas epistemológicas** (pp. 264-277). Santa Cruz do Sul: Catarse.

COSTA, Vânia Maria Torres. (2015). Quando a imagem fala e o texto grita: reflexões sobre modos de representar no jornalismo televisivo. **Revista Culturas midiáticas**, 8 (2). Recuperado de <https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/27208>.

DUTRA, M.J. S. (2001, setembro). A Amazônia na TV: produção de sentido e o discurso da ecologia. **Anais do XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Campo Grande, MS, Brasil. Recuperado de <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/27354693151354466114859850109076138042.pdf>>. Acesso em julho 2019.

MOTTA, L. G (2013). **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

PROFISSÃO REPÓRTER (2021, janeiro). **Globo.com**. Recuperado de Profissão Repórter – Fantástico – Memória (globo.com)..

PROFISSÃO REPÓRTER 10 ANOS (2006, Abril). **Globo.com**. Recuperado de Profissão Repórter - 10 anos (globo.com).

Ribeirinhos enfrentam dificuldades na principal hidrovia da Amazônia. **Profissão Repórter** (2018, outubro). Rio de Janeiro: Rede Globo. Programa de TV. Recuperado de <https://globoplay.globo.com/v/7095450/>..

RICOEUR, P. (2012). **O Discurso da ação**. Lisboa. Edições 70.

RICOEUR, P (2014). **O si-mesmo como outro**. São Paulo: WMF Martins Fontes.

WOLF, M.(2005). **Teorias da comunicação de massa** (2a ed.) São Paulo: Martins Fontes.

The regionalization of television in Ceará: a study on the process of interiorization of TV in Cariri, Ceará

This work proposes an investigation and exploratory understanding of the process of interiorization of television in the Northeast, limiting the study to the Cariri region of Ceará - viewed as one of the first locations in the interior of the Northeast (and Ceará) to receive a television signal. The main objective is to present some notes on the implementation of local television. Methodologically, the research was developed through a qualitative approach, using bibliographical and documentary research. The research identifies the lack of in-depth studies on the history of local television in the interior of the state of Ceará. This history is still guarded in the memory of those who experienced the arrival of the first antenna, until the implementation of their own TV station in the Cariri region, in the city of Juazeiro do Norte.

Keywords

Regional television; History of Television; Ceará; Cariri Ceará

A regionalização da televisão no Ceará: um estudo sobre o processo de interiorização da TV no Cariri cearense

Este trabalho investiga e propõe uma compreensão exploratória sobre o processo de interiorização da televisão no Nordeste, recortando o estudo para a região do Cariri cearense - visualizada como uma das primeiras localidades do interior nordestino (e do Ceará) a receber um sinal de televisão. O objetivo principal é apresentar alguns apontamentos sobre a implantação da televisão local. Como aporte metodológico, a pesquisa foi desenvolvida mediante a uma abordagem qualitativa, sob a utilização da pesquisa bibliográfica e documental. A pesquisa identifica a falta de estudos aprofundados sobre a história da televisão local no interior do estado cearense. Essa história ainda permanece resguardada na lembrança daqueles que vivenciaram a chegada da primeira antena, até a implantação de uma emissora própria de TV na região do Cariri, na cidade de Juazeiro do Norte.

Palavras-chave

Televisão regional; História da Televisão; Ceará; Cariri Cearense

Introdução

A grande parte da literatura sobre a história da televisão, de modo geral, tem se debruçado sobre os caracteres nacionais. São estudos que compreendem o seu surgimento, aspectos culturais, tecnologias dentre outras possibilidades de pesquisa. Além disso, tais estudos partem e concentram-se na região Sudeste do Brasil, especificamente no eixo Rio-São Paulo. No que se refere ao Nordeste, as pesquisas de Kneipp (2017) e Sales Júnior e Kneipp (2019, 2020) possibilitam obter um breve panorama da chegada da televisão, com ênfase no estado do Rio Grande do Norte – contribuindo para fortalecer os estudos nessa região brasileira.

O estado do Ceará se apresenta como um importante local de investigação sobre a introdução da televisão no Nordeste. Visto que, posteriormente a inauguração oficial da televisão no Brasil ocorrida na cidade de São Paulo, em 1950, o Ceará foi o terceiro estado nordestino a implementar uma emissora de televisão na década de 1960, posterior aos estados do Pernambuco e Bahia (Lins, 2017).

Como explicitado, a história da televisão no Ceará se inicia no ano de 1960 e no Cariri cearense em 1965, com a instalação de uma antena repetidora – enquanto experiência inicial. Posteriormente, a esse marco, uma emissora de TV própria da região só seria instalada em 1999, com a chegada da TV Padre Cícero – uma televisão comunitária. A primeira transmissão de uma emissora local aconteceu exatamente no dia 23 de março de 1999 e mostrou ao vivo para os telespectadores da cidade as festividades em homenagem aos 155 anos de nascimento do Padre Cícero, diretamente da Praça do Socorro” (Feitosa, 2013). Contudo, percebe-se que as TVs chegaram primeiramente nas capitais e posteriormente no interior. Inicialmente uma retransmissora funcionava como aliada à presença da televisão em cidades mais afastadas da capital, como é o caso da cidade de Juazeiro do Norte. Porém, essa realidade foi sendo transformada mediante desenvolvimento tecnológicos partindo dos interesses políticos e econômicos.

A importância dos estudos sobre a televisão, ainda na contemporaneidade, reside no fato de ser a principal mídia utilizada no Brasil seja para se informar ou se entreter. E, quando visamos discorrer sobre o aspecto da interiorização da televisão, os motivos para o desenvolvimento deste estudo perpassam os mesmos explicitados por Bazi (2001): a) contribuir com os estudos para os meios de comunicação de massa e b) visibilizar o processo de regionalização da mídia televisiva, que ainda pouco se conhece – ainda mais sobre o Ceará e do interior do estado, como no caso de Juazeiro do Norte.

Com isso, surge o questionamento: como ocorreu a implantação da televisão no Cariri cearense, a partir do processo de interiorização? Como hipótese, compreende-se que a falta de registros históricos e documentais no âmbito científico desenvolve-se um processo de apagamento da história da televisão no interior do estado do Ceará, especificamente na cidade de Juazeiro do Norte, localizada na região do Cariri.

Como objetivo geral busca-se apresentar apontamentos iniciais sobre a implantação da televisão local, na região do Cariri cearense. Como objetivos secundários busca-se a) explicitar o deslocamento da televisão regional para

o local, com ênfase na cidade de Juazeiro do Norte e b) identificar os desafios do processo de interiorização da televisão no estado no Nordeste, tendo como caso o estado do Ceará. Desse modo, as pesquisas voltadas para o entrelaçamento entre mídia e história possibilitam explorar esses horizontes ainda por serem descortinados e apresentados ao restante do país.

A composição metodológica dessa pesquisa parte de uma abordagem qualitativa, sob o uso da pesquisa bibliográfica e documental – identifica, sobretudo, na revisão de literatura em outros trabalhos acadêmicos. A busca por trabalhos que retratassem, em alguma parcela, a história da TV ocorreu mediante a busca em plataformas com a Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), Google Acadêmico e anais de eventos como o Encontro Regional Nordeste de História da Mídia (Alcar) e a Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), utilizando como termos de pesquisa: “história”, “televisão”, “Ceará” e “Cariri”. Ainda que escassa, a reunião desse material – coletado através de artigos de anais e de periódicos, capítulos livros, dissertações, boletins -, possibilita a visualização de rastros sobre as experiências e a chegada da TV no Cariri cearense. Com isso, foi possível elaborar alguns apontamentos sobre a chegada da TV no âmbito local, na cidade de Juazeiro do Norte, na região do Cariri cearense.

Contudo, é necessário destacar a dificuldade de informações mais aprofundadas e disponíveis para consulta. Desse modo, essa pesquisa também objetiva agir como um canal de divulgação científica, a partir de tais apontamentos introdutórios, para que os demais pesquisadores possam visualizar o processo de interiorização da TV no Ceará.

A chegada da televisão no Brasil

Apesar de ser descrita como sendo brasileira, ou seja, numa concepção de caráter “nacional”, a introdução e implantação da televisão deu-se, em seus primórdios, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro respectivamente em 1950 e 1951. Como destaca Silva (2020: 3), “A chegada da TV no Brasil foi uma grande aventura do capital privado, tal como ocorreu nos EUA [...]”. E, assim, deu-se o início de um dos meios de comunicação mais fortes e presentes no país.

A crítica tecida nesse aspecto, reside na operacionalização da ideia de “nacional” da televisão. Diante da compreensão que não apenas a sua localização, mas a própria construção identitária de sua primeira década, inicialmente, deu-se em torno da região Sudeste e sobretudo no eixo Rio-São Paulo. Assim, acreditamos que o ideal seria compreender a chegada da televisão frente ao aspecto de local – processo que vai ser expandido nas décadas de 60 e 70.

Desse modo, vamos entender como nacional o processo tão somente de implantação da televisão enquanto objeto de transmissão das imagens audiovisuais. E, local por funcionar para um público específico (paulistas e cariocas) e sob condições socioculturais, políticas e econômicas ainda mais específicas. Frente ao exposto, corroboramos com Temer (2017), no sentido de compreender a televisão como um veículo modificador das relações sociais, políti-

cas e econômicas agindo no sentido de “reorganizar” as relações sociais na cidade, na região na qual o seu sinal se estende. O que possibilita reafirmar o caráter específico, regional e local da televisão.

No campo de estudos históricos sobre a televisão, Mattos (2010) apresenta uma organização cronológica das fases da TV, a partir da sua origem e o desenvolvimento da televisão no Brasil em seis fases, objetivando a construção de um perfil global (Quadro 1). A explicitação de tais fases será fundamental no sentido de compreender o processo de expansão da televisão para o Nordeste, sobretudo no estado do Ceará e na interiorização rumo ao Cariri cearense.

por Mattos (2010), condicionadas à evolução tecnológica com “[...] o videoteipe, o sistema de micro-ondas, a transmissão via satélite, a televisão em cores e, na atualidade, a TV digital” (Tourinho, 2009: 98).

É exatamente em meio a esse cenário de descentralização da televisão, mudanças e transformações socioculturais, políticas, econômicas e tecnológicas que Cunha (2009) situa a realidade da televisão no Ceará entre as décadas de 60 e 80. Se por um lado essa descentralização proporcionou a população local acompanhar as mesmas imagens televisivas que os sujeitos do Rio e São Paulo, por outro lado:

[...] trouxe uma nova preocupação mercadológica: barateou o

Fases	Período	Característica
Elitista	1950-1964	Quando o televisor era considerado um artigo de luxo ao qual apenas a elite econômica tinha acesso.
Populista	1964-1975	Quando a televisão era considerada um exemplo de modernidade e programas de auditório e de baixo nível tomavam parte da programação.
Desenvolvimento tecnológico	1975-1985	Quando as redes de TV se aperfeiçoaram e começaram a produzir, com maior intensidade e profissionalismo, os seus próprios programas com estímulo de órgãos oficiais, visando, inclusive, a exportação.
Transição e da expansão internacional	1985-1990	Durante a Nova República, quando se intensificaram as exportações de programa.
Globalização e da TV paga	1990-2000	Quando o país busca a modernidade a qualquer custo e a televisão se adapta aos novos rumos da redemocratização.
Convergência e qualidade digital	2000-2010	Começa no ano 2000, com a tecnologia apontando para uma interatividade cada vez maior dos veículos de comunicação, principalmente a televisão, com a internet e outras tecnologias da informação. Nessa fase é adotado o sistema de televisão digital do país e iniciada sua implantação até a substituição total do sistema analógico que deve ocorrer até o ano de 2016.
Portabilidade, mobilidade e interatividade digital	A partir de 2010	Quando o mercado de comunicação e o modelo de negócio vão se reestruturar definitivamente, devido ao espaço ocupado pelas novas mídias, a exemplo do celular digital. Nessa fase a produção e a distribuição de conteúdo serão de fundamental importância para as redes de televisão.

Quadro 1 – Fases do desenvolvimento da TV no Brasil. Fonte: Mattos (2010).

O quadro com a apresentação das fases da televisão brasileira, como já foi dito, possibilita identificar em que momento da história a televisão começa a ser expandida para as outras regiões brasileiras: seja através da criação de emissoras locais próprias, sinal de retransmissoras e, posteriormente, com o processo de afiliação. A expansão da televisão ocorreu entre as duas primeiras fases citadas

custo extinguindo os programas locais e centralizando a produção para o eixo Rio-São Paulo. Era o momento em que as emissoras de televisão do Sudeste realizavam as primeiras transmissões comerciais via satélite (1969), mas muitos canais ainda dependeriam do tráfego de tapes com a mesma programação nacional fornecida pelas cabeças-de-rede (Cunha, 2009: 3).

A compreensão dos impactos de uma programação nacional é fundamental para a visualização holística da chegada das tecnologias e do processo de afiliação das cabeças-de-rede para o restante do país, a exemplo da região Nordeste. No Ceará, o processo de expansão da Rede Globo foi iniciado na década de 70, afiliando a emissora TV Verdes

Mares, no ano de 1974, com uma das maiores empresas de comunicação do país. Nesse sentido, é que podemos partir para averiguar como a televisão parte do nacional para o eixo regional.

Do nacional para o regional

Dez anos depois da chegada da televisão no país (eixo Rio-São Paulo), inicia-se o processo de descentralização e esse novo veículo de comunicação começa a habitar o âmbito regional. A televisão regional é um efeito advindo da combinação, sobretudo, de fatores tecnológicos, econômicos e políticos. A produção televisiva deixa de ser exclusividade da região Sudeste e se expande para outras regiões. A região Sul é a primeira a inaugurar uma emissora de televisão fora do eixo centralizador, Rio-São Paulo, no final da década de 50.

De acordo com Strelow (2011), a TV Piratini, localizada no Rio Grande do Sul, pertencente ao grupo dos Diários Associados, é a primeira emissora de televisão desterritorializada do Sudeste no ano de 1959. Já no Nordeste, conforme Sales Júnior e Kneipp (2019), houve certo atraso da chegada da televisão na região. Foi apenas na segunda década de existência dessa nova linguagem, década de 60, que as capitais dos estados de Pernambuco e Bahia tiveram suas primeiras emissoras de televisão.

Em seguida, a televisão chega ao estado do Ceará também no ano de 1960. Conforme Cunha (2009: 1) “A década de 1960 representou o início da produção televisiva cearense. A TV Ceará, canal 2, dos Diários Associados, foi inaugurada em 26 de novembro de 1960”. Situada na capital do estado, na cidade de Fortaleza, a TV Ceará foi a primeira televisão do estado (Lins, 2017).

