

LOGOS

Vol.28. Nº01. 2021

56

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
UERJ

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

REITOR

Ricardo Lodi Ribeiro

VICE-REITOR

Mario Sergio Alves Carneiro

PRÓ-REITOR DE GRADUAÇÃO

Prof. Lincoln Tavares Silva

PRÓ-REITOR DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Prof. Luís Antônio Campinho Pereira da Mota

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA

Prof^a Cláudia Gonçalves de Lima

DIRETOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

Prof. Bruno Deusdará

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

DIRETORA

Patrícia Sobral de Miranda

VICE-DIRETOR

Ricardo Ferreira Freitas

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/Redes Sirius/PROTAT

L832 ***Logos Comunicação e Universidade - Vol. 1 N° 1, (1990)***
- . - Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social,
1990 -

Semestral

E-SSN 1982-2391 | ISSN 0104-9933

1. Comunicação - Periódicos. 2. Teoria da informação - Periódicos. 3. Comunicação e cultura - Periódicos. 4. Sociologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

CDU 007

LOGOS - EDIÇÃO Nº 56 - VOL 28, Nº01, 2021

Logos: (E-ISSN 1982-2391 | ISSN 0104-9933) é uma publicação acadêmica semestral da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e de seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) que reúne artigos inéditos de pesquisadores nacionais e internacionais, enfocando o universo interdisciplinar da comunicação em suas múltiplas formas, objetos, teorias e metodologias. A revista destaca a cada número uma temática central, foco dos artigos principais, mas também abre espaço para trabalhos de pesquisa dos campos das ciências humanas e sociais considerados relevantes pelos Conselhos Editorial e Científico. Os artigos recebidos são avaliados por membros dos conselhos e selecionados para publicação. Pequenos ajustes podem ser feitos durante o processo de edição e revisão dos textos aceitos. Maiores modificações serão solicitadas aos autores. Não serão aceitos artigos fora do formato e tamanho indicados nas orientações editoriais e que não venham acompanhados pelos resumos em português, inglês e espanhol.

EDITORES

Diego Paleólogo, Márcio Gonçalves e Patricia Rebello

CAPA

Diego Paleólogo, Ana Paula Pires

CONSELHOS EDITORIAL E CIENTÍFICO

Alessandra Aldé (UERJ), Danielle Rocha Pitta (UFPE), Denise da Costa Oliveira Siqueira (UERJ), Fátima Quintas (Fundação Gilberto Freyre), Henri Pierre Jeudi (CNRS-França), Ismar de Oliveira Soares (USP), Luis Custódio da Silva (UFPB), Luiz Felipe Baêta Neves (UERJ), Márcio Gonçalves (UERJ), Michel Maffesoli (Paris-Descartes/Sorbonne), Nelly de Camargo (USP), Nízia Villaça (UFRJ), Patrick Tacussel (Université de Montpellier), Patrick Wattier (Université de Strassbourg), Paulo Pinheiro (UniRio), Ricardo Ferreira Freitas (UERJ), Robert Shields (Carleton University/Canadá) e Ronaldo Helal (UERJ)

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Revista Logos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Faculdade de Comunicação Social

Programa de Pós-graduação em Comunicação

Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar, sala 10.129, Bloco F

Maracanã

20550-013 – Rio de Janeiro, RJ – Brasil

Tel: (21) 2334-0757

E-mail: logos@uerj.br

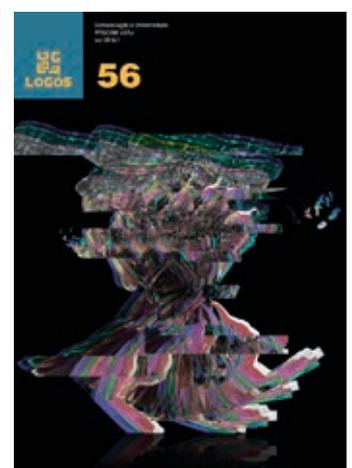
Website: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos>

PROJETO GRÁFICO

Celeste Ribeiro, Ana Paula Pires

REVISÃO DESTE NÚMERO

Patricia Rebello, Márcio Gonçalves e Diego Paleólogo



SUMÁRIO

7

EDITORIAL

Logos 56

Vol. 28

Número 1

2021

DIEGO PALEÓLOGO E

MÁRCIO SOUZA GONÇALVES

10

Traços sobreviventes:

uma reflexão sobre o conceito

Pathosformel nas charges

Surviving traces: a reflection about the Pathosformel concept in political cartoon

DAULO HENRIQUE SOARES DE ALMEIDA CORREIO

28

A Estrutura Mítica do Faroeste Clássico e sua Problematização ao Longo da História do Gênero

FRANCISCO ETRURI PARENTE

LEDA TENÓRIO DA MOTTA

44

As relações de biopoder na série “Os últimos dias de Gilda”

The relations of biopower in the series “Os últimos dias de Gilda”

MURIEL EMÍDIO PESSOA DO AMARAL

60

Comunicação, futebol e antifascismo: a cobertura jornalística das manifestações políticas de rua de torcedores organizados em 2020

Communication, football and anti-fascism: the news coverage of the street political demonstrations of organized football fans in 2020

FELIPE TAVARES PAES LOPES

MURILO ARANHA GUIMARÃES

MARCELLO

76

A voz do homem ordinário no jornalismo: reflexões sobre o protagonismo dos anônimos como fonte noticiosa

MAURO DE SOUZA VENTURA

TAYANE AIDAR ABIB

92

Alguém para tomar conta: intersecções entre cuidado, afeto, violência e cárcere em Suíte Tóquio e As Boas Maneiras

FERNANDA CAPIBARIBE LEITE

EDITORIAL

A LOGOS 56, dando continuidade ao compromisso de manter aberta a seção Fluxo Contínuo, publica sete artigos pertinentes aos estudos e pesquisas plurais do campo da Comunicação Social. São artigos que versam sobre temas distintos, contemporâneos e relevantes.

Os textos investigam questões de temporalidade, memória, imagem, jornalismo e intersubjetividade, cinema de gênero, política, futebol, antifascismo e biopoder, e compõem uma constelação instigante e urgente para a Comunicação Social no século XXI, principalmente no Brasil. Marcam-se todos por uma visão ao mesmo tempo abrangente e atenta às especificidades de seus respectivos objetos, assim como por um cuidado teórico-metodológico.

Paulo Henrique Soares de Almeida, em **Traços sobreviventes: uma reflexão sobre o conceito Pathosformel nas charges**, discute como o conceito Pathosformel, de Aby Warburg, pode ser operado nas charges, ampliando a noção temporal dessas imagens por meio da sua relação com a cultura visual e memória.

A voz do homem ordinário no jornalismo: reflexões sobre o protagonismo dos anônimos como fonte noticiosa, de Mauro de Souza Ventura e Tayane Aidar Abib, reflete sobre a cultura jornalística a partir das fontes selecionadas para compor o produto noticioso. Em contraposição ao predomínio narrativo das instâncias oficiais, tradicionalmente consultadas em coberturas informativas, é abordado o protagonismo do homem ordinário, a partir de entrecruzamentos bibliográficos entre a comunicação e a história oral, como horizonte possível a dinâmicas jornalísticas de configuração polifônica, nas vias de uma mediação social mais autoral e intersubjetiva.

Francisco Etruri Parente e Leda Tenório da Motta, em **A Estrutura Mítica do Faroeste Clássico e Sua Problematização ao Longo da História do Gênero**, reatualizam a questão das relações entre o gênero faroeste e o mito antigo, recolocando-as diante do assim chamado metawestern e das retomadas irônicas à lá Tarantino.

As relações de biopoder na série “Os últimos dias de Gilda”, de

Muriel Emídio Pessoa do Amaral, discorre sobre as manifestações de biopoder tendo como objeto de análise a personagem Gilda da série “Os últimos dias de Gilda”, exibida pela plataforma digital Globo Play. A análise se apoia na abordagem de Foucault sobre o tema ao compreender que o biopoder é uma condição previsível para controle dos corpos e subjetividades, mas, por outro lado, abre caminhos para a ocorrência de resistência.

Felipe Tavares Paes Lopes e Murilo Aranha Guimarães Marcello, em seu artigo **Comunicação, futebol e antifascismo: a cobertura jornalística das manifestações políticas de rua de torcedores organizados em 2020**, objetivam compreender como integrantes de torcidas organizadas foram simbolicamente construídos em matérias jornalísticas sobre as manifestações de rua a favor da democracia e contra o avanço da extrema direita realizadas em meados de 2020.