Ainda de acordo com Cunha (2009), a programação da primeira televisão do Ceará baseava-se em: teledramaturgia, programas de humor e telejornalismo. Esse tipo de programação é o que Bazi (2001) compreende por televisão regional: retransmitindo um sinal para determinada região e tendo uma programação voltada para ela mesma. Mas, esse tipo de conteúdo permanece com maior ênfase somente até antes da chegada do videoteipe no estado – posteriormente a inserção desta e de outras tecnologias, passa a operar uma programação unificada com o processo de afiliação. Ou seja, visualiza-se que a introdução da televisão no estado apresenta suas marcas próprias, com linguagem e características inerentes a identidade regional.

Com o decorrer do tempo novas emissoras de televisão foram surgindo como a TV Verdes Mares (1970), TV Educativa (1974), TV Uirapuru (1978) e TV Manchete (1984) (Cunha, 2009). Dentre tais emissoras, a TV Verdes Mares, ainda presente no cotidiano da sociedade cearense, era conhecida como “Canal 10 – a nota máxima em televisão”, teve a sua primeira transmissão em 23 de outubro de 1969. Mas, foi inaugurada oficialmente em 31 de janeiro de 1970, e tornou-se a emissora líder do estado e se transformando numa afiliada da Rede Globo, em 1974 (Feitosa, 2013).

Desse modo, a televisão no Ceará, a partir da TV Verdes Mares, está presente no cotidiano dos cearenses há 50 anos – figurando-se como um das mais antigas afiliadas da Rede Globo no Nordeste. Ou seja, essa emissora passou por diversas etapas de transformação sociocul-

tural, tecnológica e inovadora da televisão, pois como explica Cunha (2009) foi a partir da chegada do videoteipe ao Ceará, em 1966, que houve um desmonte local e o início da exibição da programação oriunda das grandes emissoras do Sudeste.

É importante, nesse sentido, destacar um fator tecnológico fundamental que reconfigurou os ares das TVs regionais: o videoteipe. Essa tecnologia chegou ao país também nos anos 60 possibilitando a mudança de uma televisão feita ao vivo, para uma televisão gravada. Além disso, também era possível editar e compartilhar as imagens com outras emissora e regiões.

O uso do VT possibilitou não somente as novelas diárias como também a implantação de uma estratégia de programação horizontal. A veiculação de um mesmo programa em vários dias da semana criou o hábito de assistir televisão rotineiramente, prendendo a atenção do telespectador e substituindo o tipo de programação em voga até então, de caráter vertical, com programações diferentes todos os dias” (Mattos, 2010: 93).

Com a utilização do VT tem-se a construção de uma televisão mais planejada e elaborada. Sai de cena o “ao vivo” e as suas problemáticas do aqui e agora e entra em cena a possibilidade da regravação, de uma programação mais bem desenvolvida e, com isso, da formação inicial de uma grade de programação – características intrínsecas da televisão. Além disso, com a tecnologia do VT os produtos audiovisuais da televisão passam a fazer parte de uma cadeia de emissoras. Ou seja, passa a fazer parte para além do seu espaço físico de produção.

É frente a esse aspecto que Cunha (2009) visualiza a mudança de programação local das emissoras regionais e a introdução de uma programação nacional, mediante ao processo de afiliação das emissoras cabeças de rede: a exemplo da Rede Globo. Esse processo de afiliação é decorrente de uma iniciativa do Ministério das Comunicações e do projeto de desenvolvimento territorial e integração nacional, funcionando como um impulso político e ideológico para a expansão da televisão pelo território brasileiro.

Assim, com a consolidação da TV Verdes Mares em Fortaleza e a sua afiliação à Rede Globo, como uma emissora retransmissora da programação dessa cabeça de rede no estado, tem-se um movimento de articulação para a sua expansão – não somente do sinal, mas de uma outra emissora do grupo Edson Queiroz (proprietário da Verdes Mares) para o interior do estado: como o caso da TV Verdes Mares Cariri na cidade de Juazeiro do Norte. Diante dessa expansão é possível discorrer sobre a televisão local.

Do regional para o local: a chegada da TV no Cariri cearense

Nesse processo de movimento da expansão e fortalecimento da televisão do nacional para o regional, também vislumbramos uma movimentação do âmbito regional para o âmbito local. A chegada da televisão ao espaço local perpassa, claramente, questões econômicas e políticas de monetização e audiência, bem como do alcance do sinal pelo território estadual. Contudo, há também uma questão sociocultural que é uma demanda e pauta fundamental da construção identitárias entre televisão, território e público.

Acerca da televisão regional, o artigo 221 capítulo V da Constituição Brasileira (1988) explicita visa a produção cultural, artística e jornalística como um dos princípios de programação das emissoras. Todavia, Bazi (2001) e Tourinho (2007) destacam a ausência de definições precisas sobre o que seria uma emissora regional ou mesmo local. Assim, Coutinho e Emerim (2019: 30) explicitam que “A busca por estabelecer exigências legais ou clareza normativa sobre o que seriam emissoras e programações locais ou regionais, é o difícil percurso para tal consolidação é significativa por outro lado de nossa experiência televisiva no Brasil”.

Sobre a regionalização, Bastos da Silva (1997: 57) explica que ela:

Emissora	Ano	Tipo de TV	Grupo
TV Padre Cícero	1999	Comunitária	-
TV Verde Vale	2006	Educativa	Fundação XV de Agosto
TV Verdes Mares Cariri	2009	Comercial	Edson Queiroz/Sistema Verdes Mares

[...] já era prevista por muitos estudiosos da comunicação, como sendo um fenômeno da década de 90 no Brasil. Elas chegariam com as tevês a cabo e as comunitárias, tão comum nos EUA. O público sente **necessidade de obter notícias rápidas e precisas sobre sua região**, não apenas através dos jornais impressos locais.

O uso do termo “regional” presente é no linguajar cotidiano do homem comum e por isso está relacionado com à diferenciação de área e a ideia parte da valorização local. Pois, “[...] a valorização do local na sociedade contemporânea é processada pelo conjunto da sociedade e surge no auge do processo de globalização (...) esta mudança demonstrou justamente que as pessoas também se interessam pelo que está mais próximo ou pelo que mais diretamente afeta as suas vidas” (FABBRI JUNIOR, 2006, p. 27-28).

Diante desse quadro, Belém et al. (2019: 162) compreendem que

Não por acaso, desde os anos 90, arrasta-se o debate sobre a necessidade de proposições de Projeto de Lei que versem sobre a regionalização da radiodifusão aberta. Em 2013, por exemplo, o Congresso Nacional decretou normas percentuais de produção cultural, artística e jornalística local nas emissoras de Rádio e TV, por meio do Projeto de Lei N° 5992/2013.

Desse modo, acerca da localidade, Bourdin (2001: 25) compreende que ela é uma “[...] circunscrição projetada por uma autoridade”. O que sugere a compreensão da expansão da televisão frente a uma finalidade comercial – o que não deixa de ser uma realidade. Porém, concordamos com Coutinho (2008, p. 96, grifo nosso) que “Em contraposição a esse local de perfil mais burocrático, haveria uma concepção de **caráter mais simbólico** em que se **valoriza o encontro, a proximidade, a existência de afinidades e especificidades sociais e culturais partilhadas**”.

No caso da televisão no Cariri cearense esse caráter mais simbólico, como explicitado pela autora, é identificado frente a presença das emissoras de televisão locais e a sua programação. Ainda que não seja objeto de investi-

gação nessa pesquisa, a programação das emissoras do Cariri volta-se para a realidade local, mostrando tanto os seus problemas (através da cobertura noticiosa), a cultural da região local e, principalmente, a sua população.

Diante disso, com a ajuda do levantamento bibliográfico, foi possível apontar e identificar a chegada da televisão local no Cariri cearense, especificamente na cidade de Juazeiro do Norte (como lugar centralizador das emissoras de TV) – enquanto cidade-polo. Com o aporte de documentos e pesquisas científicas identificamos a existência três principais emissoras, ao longo do tempo, na região: a TV Padre Cícero, a TV Verde Vale e a TV Verdes Mares Cariri. No Quadro 2, explicitamos algumas informações sobre cada uma delas:

Quadro 2 – Chegada das emissoras de TV no Cariri cearense. Fonte: Baseado em Feitosa (2013) e Oliveira (2017).

Contudo, para compreender a chegada da televisão no Cariri cearense é preciso voltar no tempo e identificar os seus primeiros indícios diante a instalação de uma retransmissora. “Foi no ano de 1965 [25 de outubro], cinco anos depois que Fortaleza instalou sua primeira emissora de TV, que numa conversa informal entre dois cidadãos entusiastas se cogitou a possibilidade de Juazeiro do Norte repetir um sinal de televisão” (FEITOSA, 2013, p. 41). Casimiro (1985) explica que a primeira experiência televisiva ocorreu na residência Antonio Arrais, próximo ao bairro Jardim Gonzaga em Juazeiro do Norte. “O equipamento disponível era um televisor de marca Philips, convencional, de 20 polegadas e uma antena de 12 elementos que ficou há cerca de 10 metros de altura” (Casimiro: 99).

Essa experiência inicial, a partir da implantação de uma antena repetidora na cidade, marca uma série de mudanças estruturais. De acordo com Casimiro (1985), essas mudanças foram: a retirada de diversas mangueiras; a remoção das últimas ruínas da igreja do Horto, iniciada pelo Padre Cícero; a demolição da Casa dos Milagres; e a remoção do velho cruzeiro que ficava em frente a capela. Com isso, é importante destacar que o “progresso tecnológico”, visando a implantação da TV, alterou e modificou a própria preservação da história e da memória da cidade de Juazeiro do Norte.

Posteriormente a essa primeira experiência, datada da década de 60, a chegada da primeira emissora local ocorreria na década de 1990, com a implantação da TV Padre Cícero (1999), seguida por outras duas emissoras já no século XXI: a TV Verde Vale (2006) e TV Verdes Mares Cariri (2009) (Feitosa, 2013). Fundada por Roberto Bulhões, a TV Padre Cícero teve o seu sinal concedido pelo Ministério das Comunicações para que a mesma funcionasse com sinal Plano Básico: se tornando uma TV Comunitária. A primeira transmissão de uma emissora local aconteceu

no dia 23 de março de 1999 “[...] e mostrou ao vivo para os telespectadores da cidade as festividades em homenagem aos 155 anos de nascimento do Padre Cícero, diretamente da Praça do Socorro” (Feitosa, 2013: 47). Contudo, a concessão pública para se tornar uma emissora comercial não saiu e em poucos mais de dois anos de existência teve o seu sinal retirado do ar. Anos de-

Vale que tem uma programação desenvolvida no âmbito local. Já que a TV Verdes Mares realiza essa construção de identidade local apenas a partir dos seus telejornais, enquanto produção televisiva frente ao local. Posteriormente ao que foi explicitado, apresentamos uma linha do tempo com as principais movimentações e transformações da televisão no estado no Ceará (Figura 1):

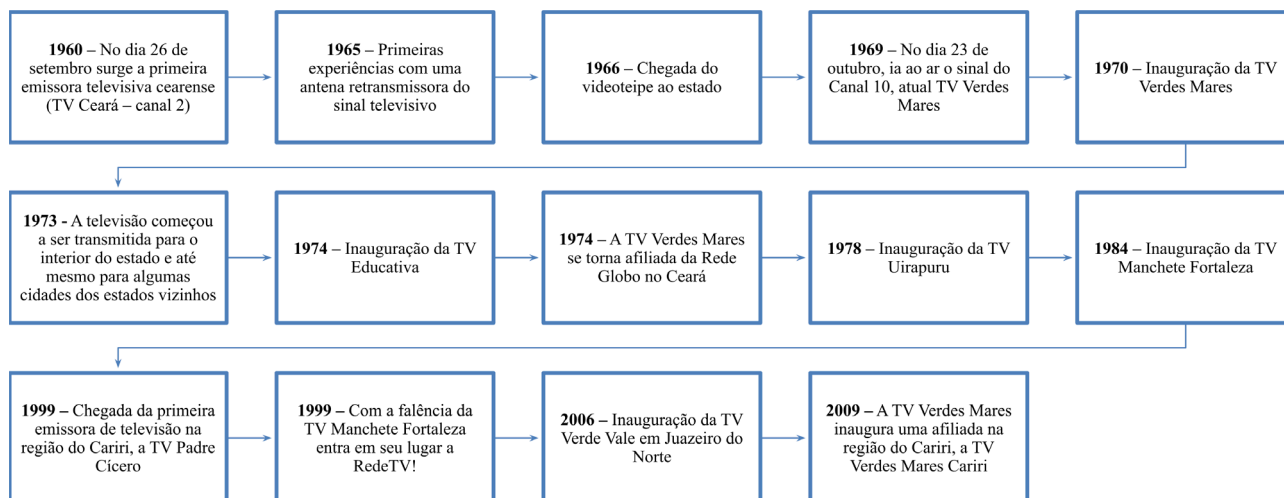


Figura 1 – Linha do tempo da chegada da televisão no estado do Ceará. Fonte: Cunha (2009) e Feitosa (2013)

pois, precisamente no ano de 2011, a TV Padre Cícero reiniciou as suas atividades, porém agora passando a funcionar apenas na internet. Assim, a primeira emissora de fato a funcionar e a ter a concessão emitida foi a TV Verde Vale, inaugurada em 2006 afiliada à Nova Geração de Televisão¹. Uma emissora regional, que busca retratar o seu povo e cultura locais.

De acordo com informações disponíveis no seu portal², a TV Verde Vale se caracteriza pela divulgação cultural, religiosa, econômica, política e social da região do sul do Ceará, com uma programação e comunicação voltada para a nossa gente. A segunda emissora a surgir na região é a TV Verdes Mares Cariri, afiliada da Rede Globo e pertencente ao Grupo Edson Queiroz, assim como a TV Verdes Mares entre outros veículos de comunicação no Ceará.

A TV Verdes Mares Cariri inicia a suas funções em 1 de outubro de 2009 e tem como apoio a outra sede da emissora situada na capital do estado, em Fortaleza. Essa emissora local em Juazeiro do Norte tem em sua programação, com foco na região, a exibição de dois telejornais: o CETV 1 e 2 edição. Já os demais conteúdos são os programas locais produzidos pela capital e os retransmitidos pela Rede Globo.