Por fim, Fernanda Capibaribe Leite realiza uma análise comparativa entre o filme **As Boas Maneiras e o romance Suíte Tóquio**, a partir da figuração das personagens principais em cada obra, que se relacionam enquanto patroa e babá. Na compreensão de cada uma dessas pedagogias culturais como tecnologias de gênero, que abordam a ética do cuidado como demarcada por sexo-gênero, o intuito é investigar que elementos das ficcionalidades próprias de cada obra transbordam para a experiência como indicadores interseccionais em torno do ato de cuidar. Abordando as contradições entre afeto e abjeção inerentes à alocação do trabalho do cuidar associado às mulheres, interessa perceber os efeitos de um engendramento da referida ética, e, sobretudo, os processos de estratificação entre mulheres quando consideramos um contexto de desigualdades demarcadas por raça e classe.

Diego Paleólogo

Márcio Souza Gonçalves

Traços sobreviventes: uma reflexão sobre o conceito Pathosformel nas charges

Surviving traces: a reflection about the Pathosformel concept in political cartoons

PAULO HENRIQUE SOARES DE ALMEIDA CORREIO

Instituição/Afiliação
Universidade de Brasília (UnB)
País Brasil
Doutorando e mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB) e especialista em Leitura e Produção de Texto pela Universidade Católica de Brasília (UCB). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Pertence aos grupos de pesquisa Jornalismo e Construção Narrativa da História do Presente e Cultura, Mídia e Política, da UnB.
Pauloalmmeida@gmail.com
luisfdf@gmail.com

RESUMO

o artigo tem por objetivo discutir como o conceito Pathosformel de Aby Warburg (2015) pode ser trabalhado nas charges, ampliando a noção temporal dessas imagens por meio da sua relação com a cultura visual e memória. Para isso, analisamos três trabalhos do cartunista Carlos Latuff sob a metodologia da Análise Crítica da Narrativa, observando, no plano de expressão, os traços e os gestos que se repetem. Como resultado, percebe-se que as charges, mesmo sendo a representação de um acontecimento ou um fato do cotidiano, possuem um estatuto temporal próprio, muitas vezes além da noção de tempo linear e cronológico no qual é sempre analisada.

Palavras-chave: charge; narrativa; Pathosformel.

ABSTRACT

the article aims to discuss how the concept Pathosformel by Aby Warburg (2015) can be analyzed on in the political cartoons, expanding the temporal notion of these images and their relationship with visual culture and memory. For this, we analyzed three cartoons made by the cartoonist Carlos Latuff with the methodology of Critical Narrative Analysis, observing, in the expression plane, the traces and gestures that are repeated. As a result, it is clear that the political cartoons, even if they represent a event or fact, have their own temporal status, often beyond to the notion of linear and chronological time in which it is always analyzed.

Keywords: charge; narrative; Pathosformel.

INTRODUÇÃO

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”, afirma o filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman (2015, p. 15). O tempo também é usado por Romualdo em sua definição de charge. Segundo o autor, enquanto o cartum é atemporal, a charge, por “focalizar uma realidade específica, se prende mais ao momento, tendo, portanto, uma limitação temporal” (ROMUALDO, 2000, p. 21). No entanto, para nós, a noção de tempo na charge é mais ampla, visto que os sentidos que essas imagens representam, muitas vezes, estão envolvidos em um universo muito maior que o momento em que elas ganham forma, mesmo que sua intenção seja retratar um fato particular. Isso nos leva a refletir que inserir a charge apenas em um tempo presente não abarca as conjunturas e estruturas relacionadas à consciência histórica, a memória, a cultura e identidade existentes nessas imagens, pois sabemos que os acontecimentos organizados pelo discurso jornalístico carregam significados sempre mais amplos do que aqueles que se mostram ao fenômeno imediato.

Neste estudo, compreendemos a charge como uma narrativa satírica gráfica que tem como matéria-prima o acontecimento. Como interpretação de um fato, ela nasce da pauta jornalística, do burburinho, das manchetes e do que mais quente circula no cotidiano. São as tramas narrativas e histórias já existentes que fornecerão os códigos para a produção e interpretação dessas imagens. Sem conhecimento do passado ou contexto, o chargista não será capaz de produzi-la, nem o leitor conseguirá compreender a mensagem por completo.

Neste sentido, não podemos negar que o ponto de partida da notícia seja a atualidade, mas o que queremos dizer é que este tempo não é estático ou breve. Isso porque ao interpretar o acontecimento e narrar o que aconteceu, o jornalista articulará sempre os três tempos: presente, passado e futuro. Ao descrever uma situação, ele explica não apenas o momento, mas, principalmente, o porquê e como aconteceu (passado) e provavelmente, o que isso acarretará (futuro). Logo, o enquadramento da notícia articula narrativas já existentes, expõe ideias, consenso social, revela cultura, identidade e expande todo o processo conceitual de notícia ligada ao presente específico. É uma atualidade prolongada, onde o factual sempre exigirá a articulação da memória para sua explicação ou representação. Sendo a notícia a matéria-prima da charge, o mesmo acontecerá nessas ilustrações.

Ao trabalhar a noção de tempo nas imagens, Didi-Huberman (2015) também articula o presente, o passado e o futuro, esclarecendo que esses elementos não surgem de forma linear, mas de maneira complexa ou anacrônica. A noção de anacronismo aqui é trabalhada no sentido de imagem dialética, conforme proposta por Walter Benjamin (2009), um dos conceitos que colabora para o nosso entendimento sobre a relação entre tempo e imagem presente nas charges. De acordo

com Benjamin, a imagem dialética constitui-se como uma interpretação crítica do passado e do presente, mas não de forma cronológica e separada, já que nada do que aconteceu historicamente é fixo no tempo ou pode ser dado por encerrado. Em vez disso, a imagem dialética evoca a memória, a experiência e o inconsciente, promovendo um encontro entre o outrora e o agora. O que surge deste encontro é uma imagem que salta, uma explosão.

Na concepção de Benjamin, esse lampejo causado pela imagem dialética faz com que a luz do presente ilumine o passado, constituindo-se como um elemento crítico capaz de desmontar a história, no sentido de compreender melhor como ela funciona, clareando os fatos e os acontecimentos. Em suma, é a partir desse encontro dialético dos tempos que a imagem evoca a lembrança e torna visível o conteúdo histórico das coisas. Nesta hora, como afirma o autor, é o momento de despertar. É quando o historiador assume o papel de interpretar tais imagens, equilibrando os rastros do passado, que insiste em reaparecer, com todo o conhecimento do presente. Logo, a imagem dialética nunca está dada. Ela é o resultado do trabalho do crítico. É o analista quem dialetiza a imagem. O resultado de seu trabalho é uma nova narrativa, que não é mais a original da obra, mas que resulta dessa operação dialética.

Além disso, muitas vezes, os traços e gestos utilizados nas charges se repetem e se fixam no tempo, criando significados hegemônicos que se perpetuam. É o que conhecemos como *Pathosformel* (fórmulas de emoções), instrumento analítico de unificação proposto por Aby Warburg (2015) há mais de 100 anos, ao encontrar nas imagens renascentistas, elementos, representações e gestos importados da iconologia pagã antiga e arcaica. Elementos visuais que se repetem, com pouquíssimas variações do mesmo movimento, traços, cores, gestos e expressões, que percorrem a narrativa da história e ajudam a construir os símbolos e fixar representações. Emoções caracterizadas pela intensidade e permanência, que vão contribuir para o que o autor chama de *Nachleben*: continuidade ou sobrevivência do antigo.

Warburg usava o *pathosformel* ou fórmula de páthos como um conceito que designa basicamente gestualidades que sobrevivem, corporeidades latentes, formas carregadas de afeto que resistem ao longo da história e se tornam fantasmas sempre a retornar no movimento em espiral do tempo. De acordo com a ideia de Warburg, essas imagens são absorvidas pelo observador por representarem cenas profundamente registradas na memória coletiva através dos mitos. Essas repetições acontecem porque há uma memória cultural que transporta ao longo do tempo - mesmo inconsciente - certos elementos de uma determinada época, percebidos por meio da imagem. Ou seja, uma conexão entre o passado e o presente por meio da representação. Por meio desse sistema de aproximações, "Warburg nos introduz nos paradoxos constitutivos das imagens mesmas: sua natureza de fantasma e sua capacidade de retorno, seu poder para transmitir o pathos e uma coreografia de gestos fundamentais" (PORTAS, 2014, p.05).

O conceito de Warburg dialoga com a teoria do tempo proposta pela imagem dialética de Benjamin, na qual a imagem não é vista como um objeto encerrado em sua própria história, mas como o ponto de encontro dinâmico. Entretanto, ao estudar o conceito warburguiano, Didi-huberman (2015) nos esclarece que não basta identificar algumas analogias entre diferentes representações de um mesmo tipo de gestualidade para fazer emergir sua ligação genealógica e compreender o processo de marca corporal de tempo sobrevivente. Segundo este autor, para dar conta das relações culturais que esses objetos estabelecem, essas observações pressupõem, no mínimo, uma articulação filosófica, história e antropológica (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Discutir a dilatação temporal de charges por meio do conceito *Pathosformel* de Aby Warburg (2015) é a proposta deste artigo. Para isso, utilizamos como ponto de partida três charges do cartunista Carlos Latuff - uma de 2010, outra de 2012 e outra de 2013 - sobre as torturas que ocorreram durante a ditadura militar (1964-1985). Ao compararmos os desenhos com uma ilustração do pintor francês Jean-Baptiste Debret, publicada no segundo volume de seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, em 1835, veremos que além da mensagem de denúncia, as ilustrações trazem como semelhança a fórmula de páthos, ou seja, os mesmos movimentos e gestos arquetípicos ligados a emoções, consagrados pela repetitividade, nos quais os planos são aproximados por afinidades dos elementos estéticos e/ou das ideias correlacionadas.

Enquanto as charges de Latuff denunciam as agressões e torturas cometidas por militares durante a ditadura, a pintura de Debret aborda a cruel relação entre o senhoril e o escravo durante o período colonial brasileiro. Nossa hipótese é que atos de agressão e violência no país, representados em charges contemporâneas sobre o tema como a de Latuff, ainda repercutem os mesmos gestos usados pelos ilustradores, chargistas e pintores do século XIX que delatavam a brutalidade da escravidão no Brasil. Fórmulas de emoções que se perpetuam e atravessam o tempo. Movimentos e recursos visuais que sobrevivem na representação de uma crueldade que insiste em reaparecer.

A TORTURA NO BRASIL

“A tortura deixou de existir para sempre”, escreveu Victor Hugo em 1874. Infelizmente o autor de *Les Misérables* equivocou-se. Nem a tortura, nem os que ousam tentar justificá-la desapareceram. Em 2014, um estudo da Anistia Internacional apontou um dado ainda alarmante: desde 1984, das 155 nações que assinaram a convenção da ONU contra a essa prática, uma observação mostrou

que ela ainda existe em, no mínimo, 79 países.

Para Foucault, a tortura é uma forma de dominação sobre o corpo e repousa na quantidade do sofrimento. Faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso e o nível social de suas vítimas.

Uma pena, para ser um suplício, deve, em primeiro lugar, produzir certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos apreciar, comparar e hierarquizar. (...) Além disso, o suplício faz parte de um ritual. É um elemento na liturgia punitiva, e que obedece as duas exigências: Em relação à vítima, ele deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tomar infame aquele que é sua vítima. (...) E pelo lado da justiça que o impõe, o suplício deve ser ostentoso, deve ser constatado por todos, um pouco como seu triunfo. O próprio excesso das violências cometidas é uma das peças de sua glória; o fato de o culpado gemer ou gritar com os golpes não constitui algo de acessório e vergonhoso, mas é o próprio cerimonial da justiça que se manifesta em sua força (FOUCAULT, 2000, p. 50).

A tortura é tão antiga quanto atroz. Foi amplamente utilizada desde os tempos mais remotos, como forma de obter confissões, punir ou mesmo como vingança. Na Idade Média, a Inquisição supliciou milhares de “pecadores” e os tribunais civis dos estados europeus também faziam uso de tais métodos na mesma época. No Brasil, a prática foi bastante comum durante a escravidão. O historiador Jacob Gorender afirma com amarga ironia que talvez o pau de arara não tenha sido inventado no Brasil, porém “se nacionalizou mais do que o futebol”. “O processo de imobilização do pau de arara já era utilizado pelos feitores de escravos há dois séculos” (GORENDER, 1987, p.228).

A violência contra os negros - herança da escravatura, do modelo de colonização e da formação de um estado autoritário - é um fenômeno que faz parte de uma memória coletiva que nos foi transmitida por diversos autores do passado. Um deles, Paulo Prado, fez uma descrição minuciosa de como esses atos marcaram as relações sociais no país:

O trabalho servil dos escravos da África sustentava a agricultura, mas a escravidão minava o organismo social, como em toda a parte que existiu. Os senhores favoreciam os ajuntamentos para aumentarem o número de crias; os filhos de escravos até a terceira ou quarta geração, embora batizados, eram marcados na cara com um ferro em brasa para se venderem; o castigo mais comum era queimá-los com tições acesos, ou com cera, toucinho ou outras matérias derretidas (...). A história do Brasil é o desenvolvimento desordenado dessas obsessões subjugando o espírito e o corpo de suas vítimas (PRADO, 1997, p. 138-139).

Debret também descreveu, horrorizado, a tortura de um escravo no século XIX:

O infeliz representado em primeiro plano, com as mãos amarradas, sentou-se sobre os calcanhares, tirando os braços das pernas, para permitir ao feitor a faculdade de passar por baixo dos jarretes uma vara que serve de restrição; então facilmente derrubado com um chute, a vítima mantém uma postura imóvel favorável à saciedade da raiva do corretor, a quem dificilmente ousaria dirigir. Com alguns gritos de misericórdia, ele só consegue um cala boca, negro (cala a

boca, negro) como resposta. As duas tiras de couro da ponta do chicote arrancam no primeiro golpe a epiderme, e assim tornam mais dolorosa a continuação do castigo (DEBRET, 1835, p. 83).

Maffesoli (1987) relaciona a violência a situações de dominação, social ou política, e considera que o fenômeno se reveste de um caráter de luta de classes, em uma sociedade com antagonismos sociais. Na sociedade brasileira, esses antagonismos têm caráter histórico devido à própria formação do país. São diferenças que não se resolvem apenas pela formulação legal, que impõe direitos iguais. Ou seja: entre compreender e exercitar a cidadania como caminho igualitário, interfere a memória coletiva, que refaz situações de dominação.

Ao olhar o passado para entender o presente, Carvalho, por sua vez, reforça que a tortura durante a escravidão trouxe sérias consequências para o país, principalmente no que tange a violência, atingindo o ápice do absurdo – por ser institucionalizada – nos períodos ditatoriais. Durante o regime militar, os presos sofriam diversos suplícios: coações morais, físicas e psicológicas, violências sexuais, torturas com instrumentos, aparelhos mecânicos e elétricos, além de queimaduras com pontas de cigarros, espancamentos e outros métodos. O projeto *Brasil: Nunca Mais*, uma iniciativa do Conselho Mundial de Igrejas e da Arquidiocese de São Paulo, é um dos documentos que revela a gravidade das violações aos direitos humanos, promovidas pela repressão política durante a ditadura militar. Entre os depoimentos, o advogado Aldo Silva Arantes, um dos sobreviventes dessa violência, conta em carta escrita de próprio punho, a crueldade que vivenciou em 1976, quando foi preso na Estação Paraíso do Metrô, em São Paulo, e levado para o Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) II Exército, órgão subordinado a inteligência e repressão do governo brasileiro durante o regime inaugurado com o golpe militar de 1964:

O torturador insistia em afirmar que ali se utilizava o método de Pavlov. Tentavam induzir-me a ideia de que eu estaria ficando louco e afirmavam que tinham como objetivo matar-me ou fazer-me louco. Por estar muito cansado e não querendo ficar no centro da cela como pretendiam os torturadores, fui golpeado por diversas vezes na cabeça. Após cinco ou seis dias nesta situação, já meio transtornado, comecei a bater com a cabeça na parede da cela. Fui novamente espancado. Neste momento, já estava tão cansado e sonâmbulo que não sei exatamente o que fizeram comigo. Exigi ao chefe daquele centro de torturas que me fuzilassem. Que me matassem com dignidade. A partir daí, mudaram a tática da tortura e tiveram início as sessões de choque elétrico. Recebi descargas elétricas nos dedos das mãos, dos pés, nos órgãos genitais, na barriga, no peito e nos braços (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 216).

Em 2014, depois de dois anos e sete meses de trabalho, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) também confirmou, em seu relatório final, 434 mortes e desaparecimentos de vítimas da ditadura no país. O relato acima e os dados sobre o período de chumbo são registros de que a tortura usada desde a chegada dos portugueses ao Brasil, em 1500, com a exploração dos índios

e depois com a escravidão dos negros, era ainda uma prática comum no final do século XX. A seguir, veremos como este passado e a memória coletiva são resgatados na representação de charges sobre o tema.