A inserção das TVs Verde Vale e Verdes Mares Cariri introduziu a televisão no interior do estado do Ceará e possibilitou o acesso à informação, entretenimento e lazer do ponto vista local – e, não apenas da visão da televisão feita na capital. Esse processo de interiorização trouxe para o Cariri cearense a possibilidade de construir uma identidade televisiva própria, especialmente com a TV Verde

Mediante a linha do tempo apresentada na Figura 1, compreendemos que a televisão adentrou o território cearense na década de 60 e, posteriormente, nas décadas de 70 e 80 surgiram novas emissoras como o caso da TV Verdes Mares que permanece até os dias atuais em funcionando no estado. Além disso, no tocante a região do Cariri cearense, as primeiras experiências com a televisão ocorrem no ano de 1965 através de uma antena repetidora na cidade de Juazeiro do Norte.

A instalação, de fato, da primeira emissora de televisão na região do Cariri cearense deu-se no final do século XX com a TV Padre Cícero, no ano de 1999. Já no século XXI, surgiram as duas emissoras de TV que ainda permanecem na região: a TV Verde Vale (2006) e a TV Verdes Mares Cariri (2009), funcionando como uma afiliada da TV Globo no interior do estado. Ou seja, proporcionando visibilidade local para o estado e para o nacional, mediante a realização de reportagens produzidas pelos telejornais CE1 e CE2, que podem ser de interesse dos telejornais cabeça de redes como o Hora 1, Bom Dia Brasil, Jornal Hoje e Jornal da Globo.

Considerações parciais

A televisão no Brasil tem uma trajetória consagrada e privilegiada. Não apenas é considerada, mas de fato é, ainda hoje, o maior veículo de comunicação do país. Da capital ao interior, de norte a sul, entre ricos e pobres, a televisão unifica as diferenças e adentra os lares dos brasileiros sete dias por semana. Passado 70 anos da sua existência, a televisão ainda permanece como objeto de investigação e faces ainda obscuras, especificamente quando buscamos o movimento rumo ao interior do Brasil: como no caso de regiões a exemplo do Cariri cearense.

¹ Emissora paulista fundada em 2003 com sede na cidade de Osasco e sucursais em São Paulo e no Rio de Janeiro. É de concessão educativa e pertence à Fundação de Fátima. Conta com retransmissoras e afiliadas em 75 municípios de 15 estados.

² Informação disponível em: <https://tvverdevale.tv/index.php/quem-somos>. Acesso em: 7 abr. 2021.

A expansão da televisão para regiões mais distantes é fruto de uma série de eventos econômico, políticos e também tecnológicos. Das antenas retransmissoras à instalação de emissoras próprias, essa tela do real e do imaginário funciona como motor de aproximação do território com os sujeitos, seja internacional, nacional, regional e/ou local. É através da tela da televisão que o mundo entra no espaço íntimo da casa e descortina a delimitação espacial.

Acerca do Nordeste brasileiro e do processo de interiorização da televisão, com foco no estado Ceará, e, mais especificamente, no interior do estado, no Cariri cearense, se apresenta como um importante território a ser investigado, de modo mais aprofundado. Visto que, simboliza não somente a TV como forma de acesso à informação, entretenimento e lazer no âmbito regional e local. Mas, sobretudo, na construção de televisão com identidade local, percebendo a sua cultura, o seu modo de ser e agir no mundo. Além disso, estudos dedicados a observação desse movimento entre comunicação e história também permitem compreender a importância central que a TV possui no Brasil e no interior dos estados, lugares que em muitos casos a TV se apresenta como uma das poucas fontes de diversão e saída da realidade local.

No Ceará, a TV está presente desde a década de 1960 e no interior visualizou-se a instalação de uma antena repetidora na mesma época. Porém, a instalação de emissoras locais foi iniciada no final do século XX, ou seja, mais de 30 anos após a chegada de uma emissora regional. Assim, a televisão local é ainda mais recente se comparada a TV no Brasil e no Ceará, se apresentando como uma oportunidade de aproximação com um público específico e de investigação – nas suas mais diversas facetas.

Contudo, a sua história ainda permanece viva e resguardada na lembrança daqueles que vivenciaram a chegada da primeira antena até a implantação de uma emissora própria de TV na região do Cariri, na cidade de Juazeiro do Norte. Uma história que necessita ganhar as páginas de livros e pesquisas científicas, para que seja disseminada para a população local – como forma de pertencimento – e, para outros pesquisadores na área de televisão que se debruçam sobre a compreensão holística da história dessa mídia para além do nacional.

Referências bibliográficas

BASTOS DA SILVA, Robson. (1997). Análise comparativa entre duas emissoras de televisão regionais situadas na Baixada Santista. In: MATTOS, Sérgio (org.). **A televisão e as políticas regionais de comunicação**. Salvador – São Paulo: Intercom, p. 57-68.

BAZI, Rogério Eduardo Rodrigues. (2001). **TV regional: trajetória e perspectivas**. Campinas, SP: Alínea.

BELÉM, Vitor et al. (2019). Entre o território da mídia e a abrangência de conteúdo: um método de análise sobre o telejornal local. In: COUTINHO, Iluska; EMERIM, Cárilda (orgs.). **Telejornalismo local: teorias e conceitos**. Coleção **Jornalismo Audiovisual**. v. 8. Florianópolis: Insular. p. 23-40.

BOURDIN, Alain. (2001). **A questão local**. Rio de Janeiro: DP&A.

CASIMIRO, Luíz Gonçalves. (1985). A Televisão no Cariri. **Boletim do Instituto Cultural do Vale Caririense**, nº 12, Juazeiro do Norte – CE.

COUTINHO, Iluska; EMERIM, Cárilda. (2019). Lugares, espaços, telas e reconhecimento: o local no telejornalismo na contemporaneidade. In: COUTINHO, Iluska; EMERIM, Cárilda (orgs.). **Telejornalismo local: teorias e conceitos**. Coleção **Jornalismo Audiovisual**. v. 8. Florianópolis: Insular, p. 23-40.

COUTINHO, Iluska. (2008). Telejornalismo e identidade em emissoras locais: a construção de contratos de pertencimento. In: VIZEU, Alfredo (org.). **Sociedade do telejornalismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 91-107.

CUNHA, Rodrigo do Espírito Santo da. (2009). Anotações sobre a história da televisão no Ceará (décadas de 1970 e 1980). In: **Encontro Nacional de História da Mídia**, 7, 2009, Fortaleza. Anais [...], Unifor: Fortaleza.

FABRI JÚNIOR, Duílio. (2006). **A tensão entre o global e o local: a desterritorialização da notícia no bloco rede do Jornal Regional**. 2006. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Faculdade Cásper Líbero, São Paulo.

FEITOSA, Emmanuelle Monike Silva. (2013). **Nordeste Rural: O Cariri se vê por aqui? Um estudo sobre as notícias rurais na TV e o processo de desenvolvimento regional sustentável**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional Sustentável, Juazeiro do Norte.

KNEIPP, Valquíria Aparecida P.; SILVA, Luciana Salviano M. da. (2017). A trajetória da televisão no RN: um “estado de arte” ou “do conhecimento”. In: KNEIPP, Valquíria Aparecida P. (org.). **Trajétória da televisão brasileira no Rio Grande do Norte: a fase analógica**. Natal: EDU-FRN, p. 25-58.

LINS, Aline Maria Grego. (2017). Quando a televisão ainda era uma aventura no nordeste brasileiro. In: KNEIPP, Valquíria Aparecida P. (org.). **Trajetória da televisão brasileira no Rio Grande do Norte: a fase analógica**. Natal: EDUFRN, p. 59-75.

MATTOS, Sérgio. (2010). **História da Televisão Brasileira: uma visão econômica, social e política**. 5 ed. Petrópolis: Editora Vozes.

OLIVEIRA, Naiara Carneiro de. (2017). **O Cariri cearense na TV: um estudo de caso**. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife.

SALES JÚNIOR, Francisco das Chagas; KNEIPP, Valquíria Aparecida Passos. (2020). **A televisão digital no Rio Grande do Norte: o encerramento das transmissões analógicas na Inter TV Cabugi**. *Temática*, João Pessoa, v. 16, n. 12, p. 32-48, dez.

SALES JÚNIOR, Francisco das Chagas; KNEIPP, Valquíria Aparecida Passos. (2019). O desenvolvimento da TV no Nordeste: um estudo sobre o início da televisão no Rio Grande do Norte. **Revista Brasileira de História da Mídia**, Teresina, v. 8, n. 2, p. 55-68, jul./dez.

SILVA, Edna de Mello. (2020). 70 anos de telejornalismo no Brasil: a inauguração da TV Tupi e o legado do telejornal Imagens do Dia. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 43, 2020, Salvador. Anais [...], UFBA: Salvado.

STRELOW, Aline. (2011). **A televisão chega ao Rio Grande do Sul**. BOCC: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/strelow-aline-a-televisao-chega-ao-rio-grande-do-sul.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2021.

TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa. (2017). Repensando um método para conhecer a história das emissoras de televisão no Brasil. In: KNEIPP, Valquíria Aparecida P. (org.). **Trajetória da televisão brasileira no Rio Grande do Norte: a fase analógica**. Natal: EDUFRN.

TOURINHO, Carlos. (2009). **Inovação no telejornalismo: o que você vai ver a seguir**. Vitória: EspaçoLivros.

Sergio Marilson Kulak Rui Torres

Universidade Fernando Pessoa (UFP) e Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro)
Universidade Fernando Pessoa (UFP) e Instituto de Comunicação da NOVA (ICNOVA)
Portugal e Brasil

Ambient Advertising: the generative capacity of meaning in non- conventional advertising

Advertising uses different strategies to make its discourses effective, including unusual formats of placement, as is the case with Ambient Advertisings. This research aims to understand how an Ambient Advertising piece has the capacity to attract the attention of urban users and produce some meaning for them. Thus, the research problem is configured as: How does Ambient Advertising develop its meaning effects to attract its target audience? To answer this question, we use Peirce's interpretive semiotics, based on the concepts explained by C. S. Peirce and his scholars. The research methodology has a qualitative approach, the nature of the research is applied, and its objectives are exploratory. The technical procedures adopted for the analysis derive from the applied semiotics proposal (Santaella, 2018). As a result, we identified that the effects of evocation/suggestion, indication and, mainly, representation are essential to draw the attention of the receiver.

Keywords

Semiotics. Representation. Tribeca Film Festival. Apocalypse Now

Ambient Advertising: a capacidade gerativa de sentido na publicidade não-convencional

A publicidade utiliza diferentes estratégias para efetivar seus discursos, incluindo formatos inusitados de veiculação, como é o caso das Ambient Advertisings. Esta pesquisa objetiva compreender como uma peça de Ambient Advertising tem a capacidade de atrair a atenção dos usuários urbanos e produzir sobre eles algum significado. Assim, o problema de pesquisa se configura do seguinte modo: Como a Ambient Advertising desenvolve seus efeitos de sentido para conquistar seu público-alvo? Para responder a esta pergunta recorre-se à semiótica de linha interpretativa peirceana, com base nos conceitos apresentados por C. S. Peirce e seus estudiosos. A metodologia do trabalho é de abordagem qualitativa, sendo uma pesquisa de natureza aplicada e exploratória em relação aos seus objetivos. Os procedimentos técnicos adotados advêm da proposta de análise da semiótica aplicada (Santaella, 2018). Como resultados, identifica-se que os efeitos de evocação/sugestão, indicação e, sobretudo, representação são fundamentais para atrair a atenção do receptor.

Palavras-chave

Semiótica. Representação. Tribeca Film Festival. Apocalypse Now

Introdução

O espaço urbano está lotado de manifestações publicitárias que desenvolvem os mais variados tipos de estratégia para alcançar a atenção das pessoas que se movem pela cidade. As publicidades classificadas como convencionais, como é o caso dos *outdoors*, mobiliários urbanos para informação, empenas e vitrines, entre outros, não têm apresentado a mesma capacidade de envolvimento e de persuasão do público receptor que em momentos passados, o que faz com que os publicitários procurem novos formatos para a captação da atenção dos usuários urbanos.

Dentre os formatos contemporâneos, existem os denominados formatos não-convencionais, isto é, estruturas que não se enquadram no formato padrão de divulgação publicitária. A tática promovida neste tipo de publicidade é a de publicizar uma determinada marca de modo diferenciado, fazendo com que os receptores tenham uma experiência mais completa com o anunciante à medida que usufruem dos espaços citadinos. Assim, no simples ato de andar por um calçadão para uma prática de consumo, ou de se locomover entre a sua residência e os espaços de estudos ou lazer, o cidadão poderá ter uma experiência diferenciada com uma marca anunciante em um momento de sua vivência no qual ele não estaria necessariamente preparado para receber uma comunicação mercadológica.

Este é o caso das *Ambient Advertisings*, publicidades não-convencionais que são alocadas pelos mais variados espaços urbanos a fim de atrair a atenção dos receptores e promover uma experiência única entre eles e o anunciante. Para tanto, o formato utiliza os elementos constituintes da cidade, como suas ruas, postes, muros e calçadas, entre várias outras estruturas. Tudo isso sem pedir licença ao usuário da cidade: é a publicidade que invade e, sem se dar conta, o indivíduo já a recebeu e desenvolveu sobre ela um processo de significação.

O objetivo geral deste estudo é compreender como uma peça de *Ambient Advertising* tem a capacidade de atrair a atenção dos usuários urbanos e produzir sobre eles algum efeito de sentido. A questão norteadora do trabalho se configura do seguinte modo: “Como a *Ambient Advertising* desenvolve seus efeitos de sentido para conquistar seu público-alvo?”. Para responder esta pergunta, será analisada a campanha “Great Stories Are Timeless”, do Tribeca Film Festival, a partir dos conceitos semióticos de Charles Sanders Peirce e de seus estudiosos. A metodologia desta pesquisa se classifica como um estudo de caso que recorre aos processos da semiótica aplicada (Santaella, 2018). Em relação à abordagem metodológica, esta é uma pesquisa qualitativa, sendo de natureza aplicada e classificada como exploratória em relação aos seus objetivos.

Compreender a maneira como uma peça publicitária não-convencional desenvolve seus efeitos persuasivos por meio da semiótica peirceana é relevante para a sociedade, tendo em vista que este tipo de estratégia tem sido cada vez mais recorrente e, por consequência, tem alcançado mais pessoas. Assim, torna-se necessário entender os processos de envolvimento desenvolvidos por essas novas estruturas da publicidade, para que os seus receptores possam estabelecer uma visão crítica perante estes novos formatos.