■ TRAÇANDO UM CONCEITO: A CHARGE COMO NARRATIVA

Encontrar um conceito de charge não é uma tarefa fácil. A própria nomenclatura utilizada no Brasil não é a mesma em outros países. Em inglês, por exemplo, o sentido mais próximo é o de *political cartoon* e *editorial cartoon*, quando o mesmo é publicado em jornais e revistas. Mas apesar de os nomes parecerem sinônimos, eles têm outros significados, já que cartum e charge podem ser tratados de formas diferentes. No Brasil, o termo charge ganhou o mesmo sentido que o francês *charger*, que significa carga, carregar ou exagerar, embora esse não seja o mesmo nome utilizado na França, que prefere a designação *dessin satirique* ou desenho satírico, em português.

Muitos estudiosos brasileiros definem a charge na percepção de Fonseca (1999): “uma forma de representação pictórica de caráter burlesco e caricatural em que se satiriza um fato específico, tal qual uma ideia, situação ou pessoa, em geral de caráter político e do conhecimento público” (FONSECA, 1999, p. 26). Ao fazer a representação de algo, ela tende a destacar o estereótipo, o excessivo, permeando, normalmente, as figuras de linguagem como metáfora, ironia e hipérbole para levar o receptor a fazer uma reflexão. É, portanto, como completa Miani (2012), “um instrumento de crítica e arma retórica de combate, bem como na defesa e divulgação de ideologias, princípios e programas políticos” (MIANI, 2012, p. 39). Os estudos da professora Onici Flôres (2002) também contribuem para considerarmos a charge dentro campo jornalístico. Segundo ela:

O caráter híbrido da linguagem presente na charge, a constância de sua publicação, o fato de manter espaço fixo nos jornais, além de ser um texto presente praticamente em todos eles, levou-nos a investigar o caráter sistêmico de seu modo de produção – as marcas nela identificáveis como distintas das de outros gêneros textuais (FLORES, 2002, p. 15).

Como já afirmamos neste estudo, percebemos a charge como uma narrativa satírica gráfica que tem como matéria-prima o acontecimento jornalístico. Acontecimento, segundo Maurice Mouillaud (2012, p. 97), “é a sombra projetada de um fato, que detém características de relevância e interesse”. Para o pesquisador Adriano Duarte Rodrigues (1993), ele “é tudo aquilo que irrompe na superfície lisa da história, entre uma multiplicidade aleatória de fatos virtuais” (RODRIGUES,

1993, p. 27). Ou seja, são as ocorrências diárias que mais se destacam e merecem ser notícia, onde a tarefa do *habitus* jornalístico é farejá-las, selecioná-las e então narrar.

Ao se tornar acontecimento jornalístico, o fato é recontextualizado e seus significados sociais ganham novos sentidos a partir do discurso jornalístico materializado em novas narrativas. Portanto, é um fenômeno social e histórico. Por isso, em nossa concepção, usar as palavras “narrativa” e “acontecimento” na definição de charge é fundamental para evitarmos confusões sobre seu conceito e ampliar a noção de tempo nesses desenhos. Como narrativa, a charge não é apenas uma caricatura ou um personagem estático, mas ela conta uma história, que também não é algo abstrato e fictício, mas uma narrativa ancorada no real, no acontecimento, na notícia do dia a dia e diz respeito àqueles fatos que merecem ser noticiados.

Como representação, a charge não é a reprodução transparente dos acontecimentos e sim a articulação discursiva deles. É uma percepção, interpretação ou ponto de vista do autor, que participa da produção da realidade. É o relato de um acontecimento representado em uma atividade mimética que não se limita a copiar, mas a reinventar criativamente o real em um diálogo permanente com os demais atores sociais. Essa narrativa será construída em condições que envolvem etapas de produção, seleção do que será noticiado, pesquisa das características dos personagens, cenário e demais traços que se relacionam com a história, desenvolvimento do desenho, etc. Portanto, ao narrar, o chargista não é responsável apenas pela transmissão de informação, mas também pela recontextualização, já que, ao atribuir significações aos acontecimentos, esse artista também ressignifica. Ele recorta uma parte da realidade, enfoca um ponto de vista e o transforma em algo novo. O resultado final é a charge e seus sentidos. Suas posições surgem de análise, reflexões críticas, raciocínio lógico e informações a respeito do assunto. Elas têm objetivos específicos e ideologias.

Sendo a charge uma produção simbólica por representar pela linguagem aspectos da realidade social, observa-se que os sentidos produzidos estão além do fato manifesto, mas sempre ancorado na cultura. É para facilitar essa decodificação, que a teoria das representações sociais destaca a ancoragem como aquilo que classifica e nomeia, tornando familiar o que lhe é apresentado. A ancoragem funciona como os mapas culturais observados por Hall (2009). Esses mapas, visões de mundo ou ainda bagagem de conhecimentos, vão direcionar tanto o chargista a interpretar o acontecimento e transformá-lo em uma narrativa satírica gráfica, quanto o leitor, ao interpretar esses códigos.

Mas o que é narrativa e por que consideramos a charge como tal? De acordo com Motta (2013), narrar é uma experiência enraizada na existência humana. Elas são mais que representações, são estruturas que dão sentido e significação à vida humana. São relatos de acontecimentos. Elas recriam o passado, vivem o presente e o futuro. Para o autor, narrar é explorar na imaginação

possíveis desenvolvimentos. É a metáfora ou releitura da realidade:

Quando narramos algo, estamos nos produzindo e nos constituindo, construindo nossa moral, nossas leis, nossos costumes, nossos valores morais e políticos, nossas crenças e religiões, nossos mitos pessoais e coletivos, nossas instituições. Estamos dando sentido à vida. Aquilo que incluímos ou excluímos de nossas narrações depende da imagem moral que queremos construir e repassar. Através das narrativas recobrimos nossas vidas de significação. Elas reiteram e confirmam o canônico, nomeiam e explicam o desviante, legitimam e estabilizam o mundo. Na narrativa, imitamos a vida; na vida, imitamos as narrativas (MOTTA, 2013, p. 18-19).

Tendo como matéria-prima o acontecimento jornalístico, compreendemos a charge como uma narrativa factual que, ao contar uma história, percorre todo o caminho de uma narração com enredo, clímax, intriga e personagens. É um ato comunicativo, caracterizado pelo compartilhamento de experiências de grupos sociais. Sua comunicação é realizada por meio de um sistema de signos que têm entre suas características a coesão, a coerência, a intencionalidade, a informatividade e a intertextualidade. Como narrativa, a charge representa não apenas a sociedade na qual ela se constitui, como também as nações e o mundo. Ao narrar, ela conta tanto uma história em um único desenho, como também por meio de uma trama que constitui seus diversos episódios que, além de ligá-los entre si, os coloca em relação a um enredo mais amplo, que será trilhado de acordo com o desenrolar de novos acontecimentos.

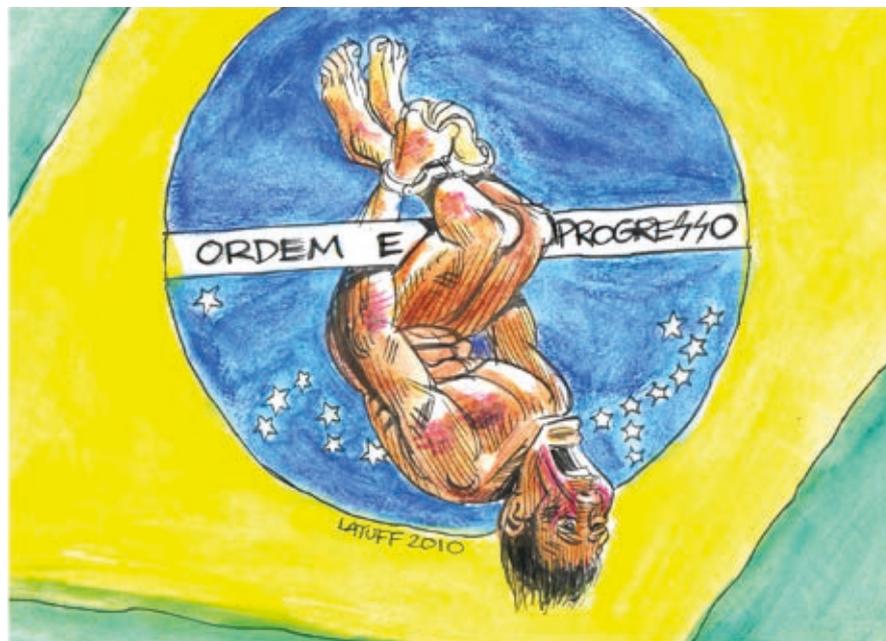
Neste estudo, para estabelecermos as relações entre as charges analisadas a partir do conceito pathosformel, adotamos como caminho metodológico a observação do *plano de expressão* da imagem, tal como proposto pela Análise Crítica da Narrativa, apresentada por Motta (2013), tendo como objeto de estudo três ilustrações do cartunista Carlos Latuff. Logo, nosso objetivo é observar, não apenas o conteúdo e a mensagem produzida, mas a forma, os gestos, os movimentos, os traços e as emoções nos quais cada imagem se aflora e captura o olhar do espectador. Aqui, trabalhamos a linguagem não verbal da charge, que se relaciona diretamente com a *metanarrativa*, ou seja, com a cultura e a consciência histórica.

Ativista político por meio de sua arte, Latuff sempre foi um crítico da grande mídia. Iniciou sua carreira como ilustrador em uma pequena agência de propaganda no centro do Rio de Janeiro e teve sua primeira charge publicada no boletim do Sindicato dos Estivadores, em 1990. Simpatizante do Movimento Zapatista e da causa Palestina, é também um grande crítico da polícia brasileira, destinando boa parte de seu trabalho a esse tema. Em seu site *Latuff Cartoons*, chama atenção a frase em destaque do cineasta Glauber Rocha: "A função do artista é violentar".

ANÁLISE DAS CHARGES: A RESSIGNIFICAÇÃO PATHOSFORMEL

GGeladeira, afogamentos, espancamentos, tortura psicológica, cadeira elétrica e o pau de arara eram alguns dos métodos de tortura durante o regime militar no Brasil, entre 1964 e 1985. Os relatos dessas histórias vêm daqueles que sobreviveram à repressão promovida ao longo de cinco mandatos presidenciais na ditadura, uma forma de política que age por meio da força e do autoritarismo.

Em 31 de março de 2019, com a proposta de lembrar os 55 anos do golpe de estado instalado no país, Latuff reproduziu em seu Instagram uma série de charges denunciando as torturas que ocorreram no Brasil durante o regime. Em três delas, publicadas em datas diferentes (2010, 2012 e 2013), chama atenção a fórmula *pathosformel* de Warburg, por registrar, com pouquíssimas variações, os mesmos traços, movimentos e gestos: um homem sendo torturado no pau de arara, uma das formas mais antigas de tortura, utilizada no Brasil desde a época da escravidão. Os torturadores colocavam uma barra de ferro ou pedaço de pau atravessando os punhos e os joelhos do preso, que ficava pelado. A vítima era pendurada, em uma posição que causava dores e agredida com choques, pancadas, queimaduras entre outros métodos de violência.



FIGURAS 1: Charge de Carlos Latuff de 2010

Fonte: [Instagram.com/carloslatuff](https://www.instagram.com/carloslatuff).

Publicada em 2010, a primeira charge de Latuff faz uma representação desse método ao colocar um homem pendurado na bandeira do Brasil, uma referência a metáfora do pau de

arara. A dicotomia da imagem logo salta aos olhos, pois a bandeira é o símbolo máximo da representação de uma nação e o branco da faixa com os dizeres "Ordem e Progresso", no caso brasileiro, significa o desejo pela paz. Chama atenção ainda a potência dos gestos do homem. Ele está de cabeça para baixo, nu e algemado, com as mãos sobre os pés. A boca aberta e sua expressão facial marcada pelos olhos fechados, simulam um grito de dor e desespero.

A imagem tem os mesmos recursos e efeito visual de outras charges criadas por Latuff. Em 2012, um homem com o mesmo gesto aparece pendurado em um jornal que agora se transforma no pau de arara (Figura 2). Com o título, "O papel dos jornalões durante a ditadura no Brasil", o chargista representa O Globo, a Folha de S. Paulo e o Estado de S. Paulo como veículos de comunicação apoiadores do regime militar. Na cena, o homem aparece com os mesmos traços e gestos de sofrimento e dor da Figura 1. Um detalhe apenas nas mãos. Essas, ainda mais juntas e com os dedos entrelaçados, tonificam a ideia de súplica, misericórdia e oração.



FIGURAS 2: Charge de Carlos Latuff de 2012.

Fonte: *Instagram.com/carloslatuff*.



FIGURAS 3: Charge de Latuff de 2013

Fonte: *Instagram.com/carloslatuff*.

Os mesmos traços, gestos e movimentos sobrevivem e ressurgem na charge de Latuff publicada em 2013 (Figura 3). Agora, o pau de arara é o braço de um militar. Segundo Latuff, uma referência ao antigo Dopinha, centro clandestino de prisão, tortura e desaparecimentos forçados, na rua Santo Antonio nº600 de Porto Alegre. A cidade foi marco da conexão repressiva entre Brasil e Uruguai sob cobertura da Operação Condor, articulação político-militar internacional firmada entre países da América do Sul como Argentina, Uruguai, Chile, Paraguai, Bolívia e Brasil, à época em que neles prevaleciam regimes políticos comandados por militares.

Nota-se que nas três charges de Latuff, os planos de expressão, conteúdo e a metanarrativa dos desenhos nos forçam a pensar o tempo histórico, cultural e social sobre a história da tortura no Brasil.

Os gestos que se repetem nos traços de Latuff são diferentes de outras imagens sobre o tema, embora com a mesma crítica. O monumento *Tortura Nunca Mais* (Figura 4), arquitetado pelo piauiense Demétrio Albuquerque e inaugurado em 1993 em Recife, por exemplo, traz um homem pendurado por uma haste e em posição fetal, com referência ao estilo de tortura pau-de-arara, mas suas mãos não estão juntas, nem amarradas, como nas charges de Latuff. Na escultura, o homem segura com a mão esquerda a haste que o prende e suas pernas não estão presas com um ferro ou pau. Sua cabeça também não está de cabeça para baixo com a boca aberta. Portanto, não caberia dizer aqui que há exatamente um exemplo *Pathosformel* entre as charges de Latuff e a escultura de Albuquerque.



FIGURAS 4: Monumento Tortura Nunca Mais

Fonte: *O Reverso do Mundo*

No entanto, os movimentos de Latuff se assemelham a outras imagens, como na charge de Laerte (Figura 5):



FIGURAS 5: Charge de Laerte

Fonte: *Tribuna da Internet*

Na história do Brasil, os gestos *Pathosformel* presentes nas charges de Latuff também são vistos em imagens do século XIX sobre as torturas durante a escravidão, como na cena do pintor e desenhista francês Jean-Baptiste Debret (Figura 6). Formado pela Academia de Belas Artes da França, o artista chegou ao Brasil em 1816, compondo a Missão Artística Francesa e, durante os 15 anos que viveu por aqui, nos legou uns dos mais importantes registros sobre a sociedade brasileira do início do século XIX. Dedicou-se a registrar o verdadeiro Brasil, com interesse especial em retratar a corte, a escravidão e a cultura indígena. Após retorno ao seu país, publicou em Paris, entre 1834 e 1839, os três volumes da obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, onde exibiu as suas gravuras com comentários e descrições detalhadas.



FIGURAS 6: "Feitores corrigendo os negros", de Jean-Baptiste Debret.

Fonte: *Voyage Pittoresque et historique au Brésil. Volume 2, 1835.*

Com o título *Feitores corrigem negros* (DEBRET, 1835, p. 84), a pintura de Debret pode facilmente ser relacionada às representações de tortura nas charges de Latuff, dois séculos depois. Apesar de, na cena, o homem não estar de cabeça para baixo, como nos gestos repetidos de Latuff, há ainda algo nos traços dos autores que se encontram: o homem nu, em posição fetal, amarrado com as mãos cruzadas sobre as pernas, também imobilizadas com algo entre elas. O braço do senhoril levantado com o objetivo de “corrigir” o escravo dá movimento a cena e a torna presente. Um movimento que faz transcender o quadro de Debret e o mover para outros tempos e épocas. Traços que sobrevivem e ressurgem dois séculos depois em contextos diferentes, mas com o mesmo objetivo: denunciar atos de tortura e violência entre dominantes e dominados no Brasil. Uma imagem que carrega, não apenas uma crítica a um acontecimento específico, mas, principalmente, a denúncia de um passado latente que dura, sobrevive e, infelizmente, insiste em aparecer.

■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, vimos que os traços e gestos sobreviventes, compreendidos por Warburg como *pathosformel*, também aparecem nas charges. Por meio do nosso objeto de estudo, analisamos como essas narrativas satíricas gráficas possuem temporalidade própria que põe em causa a percepção simplista de um modelo de tempo apenas cronológico e atual, específico a um momento. Na contramão dessa teoria, na charge, o passado e o presente podem se encontrar não apenas em seus temas e críticas, mas também nas técnicas e maneiras nas quais os acontecimentos são representados. Um passado latente que dura, sobrevive e explode também nos traços. Gestos e movimentos artísticos que se repetem e surgem em diferentes épocas e contextos por meio de uma cultura visual viva e presente na memória. Foi isso que percebemos nas análises das charges de Latuff sobre a tortura no Brasil durante a ditadura. Ao reconstituir e replicar diversas vezes em seus desenhos os mesmos movimentos e traços para criticar e denunciar as técnicas de tortura, o autor registra marcas de uma selvageria que se fixou desde o período da escravidão, mas que ainda reaparece em diferentes contextos políticos e sociais da sociedade brasileira.