Este artigo é elaborado em quatro seções. A primeira se configura como esta introdução; a segunda seção explora os conceitos da semiótica peirceana, especialmente nas noções de signo, objeto e interpretante, além das tipologias sgnicas; a terceira seção desenvolve o processo analítico da pesquisa. Por fim, os resultados são discutidos e sintetizados na seção das considerações finais.

Semiótica e produção de sentido

Em sua vasta produção, Peirce (1839-1914) dedica especial atenção ao estudo dos signos, com a Teoria Geral dos Signos, também chamada de Semiótica. Por meio da Semiótica é possível compreender as particularidades dos mais variados fenômenos que se apresentam à mente (Santaella, 2018) e, por consequência, vislumbrar seus processos de significação. Para tanto, a semiótica recorre às categorias fenomenológicas (Santaella, 2004).

No entendimento de Peirce, a fenomenologia se ocupa dos elementos formais dos fenômenos (CP 2.284). Segundo ele, a fenomenologia deve observar os fenômenos, verificar as diferenças entre eles e estabelecer observações a partir de classes que sejam universais. Peirce defende que a fenomenologia estende “(...) à descrição de todos os traços comuns ao efetivamente experienciado e ao que pode pensar-se como tendo essa possibilidade” (Peirce, 1983, p. 14). Assim, a fenomenologia peirceana busca compreender todo o qualquer tipo de fenômeno por meio de três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade (CP 8.328).

A primeira das categorias é a primeiridade, processo que pode ser entendido como “(...) the mode of being of that which is such as it is, positively and without reference to anything else” (CP 8.328). Esta categoria efetiva-se no primeiro contato com o fenômeno, volta-se às qualidades de sentimento, de mera aparência, no processo volátil, impreciso, sem nenhum tipo de análise ou relação com um segundo elemento, acontece sem depender de outros fenômenos. Santaella (2004, p. 43) afirma que a primeiridade “trata-se, pois, de uma consciência imediata tal qual é. Nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir. A qualidade da consciência imediata é uma impressão (sentimento) *in totum*, indivisível, não analisável, inocente e frágil”. A primeiridade é independente das outras categorias, não precisa da relação com um segundo ou um terceiro, diferentemente do que ocorre com as categorias da secundidade e da terceiridade.

A secundidade é a segunda categoria fenomenológica de Peirce. Ela é compreendida como algo que possui uma relação com um segundo, mas não obrigatoriamente com um terceiro (CP 8.328). Trata-se do rompimento de uma experiência [primeiridade] para entrada em uma nova experiência [secundidade] no mesmo fenômeno. Segundo Pires (1999), ela manifesta-se no universo da experiência. Secundidade é ação e reação. Santaella (2004) argumenta que esta categoria garante o caráter factual experiencial.

Já a Terceiridade “*is the mode of being of that which is such as it is, in bringing a second and third into relation to each other*” (CP. 8.328). Peirce conceitua a terceiridade a partir da ideia de que nela será determinado o caráter geral da se-

cundidade. A terceiridade é o campo da representação (CP 1.339), tem a capacidade de agir com força de lei, median-do a relação entre os elementos da primeiridade e secundidade (Pires & Contani, 2005).

Assim, a lógica de funcionamento da fenomenologia se estabelece a partir do sentimento, com a primeiridade, em um intervalo de tempo mínimo onde a consciência torna-se passiva da qualidade e sem nenhum juízo ou avaliação do fenômeno; com o choque da interrupção da consciência, com um fato externo, com a secundidade; e finda na terceiridade, com a racionalização do fenômeno, no sentido de aprendizagem e de pensamento (CP 1.377). A partir da relação entre as categorias fenomenológicas, pode-se avançar para a noção de significação. De acordo com Peirce, todo fenômeno é composto por signos. Segundo o pensador, “[a] sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign” (CP 2.228). Embora esta definição seja simplificada, Santaella (2000) explica que por meio dela é possível compreender que qualquer coisa pode ser signo, seja ela um elemento físico ou abstrato, um sentimento, um pensamento, uma sensação ou uma ação, entre diversas outras possibilidades. De acordo com Joly (2007), o signo mantém uma relação solidária com três polos: a face que é percebida no signo, o seu representamen; aquilo que o signo representa, o seu objeto; e aquilo que ele significa, o seu interpretante.

Santaella explica que são três as propriedades formais do signo que garantem a sua capacidade de funcionamento enquanto signo, sendo “sua mera qualidade, sua existência, quer dizer, seu simples fato de existir, e seu caráter de lei. (...) Ora, essas três qualidades são comuns a todas as coisas. Pela qualidade, tudo pode ser signo, pela existência, tudo é signo, e pela lei, tudo deve ser signo” (Santaella, 2018, p. 12).

O representamen é o fundamento do signo, sendo o correlato que dá substância à representação. Ele é o primeiro correlato da relação triádica e, portanto, reside no campo de Primeiridade. Para Silveira (2007), o representamen se constitui como “potencialidade positiva, estando na origem do processo semiótico. Pode, portanto, colocar-se no lugar de qualquer outro que com ele compartilhar de, ao menos, alguma de suas qualidades” (Silveira, 2007, p. 44).

O segundo correlato do signo é denominado objeto, relacionando-se ao nível da secundidade. Segundo Peirce, “[...] in order that anything should be a Sign, it must ‘represent’, as we say, something else, called its Object” (CP 2.230). Neste sentido, o objeto do signo desempenha o papel daquilo que o signo refere. Santaella (2000), apresentando uma compreensão mais desenvolvida da noção de objeto, o conceitua do seguinte modo: “[...] o objeto é algo diverso do signo e este ‘algo diverso’ determina o signo, ou melhor: o signo representa o objeto, porque, de algum modo, é o próprio objeto que determina essa representação” (Santaella, 2000, p. 34).

Peirce estabelece que o objeto deve ser considerado por dois diferentes prismas: o objeto imediato, a partir daquilo que está representando nele próprio, isto é, no seu interior; e o objeto dinâmico, que se vale de uma experiência independente do signo em questão, que estará fora dele, em uma relação de externalidade. Peirce denominou essa experiência como experiência colateral, a

qual funciona a partir de uma noção de conhecimento prévio, isto é, de um repertório cognitivo que foge ao signo daquele fenômeno. Deste modo, a “informação adquirida colateralmente (quase sempre por intermédio de outros signos) é a experiência de um contexto insistente, comum ao signo, ao objeto e ao interpretante” (Santaella, 2000, p. 149) ou, ainda, “*Collateral experience consists of awareness of past acquaintance with things associated with the object being interpreted*” (Hausman, 2006, p. 244). De acordo com Santaella (2018), o tipo do signo influenciará no modo como ele representará o seu objeto.

Hausman (2006) argumenta que os objetos imediatos são os produtos das interpretações. Segundo o autor, “*these are the objects, which initiated interpretation, as they have been interpreted*” (2006, p. 234). Entretanto, para alcançar os objetos imediatos, a interpretação precisa iniciar o processo interpretativo por meio de um objeto que precisa ser interpretado, sendo este o objeto dinâmico.

Neste sentido, o objeto dinâmico será entendido como o elemento com o qual se estabelece o primeiro contato com a representação do signo. É por meio do objeto dinâmico que a mente inicia o movimento de interpretação. Porém, à medida que o objeto dinâmico aciona algo no processo interpretativo, esta noção advém de uma experiência anterior, colateral, que poderá ser evocada, sugerida, indicada ou representada pelo objeto imediato, criando um novo signo na mente que o interpreta (Hausman, 2006). Caso o movimento da interpretação não possua nenhuma experiência colateral que possa ser acionada pelo objeto dinâmico com o qual teve contato, esse elemento não funcionará como signo para aquela determinada mente interpretadora, uma vez que o objeto imediato nada representará.

O terceiro correlato do signo é o interpretante, elemento que, segundo Santaella (2000), desenvolve uma importante função no processo de semiose e que reside no campo da terceiridade. Para a autora, “[...] o interpretante é uma propriedade objetiva que o signo possui em si mesmo” (Santaella, 2000, p. 63) e que independe do modo como uma mente possa, eventualmente, compreendê-lo ou interpretá-lo. Mas essa interpretação ocorre no plano mental, interior à mente interpretadora. Por isso, todo signo é uma representação a ser interpretada, sendo que essa interpretação resultará, por sua vez, em um novo signo. Daí que todo signo cria, portanto, um signo novo na mente interpretadora que se dirige a ele; como explica Santaella: “o interpretante é o significado do signo, ao mesmo tempo que se constitui em outro signo, o que redundará na já famosa afirmação peirceana de que o significado de um signo é outro signo” (Santaella, 2000, p. 65).

O interpretante é responsável pela maior parte da generalização da semiose, podendo se replicar infinitamente (Silveira, 2007). Assim como ocorre com o objeto, o interpretante também estabelecerá uma subdivisão em níveis de imediato e dinâmico. Entretanto, neste caso, haverá ainda uma terceira classificação denominada como interpretante normal ou final.

Nos termos de Peirce, “[t]he Immediate Interpretant consists in the Quality of the Impression that a sign is fit to produce, not to any actual reaction” (CP 8.315). O interpretante imediato do signo diz respeito ao signo em si mesmo, a “um interpretante interno ao signo, propriedade interna do signo, possibilidade de interpretação ainda em abstrato, ainda não-realizada: aquilo que o signo está

apto a produzir como efeito numa mente interpretadora qualquer” (Santaella 2000, p. 72). Assim, pode-se dizer que seria aquilo que o signo expressa de modo imediato (CP 8.314) sem qualquer interpretação factual (Pires & Contani, 2012).

Já o interpretante dinâmico é o efeito elaborado na mente interpretadora no momento da interpretação. Se no interpretante imediato reside a qualidade da impressão que um signo emana, no dinâmico se efetiva aquilo que a mente produz enquanto significado da interpretação resultante do contato com o signo. Peirce afirma que “[t]he Dynamical Interpretant is whatever interpretation any mind actually makes of a sign” (CP 8.315). Nesse sentido, pode-se dizer que independentemente do número de interpretações que podem se originar a partir do interpretante imediato do signo, existirá o mesmo número de interpretantes dinâmicos (Silveira, 2007).

O interpretante final se consolida na lógica de crescimento e expansão do signo pleno, em que a cadeia semiótica se expande ao longo do tempo, originando novos interpretantes dinâmicos que buscam a compreensão do objeto, tendo em vista que este interpretante “(...) é o resultado interpretativo para o qual as interpretações tendem: é um programa de conduta cuja meta é a perfeita integração com o objeto dinâmico” (Pires & Contani, 2012, p. 48). Assim, de acordo com Silveira (2007), o interpretante final “determina um hábito de conduta, cuja meta será a interação efetiva com o Objeto Dinâmico do Signo” (Silveira, 2007, p. 49). Valendo-nos das palavras de Peirce, o processo pode ser sintetizado do seguinte modo:

A sign, therefore, has a triadic relation to its Object and to its Interpretant. But it is necessary to distinguish the Immediate Object, or the Object as the Sign represents it, from the Dynamical Object, or really efficient but not immediately present Object. It is likewise requisite to distinguish the Immediate Interpretant, i.e. the Interpretant represented or signified in the Sign, from the Dynamic Interpretant, or effect actually produced on the mind by the Sign; and both of these from the Normal Interpretant, or effect that would be produced on the mind by the Sign after sufficient development of thought. (CP 8.343)

Peirce defende que os interpretantes pertencem a três classes gerais (imediato, dinâmico e final), que se subdividem em uma nova classificação que é relacionada à primeira tricotomia dos interpretantes e que dialoga com a lógica de sua fenomenologia. Essa subdivisão determina, portanto, os interpretantes emocionais, energéticos e lógicos. O interpretante emocional diz respeito ao primeiro efeito produzido pelo signo: um sentimento. Peirce defende que o interpretante emocional vai além de um simples reconhecimento e pode, em determinadas situações, ser o único efeito significativo que o signo produz (CP 5. 475). O segundo interpretante desta tricotomia é o interpretante energético, cujo efeito culmina em uma ação que se vale de algum tipo de esforço. Este esforço não precisará ser necessariamente físico, também poderá ser de ordem mental. Ele se efetiva no âmbito da secundidade como um fator de reação. Peirce (CP 5.475) argumenta que o interpretante energético é alcançado pela mediação do interpretante emocional.

O interpretante lógico, por sua vez, é o terceiro elemento da tricotomia e reside na terceira idade, campo do pensamento lógico e da representação. Ele se concretiza no efeito de sentido produzido pelo signo, sendo o entendimen-

to do signo dado pela mente interpretadora e possuindo, portanto, “natureza intelectual” (Pires & Contani, 2012, p. 57). De acordo com Peirce, o interpretante lógico deverá ter outro interpretante lógico, a caminho da generalidade do signo em uma atividade cognitiva (CP 5.476).

A seguir, na próxima seção, serão explorados os tipos de signo de acordo com as três tricotomias básicas de Peirce.

Os tipos de signos

A fim de compreender as possíveis relações que os signos podem desenvolver, Peirce estabelece tipologias sgnicas específicas que atuam a partir de determinados modos, enfatizando características próprias da ação de seus correlatos (representamen, objeto e interpretante) no processo da semiose. Essa classificação em tipos específicos dialoga com suas categorias cenopitagóricas de primeiridade, secundidade e terceira idade, originando as tríades [ou tricotomias] de signos, que culminarão, por sua vez, em modalidades sgnicas.

Em seus estudos, Peirce formula dez tricotomias sgnicas (Queiroz, 2004), entretanto, o filósofo dedica-se de modo mais intenso à exploração de três destas tricotomias, que são trabalhadas de modo mais detalhado e, por isso, são mais comumente exploradas por seus estudiosos em diferentes níveis. Essas três tríades correspondem ao signo em relação a si mesmo; ao signo em relação ao seu objeto (dinâmico); e ao signo em relação ao seu interpretante final. Embora este não seja o foco desta pesquisa, vale ressaltar que é a partir das tricotomias que Peirce elabora seus estudos acerca das classes de signos, sendo 10 classes para as três tricotomias mencionadas, e 66 classes para as dez tricotomias.

As tricotomias peirceanas operam com base nas categorias fenomenológicas estabelecidas pelo filósofo. Desse modo, ver-se-á que as tríades terão, cada uma delas, uma classificação sgnica relativa à noção de primeiridade, uma classificação para a secundidade e uma classificação terceira para a terceira idade [representadas no Quadro 1 pelas linhas encabeçadas pelos termos 1ª, 2ª e 3ª]. A tricotomia do signo em relação a si mesmo pauta-se no correlato do representamen e, por isso, também se relaciona à lógica da primeiridade. Caso semelhante ocorre com a secundidade, no plano da tricotomia do signo em relação ao seu objeto, bem como da terceira idade, no contexto do signo em relação ao seu interpretante.