Passadas mais de duas décadas do final da ditadura, a tortura ainda é prática constante nas delegacias, quartéis e prisões. Houve casos recentes de inocentes que confessaram crimes por não suportar mais os suplícios a que eram submetidos. Uma triste marca na História do Brasil, mas que devemos encarar com seriedade, se quisermos combatê-la.

Portanto, a charge não é um ponto fixo no tempo limitado. Sua temporalidade também se expande ao carregar em seus traços, os símbolos, a memória, a experiência, as fábulas, o mito e toda a cultura visual e práticas sociais do seu lugar de fala. Nesses desenhos, os riscos não são formas elementares simples ou apenas uma reta, mas pontas entrelaçadas com emaranhados significados, nos quais o passado, muitas vezes, ainda está presente na tinta do chargista.

REFERÊNCIAS

- AMNESTY INTERNACIONAL. **Global crisis on torture exposed by new worldwide campaign**. Disponível em: <https://www.amnesty.org/en/latest/news/2014/05/amnesty-international-global-crisis-torture-exposed-new-worldwide-campaign/>. Acesso em 15/9/2020.
- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. Brasil: Nunca Mais. Petrópolis, Vozes, 1985. BENJAMIM, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CARVALHO, José Murilo. **Cidadania no Brasil**: o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Volume 2. Paris: Firmin Didot Frères, 1835.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FLÔRES, O. **A leitura da charge**. Canoas, RS: ULBRA, 2002.
- FOCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.
- FONSECA, J. **Caricatura**: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- HALL, Stuart. **Representation**: cultural representations and signifying practices. London: Sage Open University, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. **Dinâmica da violência**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987.
- MIANI, R. A. Charge: uma prática discursiva e ideológica. **Nona Arte**: Revista Brasileira de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos, v. 1, p. 37-48, 2012.

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

PORTAS, D. Imagens Mi(g)rantes. In: Pergamum Teses Abertas da Universidade Pontifícia do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Disponível em: <http://www2.dbd.pucRio.br/pergamum/tesesabertas/1012019_2014_pretextual.pdf>. Acesso em: 4 de maio de 2020.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, A. D. O acontecimento. In: TRAQUINA, N. **Jornalismo**: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Veja, 1993.

ROMUALDO, E. C. **Charge jornalística**: intertextualidade e polifonia: um estudo de charges da Folha de São Paulo. Maringá: EDUEM, 2000.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

A Estrutura Mítica do Faroeste Clássico e sua Problematização ao Longo da História do Gênero

The Mythical Structure of the Classic Western and Its Problematization Throughout the History of Gender

FRANCISCO ETRURI PARENTE

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
São Paulo
Brasil

Mestre e doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, participante do grupo de pesquisa Palavra e Imagem em Pensamento coordenado pela professora Leda Tenório e do Grupo Cultura do Consumo do LABÔ.

LEDA TENÓRIO DA MOTTA

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
São Paulo
Brasil

Professora do programa de pós-graduação de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, pesquisadora do CNPq nível 1 associada ao Reseau International Roland Barthes, Doutora em Semiologia Literária pela Université de Paris VII, fez pós-doutorados na Université de Paris VII e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP

RESUMO

O artigo reatualiza a questão das relações entre o gênero faroeste e o mito antigo, recolocando-a diante do assim chamado *metawestern* e das retomadas irônicas à lá Tarantino. Os referenciais teóricos revisitam as teses clássicas de Mircea Eliade sobre a persistência do sagrado mitológico nas culturas modernas e detêm-se nas reflexões igualmente clássicas de André Bazin, sobre a índole mitológica do *western* enfatizando a tese elegante do autor, segundo a qual essa índole se preserva nas muitas transformações do gênero, quando ele se estetiza e passa a envergonhar-se de si.

Palavras-chave: gêneros cinematográficos; western; mito.

ABSTRACT

The article turns to an update on the question of the relationship between the western genre and the ancient myth, placing it back in the face of the so-called *metawestern* and of the ironic retakes there Tarantino. Theoretical references revisit Mircea Eliade's classic theses on the persistence of the mythological sacred in modern cultures and dwell on André Bazin's equally classic reflections on the mythological nature of the western, emphasizing the author's elegant thesis that this character is preserved in the many transformations of the genre, when it becomes aesthetic and becomes ashamed of itself.

Keywords: *cinematographic genres; western; myth.*

1. O MITO E O WESTERN

Em *Mito e Realidade*, Mircea Eliade definiu o pensamento mítico como uma primeira forma que o ser humano encontrou de significar o mundo através de histórias, de início reproduzidas oralmente, que tinham como fim explicar a origem de tudo o que existe, transformando o caos do universo em cosmos mitológico. As narrativas míticas partiam da concepção de “tempo primordial”, um tempo fabuloso no qual todas as coisas tiveram o seu princípio a partir de façanhas de Entes Sobrenaturais, estando o mundo terreno em ligação direta com o mundo sagrado (ELIADE, 2002, p. 11).

Ainda segundo o autor, essas histórias sagradas forneciam os fundamentos simbólicos para o ritual mágico que retirava a comunidade do tempo profano, isto é, o tempo cronológico que tende ao fim, para inseri-la no tempo sagrado primordial, revivendo o mito e estabelecendo uma relação cíclica com o tempo. Nesta outra instância temporal, a prática mágica era um meio de agir sobre a realidade para afugentar o caos, através de ritos de celebração mítica. Nela, os indivíduos, os deuses e os heróis mitológicos faziam-se “contemporâneos” do tempo sagrado, aquele em que reinavam as habilidades sobrenaturais, capazes de afastar o mal (ELIADE, 2002, p. 21).

Neste contexto, a memória surge como uma ferramenta essencial para a comunidade primitiva, já que é inerente a tal mentalidade supor que o futuro repetirá o passado e trará os mesmos males já vencidos pelos heróis e deuses. No tempo primordial, resta assim ao homo religiosus, que está preso ao eterno retorno, reproduzir os cultos tradicionais para superar obstáculos que sempre retornarão (ELIADE, 2002, p. 125).

A própria recorrência do mito, em suas diferentes encenações, ao longo do tempo, é parte de sua definição. Na mitologia grega, as Musas que inspiravam os artistas a dar vida a suas mitologias eram descendentes diretas de Mnemósine, a Deusa da memória. Desta maneira, quando possuído pelas Musas, ele estava exercendo a ciência da memória e tecendo a história de seu povo, passada como futura (ELIADE, 2002, p. 108).

Nesse sentido, as primeiras encenações do mito não se separavam dos rituais mágicos, as histórias sagradas eram literalmente vivenciadas pelo coletivo, toda a comunidade envolvia-se nesta aventura sagrada. Na clássica concepção eliadiana, é a esta ideia de sagrado que se ligam primitivamente as concepções de realidade, verdade e significação. Dito de outro modo: toda apresentação do mundo se forja como transcendência metafísica:

O valor apodítico do mito é periodicamente reconfirmado pelos rituais. A rememoração e a reatualização do evento primordial ajudam o homem “primitivo” a distinguir e reter o real. Graças à repetição contínua de um gesto paradigmático, algo se revela como fixo e duradouro no fluxo universal. Através da repetição periódica do que foi feito in illo tempore, impõe-se a certeza de que algo existe de uma maneira absoluta. Esse “algo” é “sagrado”, ou seja,

transumano e transmundano, mas acessível à experiência humana. A “realidade” se desvenda e se deixa construir a partir de um nível “transcendente”, mas de um “transcendente” que pode ser vivido ritualmente e que acaba por fazer parte integrante da vida humana. (ELIADE, 2002, p. 124)

Devemos a Eliade uma das mais consistentes formulações da suspeita de que, por mais que o mundo ocidental tenha se desenvolvido científica e filosoficamente, as sociedades ditas avançadas jamais se verão completamente livre do pensamento mítico. O autor alerta para a inerência de concepções mágicas à psique humana: “Alguns “comportamentos míticos” ainda sobrevivem sob os nossos olhos. Não que se trate de “sobrevivências” de uma mentalidade arcaica, mas alguns aspectos e funções do pensamento mítico são constituintes do ser humano.” (2002, p. 156 – 157).

Ora, isso autoriza ver nas narrativas de faroeste do século XIX um bom exemplo da sobrevivência do pensamento mítico na era moderna. De fato, dentro de tais perspectivas, poder-se-ia supor que há algo desse “tempo primordial” de que fala Eliade, na marcha para o Oeste do povo estadunidense, em seu fundacional movimento de expansão territorial. Ele também é consagrado por certa mitologia, firmada por literatura e cancionário popular específicos, nos quais sobressai o heroísmo da luta do cristão contra a barbárie e a selvageria de um mundo remoto. Aqui, acontecimentos políticos reais ressurgem como lendas no imaginário popular, como também descreve Rieupeyrou:

Fadas e elfos, gnomos e feiticeiras, seres sobrenaturais e lendas douradas continuam o apanágio de países antigos. Mas um país novo imortaliza suas lembranças. O povo decide sobre a glória a ser concedida a seus heróis, bons ou maus. Elevados a esse posto, por uma transcendência incompreensível a nossos espíritos europeus, os turbulentos personagens que acabamos de citar, ocupam hoje seu nicho na Galeria dos Ancestrais. Billy The Kid é tão imortal quanto Abraham Lincoln. ‘São os santos dos primeiros dias da religião americana, os profetas de um mundo novo.’ Encarnação moderna do herói antigo ou medieval, o vilão do pior western, assassino desavergonhado, não nasceu espontaneamente da imaginação delirante de um cenarista de Hollywood. Antes dele, as experiências de seus velhos mestres alternavam com a evocação da rude existência dos homens do Velho Tempo (Old Time) na canção e na literatura populares. (RIEUPEYROUT, 1963, p. 28)

Fernando Simão Vugman observa que essas narrativas de western que se constituíram ao longo do século XIX sofreram forte influência de relatos de cativo do século XVII (2006, p. 161), reproduzindo um padrão ficcional de estrutura triádica: o índio selvagem e desalmado sequestra a jovem mulher branca, que é resgatada por um salvador. Podemos observar neste contexto valores como a luxúria do indígena, a inocência da donzela puritana, o combate à barbárie e a preservação racial, garantias da ideia de nação que, desse modo, se expande sob o amparo da teleologia cristã. Assim em suma, os arquétipos do faroeste clássico já estavam presentes no imaginário popular norte-americano dois séculos antes da conquista do Oeste, fazendo com que

as novas sagas revestissem os valores coloniais de novas roupagens.

Mas a literatura, como também a música, embora tenham tido um papel fundamental na estruturação do gênero, não foram capazes de dotar o faroeste da potência mitológica de que o cinema o revestira. Fato compreensível dadas as inéditas possibilidades representativas de um novo meio técnico que, amparado no realismo objetivo da câmera, de que tanto se ocuparia Bazin, enfatizando a força impressiva da fotografia (BAZIN, 2016, p. 183), vai oferecer às primeiras plateias estarecidas com o espetáculo das imagens animadas, capazes de dar a ilusão da vida, quando as anteriores formas artísticas estavam condenadas a discussões intermináveis acerca do que seria a justa representação da realidade.

Como nos rituais mágicos antigos, que se ancoravam na narrativa mitológica para impor ao homo religiosus a mentalidade coletiva, esta mitologia moderna também necessita do reiterar constante de suas formas narrativas. Note-se, no entanto, que, se no plano ritualístico antigo, o mito é atualizado e dramatizado pela própria comunidade, na sociedade de massa a mitologia cinematográfica pode ser vista integrando-se à lógica da indústria cultural. É o que está enfaticamente apontado neste texto capital da teoria crítica frankfurtiana que é A indústria cultural, em que o cinema serve de exemplo da ruína do espírito no mundo desencantado pelo fetiche da mercadoria. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 99). Diferente da forma artesanal que dava vida aos mitos na era arcaica, na era da indústria cultural é o conhecimento técnico que medeia a relação entre o mito e o receptor, gerando um efeito de mistificação alienadora neste último:

Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participem dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitáveis a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção dispersa condicionaria a organização e o planejamento pela direção. Os padrões teriam resultado originalmente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 100)

Para os dois filósofos alemães, o mito é sintoma do medo que experimentamos frente à força da natureza e as respostas que ele traz à perplexidade humana são tão alienadoras quanto aquelas aportadas pela ciência, em seu apelo à razão instrumental e sua ambição de explicação. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 17). É assim que estabelecem um nexos entre as sombras da superstição e o progresso científico. Em ambos os casos, a relação com o mundo é mágica

e assim como o Xamã acredita dominar o universo exterior com seus poderes sobrenaturais, o cientista o quer manipular com sua razão instrumental. (2006, p. 46).

Deste ângulo, aos olhos de Frankfurt, o cinema do mito é duplamente funesto. De um lado, é o entretenimento feito mercadoria, de acordo com o interesse comercial dos grandes produtores, que reforçam a mesma mensagem conservadora, a partir de fórmulas já conhecidas e digeridas pelas massas como clichês. De outro lado, é atualização da regressão mítica que está no centro do próprio progresso humano. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 102),

Sabemos que num outro tipo de ataque, desta feita semiológica, também Roland Barthes viu o mito como alienação sem associá-lo a nenhuma regressão, mas pelo contrário, atualizando-o no melhor modelo estrutural de leitura das formas recorrentes no tempo sincrônico. Entendeu-o como linguagem fabulosa, feita de signos inflados, conotadores de verdades eternas. Assim, ler com lentes barthesianas a mensagem cifrada no rosto do cowboy, da figura 1, é notar com este autor, um certo conjunto de sinais que são feitos para recobrir com uma máscara heroica o rosto do homem comum que aí temos. A seguir o modelo de Barthes, boa parte do efeito mistificador da imagem dever-se-ia à iluminação, que desenha a tridimensionalidade viril da face de John Wayne, transformando-a em uma encarnação do homem do velho oeste. Como escreve ele a propósito de um pequeno panteão de stars do cinema francês dos anos 1940-1959, no instigante capítulo de Mitologias intitulado "O ator de Harcourt", sublinhando que as faces são aí matérias divinas que fazem irromper "a verdade cotidiana e provocam perturbações, delícias e finalmente a segurança de uma verdade superior" (BARTHES, 2009, p. 28).

Foto1_Ford. jpg

Para Barthes, ainda é o discurso do mito que está em pauta, quando se trata deste objeto tão característico da cinematografia americana clássica que é o revólver. E embora suas observações irônicas acerca dele se refiram ao cinema *noir*, elas valem para os faroestes, pelo que eles comportam de cenas de bravura armada e "balé dos revólveres". Escreve Barthes que o gesto de sacar o revólver não tem sua potência enquanto ato, mas sim enquanto argumento (2009, p. 74). O gesto legitima a existência do atirador, enquanto estar naquele ambiente hostil, sem o sacar de sua arma, o gângster não se afirma como fatal. Ora, o mesmo poderia ser dito do cowboy. Porém, devemos ressaltar uma diferença fundamental entre estes dois sujeitos cinematográficos: enquanto o gângster aparece como um deus silencioso, os *cowboys* têm a necessidade de falar, pois seu sotaque é uma marca identitária muito poderosa em um mundo dominado pela língua inglesa, motivo este, aliás, a determinar tantas cenas musicais nos faroestes clássicos (2009, p. 75).

Sem desprezar estas trilhas críticas, mas indo em outra direção, o que aqui se pretende apontar é o discurso das origens, e nesse sentido o valor mítico que o faroeste assume, seja porque o gênero se encarregou da narrativa do nascimento da nação, via epopeia da conquista final do

território nacional, seja porque há confluência entre o nascimento do gênero e o nascimento do próprio cinema americano. Num segundo momento, o que também se pretende é sustentar que, a partir de certa etapa, esta fórmula fílmica reformou-se, envergonhada de sua ingenuidade, como escreve André Bazin (2018, p. 240), mas sem renunciar, mesmo quando autocrítica a algo da velha centelha mitológica.

De fato, em sua longa trajetória, o faroeste está ligado às fórmulas mesmas do cinema hollywoodiano nascente. Griffith, considerado o pai do cinema narrativo, valeu-se dele para aprimorar sua linguagem. Assim, a montagem alternada griffithiana, que enquadra acontecimentos simultâneos, bem como a montagem analítica, que fraciona uma mesma cena em diversos planos, apelidada por Bazin de “montagem invisível”, e a montagem em contiguidade, que mantém a ilusão de continuidade de uma mesma ação em espaços diferentes, foram recursos manejados para cenas de perseguição (CESARINO, 2006, p. 43 – 44). Thomas Ince também aprimorou técnicas de produção e de roteiro, até hoje utilizadas, para filmes de faroeste (BELLERINI, 2020, p. 37). Portanto, Bazin não poderia estar mais correto ao afirmar que: “O western é o gênero cujas origens praticamente se confundem com as do cinema...” (2018, p. 237).