	Signo em relação a si mesmo	Signo em relação ao seu objeto	Signo em relação ao seu interpretante
1ª	Qualissigno	Ícone	Rema
2ª	Sinssigno	Índice	Dicente
3ª	Legissigno	Símbolo	Argumento

Quadro 1 — As três tricotomias básicas de Peirce. Fonte: Elaborado pelo autor com base em Peirce (1993, p. 100-103).

Entretanto, vale realçar, as tricotomias não funcionam de modo isolado, mas em um campo de interação e de complementaridade (Santaella, 2000). De acordo com Santaella, “tudo e qualquer coisa pode ser um primeiro, tudo e qualquer coisa é um segundo, e tudo e qualquer coisa deve ser um terceiro. Assim, o modo de ser de um Signo depen-

de do modo como esse Signo é apreendido, isto é, do ponto de referência de quem o apreende” (2000, p. 96). Para a autora, a apresentação e a maneira de apreensão do signo por uma mente interpretante estarão sempre conectadas. Na primeira tricotomia básica de Peirce, do signo em relação a si mesmo, se observa que são desenvolvidas as noções do fundamento do signo em si mesmo como uma qualidade, ou qualissigno; como um existente, ou sinssigno; ou como uma lei que é um signo, ou legissigno.

“O Quali-signo é uma qualidade que é um Signo” (Peirce, 1993, p. 100), isto é, trata-se de uma qualidade antes de atingir a corporificação em um objeto, é pura qualidade de sentimento e, portanto, reside no campo da Primeiridade. O Sinssigno é “uma coisa existente ou acontecimento real, que é um signo” (Peirce, 1993, p. 100). Segundo Peirce (1993), o termo “Sin” advém de singular, de elemento único, e ele só pode ser assim porque o é por meio de sua qualidade, ou de suas qualidades, quando mais que uma, que são corporificadas, isto é, sustentadas em um objeto. O sinssigno se situa no campo da experiência, sendo, como afirma Santaella (2000, p. 100), “um objeto da experiência direta”. O terceiro elemento da primeira tríade é o legissigno que, de acordo com Peirce, “é uma lei que é um Signo” (1993, p. 100) e, assim, prevalece na terceiridade. Para o autor, todo signo convencionalizado será um legissigno. Um signo funcionará enquanto legissigno “na medida em que a lei é tomada como propriedade que rege seu funcionamento sógnico” (Santaella, 2000, p. 101) fazendo com que o signo aja tal qual uma regra que determina efetivamente o seu interpretante, “uma regra que determinará que ele seja interpretado como se referindo a um dado objeto” (Santaella, 2007, p. 130).

A segunda tríade consiste na relação do signo com seu objeto dinâmico e se divide em ícone, índice e símbolo. O ícone é aquele que se refere ao seu objeto por meio de uma qualidade que é semelhante a outra qualidade, isto é, possui o qualissigno por fundamento. De acordo com Peirce (1993, p. 101) o ícone “se refere ao objeto que denota simplesmente por força de caracteres próprios e que ele possuiria, da mesma forma, existisse ou não existisse efetivamente um objeto daquele tipo”. O índice irá designar o seu objeto ao ser afetado por ele (Silveira, 2007). Existe, neste caso, uma conexão de facto. Silveira defende que o signo indicial “não abandona nada que já o constituía, mas, pelo conflito de algumas de suas qualidades para com as do objeto, diversifica-se, não mais sendo um mero ícone, mas, também e, sobretudo, um índice” (2007, p. 75). Entretanto, Silveira (2007) esclarece que os índices implicarão as qualidades do ícone que interagem com o objeto, onde o objeto deixará sinais que garantem a característica de conexão deste formato sógnico. O símbolo é o terceiro elemento da tríade e refere-se ao seu objeto por força de uma lei, convenção, regra ou hábito, à medida que pede a criação de um ou mais interpretantes. Segundo Peirce, trata-se de “uma associação de ideias gerais que opera no sentido de levar o Símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto” (1993, p. 102).

A terceira tricotomia peirceana diz respeito ao signo em relação ao seu interpretante normal. Nela, os signos podem ser classificados como rema, dicente e argumento. Peirce define um rema como “um Signo de Possibilidade qualitativa, ou seja, entendido como representando tal e tal espécie de Objeto possível. Todo Rema fornecerá, talvez, alguma informação; mas não é interpretado como

destinado a fazê-lo” (1993, p. 102). Um rema é um signo que envolve noções da primeiridade em associação com a terceiridade. Neste sentido, abarca em si mesmo noções de qualidade e possibilidade, e de representação. A segunda tipologia desta tricotomia corresponde ao dicente, que por vezes também aparecerá na obra peirceana sob a nomenclatura de dicissigno. Para Peirce, “um Dicissigno envolve, como parte dele necessariamente um Rema para descrever o fato que se entende que indique” (1993, p. 102). Este signo representará uma existência e poderá ser validado como verdadeiro ou falso, sendo um signo de identidade referencial, isto é, refere-se a um existente, fazendo com que seu interpretante mantenha uma relação de existência para com o seu objeto. No terceiro nível desta tricotomia encontra-se o argumento, que pode ser entendido como um “Signo que, para seu interpretante é um Signo de lei (...) um Argumento é um Signo que se entende representar seu Objeto em seu caráter de Signo” (Peirce, 1993, p. 102-103). Este signo será para o seu intérprete uma “lei, regra reguladora ou princípio guia” (Santaella, 2000, p. 147).

Conhecendo as tipologias sógnicas de acordo com as tricotomias básicas de Peirce, é possível analisar os aspectos componentes de todo e qualquer fenômeno, incluindo as manifestações publicitárias de *Ambient Advertisings*, como será explorado na próxima seção.

Análise: “Great Stories are Timeless”, de Tribeca Film Festival

A campanha “Great Stories Are Timeless” (Figura 1), Grandes Histórias São Intemporais em livre tradução, foi produzida em 2019 pela agência DDB New York para o Tribeca Film Festival, na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos. O objetivo da campanha era mostrar que grandes histórias não são marcadas pela época de seu lançamento, mas apresentam um caráter intemporal. Para tanto, foram produzidas diferentes peças publicitárias e, entre elas, *Ambient Advertisings* em paredes e muros da cidade que por meio de um sistema de escrita próprio, embasado nos hieróglifos egípcios, contavam a história de três clássicos do cinema: *Apocalypse Now* (1979), *The Spinal Tap* (1984) e *The Simpsons - O Filme* (2007).

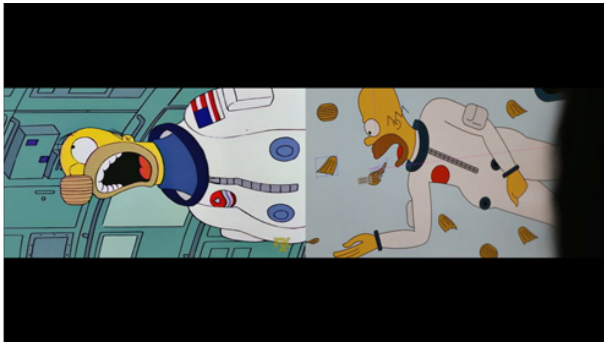


Figura 1 — Campanha Great Stories Are Timeless – Tribeca Film Festival. Fonte: www.clios.com/awards/winner/out-of-home/tribeca-film-festival/great-stories-are-timeless-69625 [Consultado em 14/06/2022].

Esta campanha apresenta diferentes desafios para o processo de significação da peça. A estratégia da publicidade foi mostrar que grandes histórias do cinema são atemporais e, para isso, a agência desenvolveu sua tática com base em um sistema de escrita quase esquecido pelo mundo contemporâneo, o dos hieróglifos egípcios. A agência contratou o profissional especializado no campo da egiptologia, Professor Doutor Christian Casey, da Brown University, para criar um sistema próprio para cada uma das três obras cinematográficas com base na lógica de funcionamento dos hieróglifos e da própria narrativa de cada filme. Assim, cada um dos longa-metragem possui seus próprios Símbolos, que variam entre os hieróglifos e imagens semelhantes às representações visuais egípcias, que não necessariamente se convertem em hieróglifos, mas que usam o mesmo padrão de coloração egípcia, os mesmos ângulos, etc. A Figura 2 apresenta a conversão de um determinado hieróglifo para um símbolo com o perfil do personagem Tenente-Coronel Bill Kilgore, interpretado pelo ator Robert Duvall em *Apocalypse Now*.

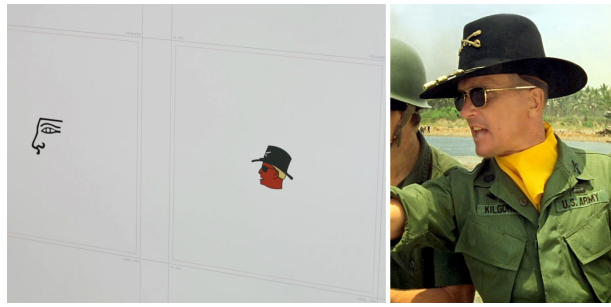


Figura 2 — Símbolo criado com base na personagem do Tenente-Coronel Bill Kilgore. Fonte: Elaborado pelo autor com base em imagens de divulgação.

Como ilustra o terceiro *frame* da Figura 1, variadas cenas foram traduzidas para o sistema criado para cada filme. O segundo *frame* da mesma figura mostra o personagem de Homer na cena do filme *The Simpsons*, convertido ao sistema de escrita elaborado para o Tribeca Film Festival. De acordo com o *videocase* da campanha, foram desenvolvidos mais de 270 hieróglifos e outros símbolos diversos para os três longas-metragens, sendo novos alfabetos que combinam a iconografia dos filmes, fonogramas e classificadores do sistema de escrita antigo para cada novo código linguístico, onde cada símbolo elaborado possui sua base na forma e na fonética dos hieróglifos que os embasaram. Assim, junto aos símbolos que representam as cenas, os painéis apresentam frases ocultas pelo sistema pictográfico, conforme ilustra a Figura 3. Os *frames* são, respectivamente, de *Apocalypse Now*, *The Simpsons* e *The Spinal Tap*:





Figura 3 — Mensagens reproduzidas nos filmes e inseridas no sistema desenvolvido para a campanha. Fonte: www.clios.com/awards/winner/out-of-home/tribeca-film-festival/great-stories-are-timeless-69625. [Consultado em 14/06/2022].

Embora os códigos fossem específicos e os usuários urbanos não tivessem conhecimento prévio para realizar a decodificação e interpretação do conteúdo das mensagens, eles poderiam ter acesso ao significado dos elementos constituintes das *Ambient Advertisings*. Isso ocorria por meio de uma plataforma *online* disponibilizada durante o período de veiculação da campanha, na qual os receptores faziam fotografias de trechos específicos das publicidades e a plataforma fornecia a tradução daquela frase ou palavra.

Para realizar esta análise, o presente estudo centra seus esforços em apenas um dos três painéis, que representa a narrativa contida no filme *Apocalypse Now*, conforme ilustra a Figura 4:



Figura 4 — *Ambient Advertising* aplicada em parede de edifício, representando a narrativa de *Apocalypse Now*. Fonte: www.clios.com/awards/winner/out-of-home/tribeca-film-festival/great-stories-are-timeless-69625. [Consultado em 14/06/2022].

Diante dos elementos que podem ser reconhecidos na peça, destacam-se:

- Espécie de mural aplicado sobre a parede lateral de uma edificação;
- A peça possui uma coloração branca e é composta por representações de pessoas em traços visuais retos. Há certa predominância das cores verde, amarela, rosa (simulando a cor da pele caucasiana) e, em menor intensidade em relação às demais, o vermelho;
- Existem ornamentos na faixa superior do mural;
- Diversas cenas do filme são representadas visualmente, como, por exemplo, as dançarinas em show ocorrido na base militar no Vietnã, o voo em helicópteros no céu de coloração alaranjada, o Tenente-Coronel Kilgore conversando com os soldados sem camisa ao pronunciar a clássica frase: “Eu amo o cheiro de napalm pela manhã”, e o Coronel Kurtz em uma espécie de trono. [Embora cada uma das cenas apresente seus próprios estímulos, avaliaremos aqui a noção de todo do longa-metragem, não de cada cena isoladamente];
- Junto de cada representação, existe um conjunto de elementos que compõe uma linguagem pictográfica e que simula hieróglifos, conforme ilustrado na Figura 3;
- Na extremidade da lateral direita existe o texto de apoio e a assinatura da peça. Além disso, os elementos se distribuem em *boxes*, tendo o logotipo do anunciante no quadrante do topo. Em formato vertical, as informações da data do festival, de 24 de abril a 05 de maio; o título da peça, que em tradução livre é “Grandes Histórias São Intemporais”; e a informação de ingressos disponíveis à venda. Por fim, no quadrante da extremidade inferior, existe o site do evento. Todas as informações aparecem em tipografia reta, com os caracteres em letras maiúsculas e em coloração preta.

As formas e cores trabalhadas na peça publicitária proporcionam uma ampla gama de possibilidades interpretativas. Os estímulos se multiplicam diante das particularidades de *Apocalypse Now*, que são representadas visualmente na peça. Vê-se que as formas seguem um padrão determinado, que se vale de traços e angulações semelhantes, bem como as cores utilizadas são majoritariamente chapadas, isto é, não apresentam variações de tom, como seria o caso de técnicas com gradientes, que se efetivam a partir da variação de matizes. Os signos do mural se projetam para o consumo imagético e a percepção daqueles que passam por aquele espaço, as formas e cores invadem os receptores.

Do ponto de vista da semiótica aplicada, é possível afirmar que os diferentes elementos fazem uso elaborado dos tipos *sígnicos*. No campo da *primeiridade*, vê-se que a peça se relaciona com as qualidades de forma e cor. A repetição destes elementos nas variadas cenas representadas corporifica os *qualissígnos*, tornando-os existentes e, portanto, *sinssígnos*, que agem por diversas vezes por meio da força de lei (*legissígnos*).

Tendo em vista que a estrutura da peça como um todo é desenvolvida com base em hieróglifos egípcios, a iconicidade deste sistema de escrita também é trazida para a publicidade, bem como os recursos visuais empregados no antigo Egito. É possível afirmar que os *signos* presentes nesta *Ambient Advertising* agem como ícones da linguagem egípcia e têm a capacidade de evocar e/ou sugerir seus hieróglifos e ilustrações características, conforme ilustra a Figura 5.

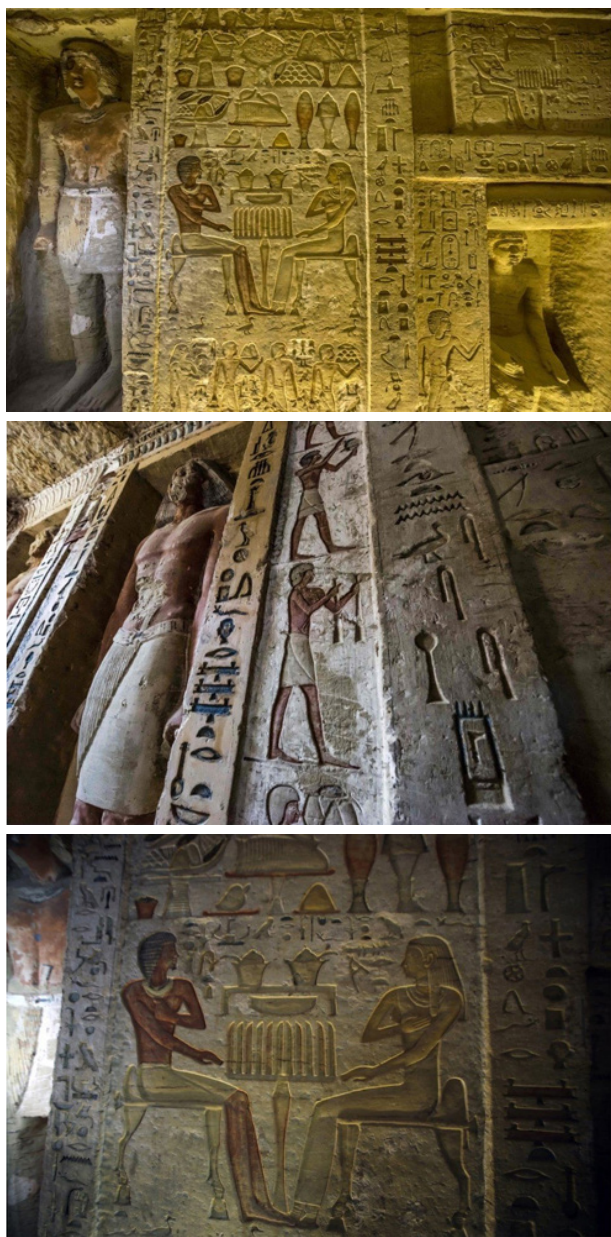


Figura 5 — Conjunto de imagens do interior de uma tumba egípcia. Fonte: BBC. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-middle-east-46580264>>. [Consultado em 14/06/2022].

Outros exemplos da utilização de *signos* icônicos se dão a partir dos tons verdes empregados nas roupas das pessoas representadas e das angulações padronizadas nas articulações destas pessoas, como no caso dos ombros, cotovelos, joelhos, tornozelos, mãos e pés. As cabeças aparecem, na grande maioria das vezes, posicionadas lateralmente em relação ao tronco, quase sempre olhando para frente.

Essa uniformização das escolhas gráfico-visuais funciona como um conjunto de qualidades que, quando operado em existentes, isto é, ao se manifestar no campo da *secundidade* (tonando-se *sinssígnos* e apoiado sob a força do *legissígnos* [*terceiridade*]), age de modo a levar o indivíduo à possibilidade de ver o todo enquanto unidade. Desse modo, é possível compreender que todas essas figuras se somam e contam uma mesma história.

De maneira análoga, a noção do *signo* em relação ao seu objeto projeta o caráter icônico das imagens. Ainda que um receptor nunca tenha assistido ao filme *Apocalypse Now*, os *signos* da imagem têm a capacidade de evocar e/ou sugerir determinadas situações que comumente fazem parte do repertório sociocultural de pessoas adultas, como é o caso das vestimentas verdes que aludem a uniformes militares em uma maioria significativa de países por todo o mundo. Logo, é possível deduzir que a narrativa ali apresentada ocorre em um plano que se liga à estrutura militar. Índices [*signos* de *secundidade*] e símbolos [*de* *terceiridade*] corroboram para esse entendimento: por meio da reprodução de símbolos militares como uniformes, helicópteros, barcos e armas de fogo, entre outros, ocorre o processo de indicação de uma determinada estrutura que se relaciona ao poderio bélico. Ainda, a bandeira norte-americana que se destaca no barco à esquerda da imagem, simboliza que esse exército é relativo aos Estados Unidos, o que indica que todos os demais elementos que compartilham da mesma cor e/ou roupa, ligam-se de algum modo com esta nação.

A noção de povo estrangeiro também fica clara. Os outros, isto é, aqueles que não fazem parte deste exército, são representados com pequenas vestes brancas, que cobrem apenas as regiões íntimas dos modelos representados. Por outro lado, existem pontos de contraste relevantes na imagem. As tonalidades de amarelo, em tom mais escuro em duas ilustrações específicas, que representam a nobreza e o papel de liderança dos protagonistas daquelas cenas, remetem a importantes passagens do filme. Há ainda outra situação mais específica, com o amarelo em tom mais claro, vibrante, que representa iconicamente um tigre. Um único indivíduo que não veste verde é o antagonista da história, personagem de Coronel Walter E. Kurtz, interpretado no longa-metragem por Marlon Brando. Ou seja, o verde aqui surge como um importante símbolo da nação norte-americana, que luta contra o seu inimigo, um desertor na narrativa fílmica, que adota as vestimentas pretas ao sair deste lado da guerra, cor ligada a diversificadas representações do mal, ou relativa à noção de maldade em diferentes tipos de produções da cultura ocidental.

No campo da *terceiridade*, vê-se que o símbolo se apresenta em diferentes situações. Aqui, entretanto, é preciso observar que existem duas possibilidades para o receptor da mensagem. Ele pode 1) conhecer ao filme, um clássico do cinema hollywoodiano, de ampla divulgação e alcance em quase todo o mundo, o que faz dele uma obra acessível e comum a uma quantia significativa de indivíduos,

ou 2) pode nunca ter visto uma única cena do longa-metragem. Essa experiência anterior, ou colateral, é determinante para o entendimento complexo da peça. Vale ressaltar, ainda, que a publicidade pertence a um festival de cinema e, portanto, direciona-se a um público-alvo pré-determinado. Tendo em vista que *Apocalypse Now* é um dos grandes clássicos do cinema mundial e o Tribeca Film Festival trabalha com a noção de que as grandes histórias são intemporais, é bastante provável que o público-alvo definido pelos estrategistas da campanha em questão não apenas conheça a história, como também tenha uma opinião ou classificação acerca dela. E este ponto é determinante para a efetivação dos símbolos da *Ambient Advertising*.

A reprodução das cenas nas ilustrações opera por meio de diferentes símbolos que são reconhecíveis por aqueles que conhecem e, sobretudo, gostam da obra. Vide os elementos da Figura 4, como o chapéu do Tenente-coronel Kilgore (Duvall); as vestimentas das dançarinas bem como a arquibancada com os soldados representados na mesma cena; a tonalidade de cor de pele do personagem Tyrone “Clean” Miller [interpretado por Laurence Fishburne], tripulante do barco que leva o protagonista do filme, Capitão Benjamin Willard (Martin Sheen), pelo Rio Nùng acima e um dos poucos soldados negros do pelotão norte-americano; os adereços do personagem de Dennis Hopper, fotógrafo norte-americano seguidor de Kurtz (Brando); entre vários outros momentos ilustrados na peça que funcionam como âncoras da narrativa. A relevância de conhecer o filme é que, por meio dos símbolos já interpretados pelo intérprete e, portanto, reconhecíveis em sua experiência colateral, os estímulos componentes dos variados signos da peça publicitária fazem com que o indivíduo saiba exatamente o que ou quem está ali representado, e a mente interpretadora estabelece, quase que em um processo imediato, a ligação entre o que se vê e a cena ou personagem que é ilustrado.

No que diz respeito aos objetos dos signos, é preciso esclarecer que cada elemento ilustrado na peça terá os seus próprios objetos imediato e dinâmico. Porém, como o objetivo deste trabalho é analisar a configuração da peça de *Ambient Advertising* em sua relação com o ambiente citadino, avaliar-se-á a peça publicitária enquanto estrutura complexa, isto é, o painel publicitário como um todo. Assim, o objeto dinâmico é o filme em si, a narrativa de *Apocalypse Now*, que é representado na estrutura que serve como suporte físico à representação visual. Em outras palavras, se alcança o objeto dinâmico do signo na própria parede onde é possível tocar nos desenhos, explorar as figuras com as mãos, por exemplo, sentindo seus contornos, suas nuances, verificar como a pigmentação da tinta pode ou não apresentar determinadas variações, entre outras possibilidades. O objeto imediato, por sua vez, representa o objeto dinâmico que, neste caso, se trata da narrativa do filme *Apocalypse Now*, com situações que envolvem desde as falas clássicas traduzidas em símbolos próprios, como as novas espécies de hieróglifos [ao exemplo da célebre frase proferida pelo Tenente-coronel Kilgore: “*Charlie don’t surf*”], até momentos menos emblemáticos do longa-metragem, como é o caso do encontro dos soldados com o tigre na margem do rio.

Em relação aos interpretantes, a peça apresenta um conteúdo significativo no interpretante imediato, uma vez que possui a narrativa do filme que será compreendida por aqueles que tenham esta experiência colateral, bem como os hieróglifos possuem um conteúdo próprio que também é relacionado ao filme. No entanto, no último caso, estes elementos precisam ser decifrados. Para isso, o site do Tribeca Film Festival disponibilizou uma ferramenta que possibilitava a interação direta com a peça, onde o receptor poderia tirar uma fotografia do trecho decodificado e submeter à análise da ferramenta. Em seguida, a plataforma apresentava o conteúdo traduzido para a língua inglesa (Figura 3). Assim, era possível que o receptor, mesmo sendo leigo em egiptologia e na linguagem criada exclusivamente para a campanha, tivesse a oportunidade de conhecer o conteúdo contido nos hieróglifos. Estes diferentes conteúdos são os interpretantes imediatos, o potencial comunicativo do signo “painel publicitário”. Porém, é preciso destacar que a peça publicitária analisada não menciona esta ferramenta, apenas apresenta o site do festival, com o texto “TRIBECAFILM.COM”, mas não convida ou estimula o receptor a uma interação mais desenvolvida com o ambiente digital para conhecer a decodificação da mensagem proporcionada pela peça.

O interpretante dinâmico, por sua vez, fará com que o entendimento da peça seja alcançado. A partir de suas subdivisões em emocional, energético e lógico, a peça despertará um interesse ao nível do interpretante dinâmico emocional, vinculando o receptor a eventuais emoções que podem variar em diferentes intensidades a depender do tipo de envolvimento que cada indivíduo mantém com o longa-metragem. Esta emoção culminará no interpretante dinâmico energético, que desempenhará o movimento da emoção rumo à interpretação simbólica, promovendo um dispêndio de energia ao realizar o movimento que culmina no interpretante dinâmico lógico. Este último promoverá os laços mais profundos da interpretação, com o conseqüente reconhecimento das estruturas representadas simbolicamente, seja em um nível mais simples e objetivo, a partir dos símbolos militares, por exemplo, até àquelas mais desenvolvidas, como a compreensão do filme e acesso às memórias dele, quando o indivíduo possuir esta experiência colateral.

Vê-se, portanto, que a peça de *Ambient Advertising* do Tribeca Film Festival apresenta certa complexidade, uma vez que é composta por um número expressivo de signos em diferentes classificações. As noções de qualidade [primeiridade] aplicadas nas ilustrações buscam aproximar a percepção do receptor ao filme *Apocalypse Now*. Por conseqüência, índices permeiam a peça a fim de garantir o entendimento mais aproximado possível daquele planejado pelos publicitários que desenvolveram o material [segundidade], situação que tende a ocorrer quando existir a experiência colateral necessária. Os símbolos, por sua vez, intentam garantir que representações específicas do longa-metragem sejam acionadas [terceiridade], não as cenas ou quaisquer falas, mas aquelas que garantiram o *status* de clássico do cinema ocidental para *Apocalypse Now*. Ainda que a publicidade não faça nenhuma menção verbal ao filme, dado o modo articulado que os efeitos de sugestão, indicação e representação se apresentam na teia de significados que compõe aquela visualidade, é possível afir-

mar que, para o intérprete conhecedor do filme, o objeto dinâmico é plenificado e leva o receptor a diferentes tipos de semiose por meio de seus interpretantes emocional, energético e lógico.

Considerações Finais

Para alcançar seu público receptor, a campanha ora analisada se vale de uma série de recursos produtores de sentido, operacionalizando seu discurso por meio de intertextualidades que dialogam tanto com o universo cinematográfico, como também com a História Antiga, por meio dos hieróglifos egípcios. No que diz respeito à produção de sentido proporcionada pela peça publicitária, vê-se que existe uma série de signos bem elaborados que executam seus fatores de evocação/alusão, indicação e, sobretudo, de representação.

Por trabalhar o seu discurso com um produto da cultura, o universo cinematográfico e, neste caso específico, com o longa-metragem *Apocalypse Now*, evidencia-se que a *Ambient Advertising* não apenas articula o seu discurso com base em uma experiência colateral pré-determinada, como também se vale dos recursos da cidade para potencializar seus elementos discursivos, tal como a alocação de figuras que remetem à linguagem egípcia evidenciados em uma parede e/ou muro. Trata-se de uma relação dialógica direta entre a visualidade e o símbolo que a inspirou: os hieróglifos. A associação destes elementos potencializa o discurso de intemporalidade da narrativa do filme.

Assim, por meio da análise da peça publicitária do Tribeca Film Festival, é possível inferir que a atenção dos receptores é buscada a todo custo. Para alcançá-la, a *Ambient Advertising* utiliza uma série de tipologias sógnicas que variam em intensidade: ora focada em sentidos de qualidade, tais como a iconicidade das formas e cores, ora, noutros momentos, em relações indicativas diretas, estabelecendo conexões de fato. Note-se ainda que o processo de simbolização é recurso recorrente na peça, tanto ao criar uma nova linguagem inspirada no passado, como ao se valer de signos icônicos e indiciais com a finalidade de representar trechos de uma determinada narrativa.

Os interpretantes são, por isso, clamados em seus diferentes níveis emocionais, energéticos e lógicos. Tudo para que, ao fim do processo, o receptor tenha a compreensão de que os clássicos do cinema, ou, especificamente, a grande história ali representada [*Apocalypse Now*] é intemporal e, portanto, não só pode, como possivelmente será reconhecida, lembrada e, por consequência, consumida, ainda que em uma imagem estática.

A tradução do discurso que ocorre por meio da narrativa cinematográfica alcança os receptores na ilustração, numa lógica onde um fato se projeta ao lado do outro visualmente, mas sem uma ordenação coerente, tal como acontece no longa-metragem. É novamente um jogo de signos no qual o receptor tem a plena condição de escolher o que e como ele irá interpretar essa mensagem. O mais difícil é fugir da rede de significados preestabelecida pelos publicitários, que acaba por estimular um determinado tipo de representação, especialmente para aqueles que possuem a experiência colateral demandada, como supramencionado.

Por fim, conclui-se que realizar uma análise de teor semiótico em produtos midiáticos não convencionais proporciona uma série de possibilidades para compreender em profundidade os seus discursos, suas articulações e, ainda, as estratégias que envolvem o seu modo de operação. Como continuidade desta pesquisa, uma abordagem a ser desenvolvida pode ser a compreensão de como determinados suportes citadinos de *Ambient Advertisings* teriam condição de favorecer uma mensagem a partir de suas capacidades evocativas, indicativas e representativas, como uma espécie de suporte potencializador da mensagem, seja pelos locais específicos do espaço urbano no qual estes elementos se manifestam ou pelas características físicas que eventualmente apresentem, tais como os postes, as paredes, muros, calçadas, árvores, meios-fios, entre diversos outros.

Referências bibliográficas

HAUSMAN, C. R. (2006). A Semiótica de Peirce aplicada à percepção: O papel dos objetos dinâmicos e dos perceptos na interpretação perceptiva. **Cognitio**, 7(2), pp. 231-246.

JOLY, M. (2007). **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70.

PEIRCE, C. S. (1983). **Escritos Coligidos**. São Paulo: Abril Cultural.

PEIRCE, C. S. (1931-35 e 1958). **The collected papers of Charles Sanders Peirce**. HARTSHORNE, C.; WEISS, P. e BURKS, A. (Eds.) Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 8 vols. [Citado como CP seguido pelo número do volume e número de parágrafo].

PIRES, J. B. (1999). Panorama sobre a filosofia de Charles Sanders Peirce. **Revista Cultural Fonte**, 2(1), pp. 17-33.

PIRES, J. B. & CONTANI, M. L. (2005). Imagem física e qualidade mental: a fotografia vista pela semiótica. **Discursos Fotográficos**, 1(1), pp.167-182. doi: 10.5433/1984-7939.2005v1n1p167.

PIRES, J. B. & CONTANI, M. L. (2012). O Caráter Normativo da Semiótica para a Organização da Informação e do Conhecimento. In: CERVANTES, B. M. N. (Ed.). **Horizontes da Organização da Informação e do Conhecimento**. Londrina: Eduel. pp. 37-62.

QUEIROZ, J. (2004). **Semiose segundo C. S. Peirce**. São Paulo: Educ/Fapesp.

SANTAELLA, L. (2000). **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Cengage Learning.

SANTAELLA, L. (2004). **O que é semiótica**. 20ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense.

SANTAELLA, L. (2018). **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thompson Learning.

SILVEIRA, L. F. B. (2007). **Curso de Semiótica Geral**. Quartier Latin: São Paulo.

Sofia Ribeiro

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa
Portugal

Semiotics in greenwashing: a brief reflection

Communication around the themes of corporate social responsibility has been a constant for several years now. Recently, the focus on sustainability communication has become fundamental for the continuity of companies' reputation, making the last decades have been marked by a growth of labels, messages and information that can be characterized as practices of ecobranching - greenwashing. The present article aims at a reflection on the role that semiotics also plays in greenwashing. The aim is to analyse to what extent the appropriation of the amphibological nature of symbols and signs, in the field of climate change, can affect the meanings and perceptions that people have of products, services or organisations.

Keywords

Greenwashing; semiotics; communication; sustainability

A semiótica no greenwashing: uma breve reflexão

A comunicação em torno das temáticas da responsabilidade social empresarial têm sido uma constante há já vários anos. Recentemente, o foco na comunicação da sustentabilidade tornou-se fundamental para a continuidade da reputação das empresas, fazendo com que as últimas décadas tenham ficado marcadas por um crescimento de rótulos, mensagens e informações que podem ser caracterizadas como práticas de ecobranqueamento - greenwashing. O presente artigo visa uma reflexão sobre o papel que a semiótica desempenha também no greenwashing. Pretende-se analisar em que medida a apropriação da natureza anfíbológica dos símbolos e dos signos, no domínio das alterações climáticas, podem afetar os significados e as perceções que as pessoas têm de produtos, serviços ou organizações.

Palavras-chave

Greenwashing; semiótica; comunicação; sustentabilidade; ecobranqueamento

A comunicação da Responsabilidade Social e Ambiental Empresarial tem sido encarada como uma preocupação, há várias décadas. Tem sido prática recorrente comunicar um conjunto de informações que permita dar autoridade e reconhecimento junto dos públicos e *stakeholders* em torno do impacto do negócio das organizações.

De acordo com a comunidade científica, a principal causa para as alterações climáticas são as emissões antropogénicas de gases com efeito de estufa (IPCC, 2021), resultantes de padrões insustentáveis da atividade e consumo humanos. O reconhecimento desta realidade fez com que o debate sobre as alterações climáticas tenha atraído mais atenção, nos últimos anos. A consciencialização crescente desta problemática — segundo uma sondagem de 2021, da Comissão Europeia, 93% dos cidadãos europeus inquiridos consideram as alterações climáticas um problema grave e 78% um problema muito grave (European Commission, 2021) — tem desencadeado nas últimas décadas, o surgimento de grupos de cidadãos, mais ou menos organizados, focados na problemática ambiental, exigindo mudanças e maior transparência por parte das empresas e governos. Exigem novas abordagens e novas formas de governança, maior eficácia e mais rapidez na resposta aos complexos desafios da atualidade.

É, no entanto, indispensável perceber que as mudanças que as empresas dizem e precisam de implementar exigem, muitas vezes, mudanças com impactos complexos na operação e no negócio, cujos processos morosos podem levar as organizações a enveredarem pelo caminho do ecobranqueamento — também conhecido como *greenwashing* - sob necessidade de não ficar para trás na corrida da comunicação da sustentabilidade.

Apesar de o conceito *greenwashing* ser frequentemente estudado e descrito na literatura como o conjunto das ações que se destinam a desviar a atenção para questões menores ou a criar um ‘discurso verde’, com o propósito de satisfazer as exigências e preocupações dos *stakeholders*, sem que se verifiquem, na realidade, ações concretas (Siano et al., 2017), é essencial perceber como a disseminação intensiva de mensagens relacionadas com a sustentabilidade, mesmo aquelas que não evidenciem uma mudança efetiva no produto ou serviço, podem influenciar o significado que os indivíduos dão a uma prática social e, conseqüentemente, a percepção que têm de uma determinada organização, produto ou serviço.

Além disso, o *greenwashing* pode, hoje, não só envolver falsas alegações ambientais e a comunicação de informações pouco credíveis ou corretas, como também pode passar pela utilização de símbolos que visam afetar o significado das práticas e percepções, sem que os consumidores tenham total consciência disso. Neste artigo procuramos refletir sobre o papel que a semiologia e semiótica têm na construção de um ecobranqueamento que vai além de difundir informações enganosas ou manipuladas.

É consensual entre os especialistas das Teorias da Comunicação que, para se estabelecerem linhas de diálogo e de negociação com os públicos e *stakeholders*, a comunicação é um elemento essencial na condução da ação comunicativa das organizações.

A tese da excelência organizacional introduzida por Peters e Waterman (1982, mencionado por Gonçalves, 2010), defende que as empresas excelentes são mais abertas e flexíveis e representam aquelas que dão primazia à coesão interna e aos problemas sociais, cumprindo as suas obrigações de cidadania para com a sociedade. Esta mudança da gestão organizacional serviu de ponto principal para aquilo que se veio a verificar, a partir da década de 80, como a comunicação dos programas de responsabilidade social e ambiental empresarial (RSAE) ou organizacional.

O investimento na divulgação dessas iniciativas, que é hoje recorrente e comum a quase todas as empresas, e o conseqüente investimento na compra de equipamentos mais ecológicos e eficientes, na implementação de sistemas de controlo de qualidade mais rígidos ou em novos programas de saúde, segurança e proteção do meio ambiente, acontecem porque as empresas consideram que podem tirar vantagens competitivas (Branco & Rodrigues, 2006). Os benefícios externos da RSAE estão relacionados com o alcance de legitimidades social, consenso e reputação corporativa, que permitem melhorar as relações com atores externos, assim como atrair melhores funcionários, acionistas, clientes, entre outros.

A noção de responsabilidade social e ambiental corporativa está associada a questões éticas e deontológicas, nomeadamente, na tomada de decisões de negócio. Os programas de RSAE pretendem mostrar que as empresas e as organizações têm preocupações com os impactos que as suas atividades têm na sociedade e no ambiente, implementando medidas para além das normas obrigatórias ou legais (Branco & Rodrigues, 2006).

No entanto, e apesar disto, as pressões externas e internas provocadas pela urgência climática têm desencadeado diferentes respostas por parte das empresas. As organizações têm procurado comunicar novas práticas de negócio, adaptando e moldando a sua narrativa, de modo a serem percecionadas como amigas do ambiente e socialmente responsáveis, esperando um posicionamento¹ em linha com as preocupações da sociedade. O problema que se tem verificado é que as ações de comunicação corporativa e *marketing* ambiental podem desencadear uma reconfiguração de interpretações sobre o negócio das empresas e, conseqüentemente, o valor e significado que as pessoas atribuem às suas práticas diárias, que podem não estar totalmente alinhadas com as práticas reais organizacionais. Por esse, e por outros motivos, o ecobranqueamento tem sido detetado em muitos sectores de atividades distintos, sob diferentes formas e objetivos.

¹ Importa recordar que o ‘posicionamento estratégico’ não depende apenas da empresa: consiste antes no que os *stakeholders* e públicos consideram que a empresa é, diz ou faz. Para a empresa, fica o papel de desenhar e definir a forma como gostaria de ser vista, implementando ações e comunicações, reconhecendo as necessidades das partes interessadas (Kotler et al., 2021).

Mais recentemente, com o debate em torno das alterações climáticas a atrair muita atenção, a sociedade civil tem vindo a exigir mudanças, novas abordagens de governança, maior eficácia e mais rapidez na resposta aos complexos desafios da atualidade, relacionados com o planeta enquanto casa. Apesar dos vários compromissos mundiais assumidos nos últimos anos em torno desta temática, por variadas razões, alguns setores ou organizações têm avançando por comunicar informações enganosas, com o objetivo de mascarar ou dissimular os aspectos mais controversos das atividades económicas e empresariais - que chamamos hoje de ecobranqueamento ou *greenwashing*.

O Cambridge Dictionary define *greenwashing* da seguinte forma: “o comportamento ou atividades que fazem as pessoas acreditarem que uma empresa está a fazer mais para proteger o meio ambiente do que realmente está” (Cambridge Dictionary, n.d.). Apesar de esta temática ser alvo de estudo há algumas décadas, o seu conceito não está ainda fixado, devido à complexidade que envolve esta prática comunicacional (Lyon & Montgomery, 2015; de Freitas Netto et al., 2020). Delmas e Burbano (2011) avançam com a seguinte definição: *greenwashing* é o “mau desempenho ambiental e comunicação positiva sobre o desempenho ambiental” (p.65), mas outros autores falam do objetivo de dissociar, na medida em que pressionadas por satisfazerem as expectativas dos *stakeholders*, mascaram as medidas ou políticas, sem que elas representem verdadeiras práticas ou mudanças organizacionais (desde a comunicação de políticas vagas, a apresentação de dados pouco claros ou transparentes, a patrocinar a projetos externos com bom *goodwill* em respeito à proteção do ambiente e das comunidades, a comunicação de uma especificidade do produto como uma realidade de todo o produto, i.e., se uma embalagem tem menos percentagem de plástico, não significa que toda a prática da empresa é sustentável, entre outros) (Kopnina, 2019). Siano et al. (2017) aprofundam a temática defendendo que a comunicação é parte constitutiva das empresas, pelo que o *greenwashing* tem um papel de *deceptive manipulation*, na medida em que a comunicação constrói ‘textos’ e mensagens relacionadas com declarações de sustentabilidade que as organizações, na prática, podem ser incapazes de realizar. Por exemplo, antes do desastre ambiental no Golfo do México, em 2010, a British Petroleum (BP) era reconhecida pelos seus relatórios de sustentabilidade, tendo inclusive ganho vários prémios pelas suas campanhas de comunicação. Todavia, essa liderança em comunicação de sustentabilidade não evitou que a empresa causasse um dos piores desastres ambientais do século. Mais recentemente, o caso da Volkswagen de 2015 mostrou como a comunicação, as declarações da liderança e a própria ação da empresa estavam desalinhas com as opções empresariais (Siano et al., 2017).

Com efeito, o conceito ganha tantas formas e objetivos que a sua total compreensão ou fixação se torna um grande desafio. Reconhecendo algumas limitações da investigação existente nesta área, Bowen (2014) avançou com outra ideia de *greenwashing*, expandindo o termo para ‘symbolic corporal environmentalism’, isto é, a prática que passa pela comunicação de que todas as decisões e mudanças implementadas pelos gestores nas organizações

têm como base motivos e razões ambientais. Um aspeto importante do trabalho de Bowen passa também pelo reconhecimento de que na literatura académica sobre a temática, existem alguns aspetos poucos explorados, já que como a autora avança, *greenwashing* é geralmente entendido como: (1) uma prática utilizada principalmente por empresas, (2) sendo deliberado, (3) sendo apenas uma prática de divulgação de informação, e (4) sendo benéfico para as empresas e dispendioso para a sociedade.

Apesar de considerarmos que existem cada vez mais investigações sobre as preocupações acima descritas, concordamos que há oportunidades de investigação, e a análise do *greenwashing* semiótico, como podemos designar, é uma delas.

As teorias do estruturalismo e da semiótica têm sido muito estudadas e exploradas pelas teorias da comunicação em toda a sua aplicação (Fidalgo, 1998; Eco, 2017), pelo que o *greenwashing* não é a exceção.

De facto, os símbolos têm, por definição, uma natureza e significado anfíbológicos, pois encerram múltiplos sentidos, muitas vezes ambíguos. A consciência desta particularidade possibilita que se integrem na narrativa comunicacional complexos processos linguísticos e não-linguísticos de *greenwashing*, que se tornam poderosas técnicas de branqueamento. Como estes símbolos e significados não estão fixados ou regulados e, dada a sua potencialidade de manipulação semântica, podem ser usados para afetar a carga simbólica (negativa ou positiva) que a pessoa atribui à mensagem. Esta técnica possibilita, por exemplo, que uma empresa de produção de pasta de papel, se aproprie do símbolo ‘floresta’, ou ‘florestação’ para comunicar que trabalha para preservá-la, apesar de a explorar e cortar, ou que políticos promovam a ideia de ‘green jobs’, mesmo em atividades que resultam em grande impacto ambiental e social em determinadas áreas.

No seu trabalho, Shove & Pantzar (2005) analisam a ‘caminhada nórdica’ a fim de compreender o papel que a comunicação teve na definição e alteração desses símbolos e significados. Os autores mostram em que medida a alteração de um significado levou à construção de uma nova prática desportiva e de bem estar, sem que tenha significado uma mudança efetiva da prática. A bem dizer, nem os bastões, nem o saber caminhar, nem a ideia de caminhar por diversão ou exercício eram novos, mas a ligação e a relação entre esses elementos espoletaram uma nova prática social — a “caminhada nórdica”. Neste caso, as estratégias de comunicação adoptadas pelas empresas conseguiram transmitir a ideia de que esta prática social está relacionada com uma forma saudável de viver e com uma prática desportiva, cujas ideias têm sido proliferadas por várias entidades e grupos de pessoas.

Existem já alguns investigadores que têm procurado estudar o uso da semiótica por trás do *greenwashing*. Por exemplo, Kassinis & Panayiotou (2018), estudaram o papel que as imagens têm especialmente em situações de recuperação da imagem empresarial pós-catástrofe, fazendo uma análise das imagens utilizadas no website da BP, após o desastre ambiental. Maier (2011), estudou o *greenwashing* nos meios de comunicação social globais, analisando as imagens utilizadas num vídeo da CNN. Ribeiro & Soromenho-Marques (2022) também procuram evidenciar em que medida a utilização abusiva de imagens, símbolos e significados associados à ciência e à ficção científica visam manipular a opinião das pessoas,

sem que isso signifique uma efetiva mudança no sistema, denominando essa prática de *technowashing*. Caimotto & Molino (2011) analisaram a utilização e a proliferação de anglicismos no dia a dia italiano, argumentando que essas novas palavras utilizadas em estratégia do discurso de marketing verde podem ser consideradas um dispositivo retórico persuasivo. A utilização e exploração de símbolos linguísticos levou Mühlhäusler & Peace (2006) a estudarem esses novos termos, dando destaque à alteração e às inovações das normas de utilização de artigos lexicais em inglês promovendo a criação deliberada de terminologia com termos que evoluem espontaneamente na linguagem cotidiana, enquanto Ferguson et al. (2021) focaram-se na comparação da eficácia persuasiva dos argumentos dos discursos de ONG empresariais e ativistas e os seus impactos na percepção dos valores da sustentabilidade e da lavagem verde empresarial em relação a um oleoduto proposto no Canadá.

Com efeito, o certo é que, como Bowen (2014) avançava, nem sempre as práticas de *greenwashing* podem ser deliberadas ou, exclusivamente, práticas de divulgação de informação. O tipo de *greenwashing* que aqui refletimos, vai além da mensagem. Por exemplo, no anúncio de Natal de 2020, onde a Coca-Cola tradicionalmente comunica mensagens de união e proximidade entre aqueles que nos são mais importantes, fê-lo, inserindo imagens de eólicas *offshore*, que não são imprescindíveis para a concretização da mensagem que se pretende passar com uma campanha natalícia.

Nesta linha de ideia, a mudança de um significado ou a utilização de signos podem afetar profundamente a percepção que as pessoas têm em relação a uma empresa ou produto, sem que se tenha verificado qualquer mudança com impacto mensurável na proteção do planeta, ou na escolha de estilos de vida mais sustentáveis.

Com a consciencialização da 'urgência climática' por parte das pessoas, houve conceitos que, apesar de algumas vezes poucos compreendidos, passaram a estar no nosso dia a dia, e a serem entendidos como 'bons' ou 'maus' para o planeta. Alguns desses conceitos têm uma carga simbólica e valem pelos significados que lhes estão associados. Quando as pessoas veem imagens, símbolos e conceitos (e.g. energias renováveis, eco, verde, bio, rural, orgânico ou natural) a serem utilizados por empresas de vários setores da economia passam a entendê-los como um símbolo 'bom' para o ambiente, mesmo que essas mensagens sejam vazias de significado prático. Ou seja, um produto com um rótulo 'verde', ou uma empresa que diz ser 'neutra em carbono', na realidade diz pouco sobre as medidas que implementam para tornar o seu negócio mais eficiente.

O que se pode considerar é que o *ecobranqueamento* faz uma apropriação da natureza anfíbológica dos símbolos e dos signos, independentemente da validade ou do teor da mensagem difundida, a fim de afetar ou manipular a percepção que a pessoa tem da organização, produto ou serviço, incentivando uma mudança de práticas, que pode não ser tão sustentável como se anunciava. Isto é, mesmo que a organização não esteja a falar sobre práticas organizacionais, medidas ou compromissos assumidos em prol de um planeta mais sustentável, a utilização e a exploração das anfíbolias dos símbolos e dos signos visam modificar significados e percepções.

Considerações finais

A transição para uma sociedade mais equilibrada e justa, derivada da urgência climática, tem sido uma preocupação, nas últimas décadas, assumindo-se como um principal desafio deste século. A participação e consciência cívica têm exigido ações aos governos, às empresas e às organizações que, apesar de, muitas vezes comprometidas com parcerias e acordo internacionais em torno do combate às alterações climáticas, as últimas décadas têm evidenciando um aumento de prática de *ecobranqueamento*.

Neste artigo, procurámos refletir sobre o estudo do *greenwashing* com base na semiótica, baseando-nos na prática de utilização de conceitos, símbolos e signos que fazem já parte dos quadros mentais da sociedade relacionados com o que é 'bom' e 'mau' para o planeta, aproveitando a sua natureza ambígua para difundir mensagens pouco transparentes ou realistas.

A utilização deste *greenwashing* semiótico, visa recorrer a conceitos e símbolos comumente proliferados no quotidiano da sociedade, apesar de, muitas vezes esses elementos serem vazios de significado prático, como por exemplo, 'verde', 'orgânico' ou 'biológico', já que são conceitos não fixados e a interpretação depende do contexto social do indivíduo que recorda a mensagem (por exemplo, um produto com um rótulo 'verde' pouco diz sobre as medidas que a empresa implementou para tornar o seu negócio mais eficiente).

O mau uso de símbolos e significados visam não tanto persuadir ou esclarecer, mas antes confundir e desinformar o que leva ao enfraquecimento da democracia e da cidadania esclarecida. Por esse motivo, a regulação em torno de rótulos, alegações ambientais ou símbolos ecológicos trata-se de uma urgência. No passado dia 30 de março de 2022, a Comissão Europeia publicou a proposta de Diretiva do Parlamento Europeu e do Conselho que altera as Diretivas 2005/29/CE e 2011/83/UE, no que diz respeito à capacitação dos consumidores para a transição ecológica através de uma melhor proteção contra práticas desleais e de melhor informação (Comissão Europeia, 2022). O objetivo será proteger os consumidores de práticas de *ecobranqueamento* (ou seja, alegações ambientais enganosas), de práticas de obsolescência precoce (ou seja, avaria prematura dos bens) e da utilização de rótulos de sustentabilidade e de ferramentas de informação não fiáveis e não transparentes. Ficará limitada a utilização de "qualquer mensagem ou representação que não seja obrigatória por força do direito da União ou do direito nacional, incluindo uma representação textual, pictórica, gráfica ou simbólica, sob qualquer forma".

Com efeito, o "consumo sustentável envolve mais do que persuadir as pessoas a fazerem do verde a sua marca preferida" (Chappells et al., 2011) p. 401 pelo que, se se pretende uma efetiva mudança social, a utilização do *greenwashing* deve ser cada vez mais controlada ou limitada. Para se obter efetivas mudanças, a abordagem no estudo do consumo sustentável sugere que é importante tornar visíveis e sujeitos a discussões todos os hábitos e práticas, de forma a contestar interpretações de normalidade e de engendrar mudanças (Chappells et al., 2011). De facto, para haver novos padrões de consumo mais sustentáveis é necessário perceber que elementos podem ser desafiados e rompidos e depois substituídos nas práticas. As ações anti ou pró-ambientais e, portanto, padrões de

consumo mais ou menos sustentáveis, não podem ser vistos como resultados das atitudes, valores ou crenças pessoais, mas sim como parte das práticas sociais (Ward, 2005). Mais do que substituir um recurso por outro, uma tecnologia por outra, ou uma mensagem por outra (Ribeiro & Soromenho-Marques, 2022) é essencial que seja feito um trabalho próximo na mudança de práticas sociais relacionadas com o nosso dia a dia.

Referências bibliográficas

BOWEN, F. (2014). **After Greenwashing: Symbolic Corporate Environmentalism and Society** Frances Bowen. Cambridge University Press.

BRANCO, M. C., & RODRIGUES, L. L. (2006). Corporate Social Responsibility and Resource-Based Perspectives. **Journal of Business Ethics**, 69(2), 111-132. <https://doi.org/10.1007/s10551-006-9071-z>

CAIMOTTO, M. C., & MOLINO, A. (2011). Anglicisms in Italian as Alerts to Greenwashing: A Case Study. **Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines**, 5 (1), 1-16.

CAMBRIDGE DICTIONARY. (n.d.). Greenwashing. In **Cambridge Dictionary**. <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/greenwashing>

CHAPPELLE, H., MEDD, W., & SHOVE, E. (2011). Disruption and change: Drought and the inconspicuous dynamics of garden lives. **Social & Cultural Geography**, 12(7), 701-715. <https://doi.org/10.1080/14649365.2011.609944>

COMISSÃO EUROPEIA. (2022). **Proposta de Diretiva do Parlamento Europeu e do Conselho que altera as Diretivas 2005/29/CE e 2011/83/UE (COM(2022) 143 final)**. https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:cc-f4e0b8-b0cc-11ec-83e1-01aa75ed71a1.0010.02/DOC_1&format=PDF

DE FREITAS NETTO, S. V., SOBRAL, M. F. F., RIBEIRO, A. R. B., & SOARES, G. R. da L. (2020). Concepts and forms of greenwashing: A systematic review. **Environmental Sciences Europe**, 32(1), 19. <https://doi.org/10.1186/s12302-020-0300-3>

DELMAS, M. A., & BURBANO, V. C. (2011). The Drivers of Greenwashing. **California Management Review**, 54(1), 64-87. <https://doi.org/10.1525/cm.2011.54.1.64>

ECO, U. (2017). **O signo**. Editorial Presença.

EUROPEAN COMMISSION. (2021). **Adesão do público à luta contra as alterações climáticas**. European Commission. https://ec.europa.eu/clima/citizens/citizen-support-climate-action_pt

FERGUSON, R. J., SCHATTKE, K., & PAULIN, M. (2021). Persuasions by Corporate and Activist NGO Strategic Website Communications: Impacts on Perceptions of Sustainability Messages and Greenwashing. **Humanistic Management Journal**, 6(1), 117-131. <https://doi.org/10.1007/s41463-019-00072-8>

FIDALGO, A. (1998). **Semiótica: A Lógica da Comunicação**. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-logica-comunicacao.pdf>

GONÇALVES, G. (2010). **Introdução à Teoria das Relações Públicas**. Porto Editora.

IPCC. (2021). Summary for Policymakers. In **Climate Change 2021: The Physical Science Basis. Contribution of Working Group I to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change** ([MASON-DELMOTTE, V., P. ZHAI, A. PIRANI, S.L. CONNORS, C. PÉAN, S. BERGER, N. CAUD, Y. CHEN, L. GOLDFARB, M.I. GOMIS, M. HUANG, K. LEITZELL, E. LONNOY, J.B.R. MATTHEWS, T.K. MAYCOCK, T. WATERFIELD, O. YELEKÇI, R. YU, and B. ZHOU (eds.)]. in press.

KASSINIS, G., & PANAYIOTOU, A. (2018). Visuality as Greenwashing: The Case of BP and Deepwater Horizon. **Organization & Environment**, 31(1), 25–47. <https://doi.org/10.1177/1086026616687014>

KOPNINA, H. (2019). Green-washing or best case practices? Using circular economy and Cradle to Cradle case studies in business education. **Journal of Cleaner Production**. <http://dx.doi.org/10.1016/j.jclepro.2019.02.005>

KOTLER, P., KARTAJAYA, H., & SETIAWAN, I. (2021). **Marketing 4.0**. Actual.

LYON, T. P., & MONTGOMERY, A. W. (2015). The Means and End of Greenwash. **Organization & Environment**, 28(2), 223–249. <https://doi.org/10.1177/1086026615575332>

MAIER, C. D. (2011). Communicating business greening and greenwashing in global media: A multimodal discourse analysis of CNN's greenwashing video. **International Communication Gazette**, 73(1–2), 165–177. <https://doi.org/10.1177/1748048510386747>

MÜHLHÄUSLER, P., & PEACE, A. (2006). Environmental Discourses. **Annual Review of Anthropology**, 35(1), 457–479. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.35.081705.123203>

RIBEIRO, S., & SOROMENHO-MARQUES, V. (2022). The Techno-Optimists of Climate Change: Science Communication or Technowashing? **Societies**, 12(2), 64. <https://doi.org/10.3390/soc12020064>

SHOVE, E., & PANTZAR, M. (2005). Consumers, Producers and Practices: Understanding the invention and reinvention of Nordic walking. **Journal of Consumer Culture**, 5(1), 43–64. <https://doi.org/10.1177/1469540505049846>

SIANO, A., VOLLERO, A., CONTE, F., & AMABILE, S. (2017). “More than words”: Expanding the taxonomy of greenwashing after the Volkswagen scandal. **Journal of Business Research**, 71, 27–37. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2016.11.002>

WARDE, A. (2005). Consumption and Theories of Practice. **Journal of Consumer Culture**, 5(2), 131–153. <https://doi.org/10.1177/1469540505053090>