A contribuição deste mestre do primeiro cinema americano vai muito além de técnicas de montagem capazes de tornar a experiência cinematográfica mais emocionante e intensa. Além disso, o cineasta dotou a linguagem do cinema da ideologia contida na epopeia teleológica, que forneceu os fundamentos simbólicos para a narrativa da “marcha para o Oeste” e sua consagração na cultura popular. Deleuze descreve esta estética como uma construção orgânica que reconhece elementos distintos, que se chocam e ao mesmo tempo se harmonizam, preservando a unidade do organismo:

Griffith concebeu a composição das imagens-movimento como uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica. Foi essa sua descoberta. O organismo é antes de tudo uma unidade no diverso, isto é, um conjunto de partes diferenciadas: há os homens e as mulheres, os ricos e os pobres e a cidade e o campo, o norte e o sul, os interiores e os exteriores etc. Estas partes são tomadas em conexão binária que constituem a montagem alternada paralela, na qual a imagem de uma parte sucede à outra de acordo com o ritmo. Mas é preciso, em conexão, que a parte e o conjunto também entrem, eles próprios, em conexão, que permutem suas dimensões relativas: neste sentido a inserção do primeiro plano não opera apenas a ampliação de um detalhe, mas acarreta uma miniaturização do conjunto, uma redução da cena. [...] e, de maneira mais geral, ao mostrar o modo como as personagens vivem a cena da qual fazem parte, o primeiro plano confere ao conjunto objetivo uma subjetividade que o iguala ou até supera. [...] finalmente, é preciso ainda que as partes ajam e reajam umas sobre as outras para mostrar simultaneamente como entram em conflito e ameaçam a unidade do conjunto orgânico, e como superam o conflito ou restauram a unidade. (DELEUZE, 2018, p. 56 – 57)

Os conflitos que ameaçam o organismo social encarnam o mal e a degeneração, e os

combates feitos em nome da conservação do sistema representam o bem e o progresso. Assim, por exemplo, a abolição da escravidão representaria uma desestruturação grave na ordem social americana que existe a saga da Ku Klux Klan, a pregar uma hierarquia “natural”, conforme vemos acontecer em *The Birth of a Nation (O Nascimento de Uma Nação, 1915, de D.W. Griffith)*, considerado por Rieuepeyroux como um faroeste da Guerra de Secessão. É comum dizer-se, entre críticos de literatura atentos aos efeitos da intertextualidade, que, de alguma maneira, todo romance é uma *Ilíada* ou uma *Odisseia*, que as ficções estão sempre nos levando de volta ao texto homérico. Trata-se aqui de dar ouvidos àqueles críticos de cinema que atentaram para o fato de que, de alguma maneira, mesmo sutil, todo o cinema clássico hollywoodiano tem como pano de fundo o faroeste.

2. BAZIN E O MITO DO WESTERN

Bazin insistirá particularmente nesse ponto em *O que é o Cinema?*, monumental conjunto de textos de que só temos no Brasil, por ora, versões compactas. Nessa suma crítica, três preciosos capítulos debruçam-se sobre o western. São eles: “O Western ou o Cinema Americano por Excelência”, “Evolução do Western” e “Um Western Exemplar: Sete Homens e um Destino”. Um fio condutor percorre esses escritos: o western é o encontro de uma mitologia com um meio de expressão e, de algum modo, isso sempre seria assim.

Nesses textos, ele trata das mesmas questões que estão nos interessando, quando se depara com o fato de os westerns hollywoodianos continuarem mantendo sua relevância comercial, depois de décadas de produção, a partir de uma fórmula similar. Efetivamente, o mentor dos *Cahiers du Cinéma* e mestre de Jean-Luc Godard e François Truffaut começa por notar aí a capacidade de sobrevivência do gênero, admirando-se, aliás, de que o mesmo não aconteça nem com os filmes *noir*, nem com as comédias (2018, p. 238). Segue apontando a existência, nessas narrativas do tempo primordial da conquista do Oeste americano, de uma postulação identitária, que encerraria justamente essa busca do sagrado no profano, de que vimos falar Eliade. Esquematização dramática e maniqueísmo épico são aqui inseparáveis (2018, p. 243).

No dizer do autor, esta narrativa épica esbarra ainda na tragédia, dada a contradição que se estabelece entre o espírito geral e abstrato das leis e da justiça social, e de outro, o caráter singular da ação moral, uma vez que o poder estatal ainda não havia chegado ao longínquo

Oeste, cenário das ações em pauta para se impor na prática aos desbravadores. É tal o tema explorado em *The Man Who Shot Liberty Valance* (*O Homem que Matou o Facínora*, 1962), obra cultuada deste representante da maturidade do Faroeste Clássico, que é John Ford. Nesse sentido, sublinha Bazin:

Mas esse estilo de epopeia só ganha sentido a partir da moral que lhe serve de base e o justifica. Essa moral é a do mundo onde o bem e o mal social, em sua pureza e necessidade, existem em dois elementos simples e fundamentais. Mas o bem em estado nascente engendra a lei em seu rigor primitivo, a epopeia vira tragédia pelo aparecimento da primeira contradição entre o transcendente da justiça social e a singularidade moral, entre o imperativo categórico de lei, que garante a ordem da futura Cidade, e aquele não menos irredutível da consciência individual. (BAZIN, 2018, p. 246)

O teórico francês reencontra nessas películas traços de uma índole mitológica que antecede o próprio cinema. Nesse sentido, está disposto a admitir que, assim como os poemas gregos eram variações de histórias conhecidas de toda a Hélade, como por exemplo o assassinato de Clitemnestra arquitetado e executado por seus filhos, Orestes e Electra, fatos de que temos versões distintas nas peças *Electra* de Eurípedes, *Electra* de Sófocles e em *As Coéforas* de Ésquilo, além de menções ao episódio na *Odisseia* de Homero. Assim também, nos westerns, um fato como o assassinato de Billy the Kid pelo xerife Pat Garrett, pode ser reencontrado em títulos futuros como *Billy the Kid Returns* (*O Retorno de Billy the Kid*, 1938, de Joseph Kane) e *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973, de Sam Peckinpah). Isso significa que o público estadunidense, assim como os gregos antigos, não assistia aos filmes de faroeste para se entreter com uma história nova e desconhecida, mas buscava o que poderíamos considerar como uma legitimação identitária. Era nisso, ajudado por uma *mise-en-scène* do plano americano, do travelling, da grande panorâmica. Dentro dessa hipótese, Bazin não hesita em traçar paralelos diretos entre as epopeias da antiguidade e os faroestes. “A guerra da Secessão pertence à história do século XIX, o *western* fez da mais moderna das epopeias uma nova Guerra de Troia”, escreve. E acrescenta:

Assim, encontramos na origem do western uma ética da epopeia e mesmo da tragédia. Costuma-se geralmente pensar que o western é épico pela escala sobre-humana de seus heróis, pela extensão de suas proezas. Billy The Kid é invulnerável como Aquiles, e seu revólver, infalível. O cowboy é um cavaleiro. Ao caráter do herói corresponde um estilo de *mise-en-scène*, em que a transposição épica aparece desde a composição da imagem, sua predileção pelos vastos horizontes, os grandes planos conjuntos, que sempre lembram o confronto do homem e da natureza. (2018, p. 245 – 246)

Pertencentes ao período silencioso do cinema americano, os dois filmes que parecem melhor encarnar este espírito epopeico, tomando a conquista do Oeste como evento primordial de uma cosmologia própria de um povo, são: *The Iron Horse* (*O Cavalo de Ferro*, 1924, John

Ford) e *The Covered Wagon* (em má tradução brasileira *Os Bandeirantes*, 1923, James Cruze). São obras menos centradas no heroísmo das personagens, que aí despontam como pessoas comuns, mas que encarnam, de modo alegórico, os arquétipos que se pretendem transcendentais e imutáveis, definindo as possibilidades de existir dentro desta cosmologia estadunidense e deste modo, orientar o espectador em sua significação do mundo.

Tanto o filme de John Ford como o de James Cruze tematizam grandes empreitadas coletivas. De fato, no caso de Ford temos a construção da primeira ferrovia transcontinental americana, obra terminada em 1869. Diante disso, tornamo-nos testemunhas do modo como a sociedade americana opera de forma unida e orgânica. De fato, todos têm seu papel a cumprir nesta grande tarefa histórica. A sequência inicial mostra o presidente Lincoln formalizando burocraticamente o projeto de construção da ferrovia e, nas sequências finais, vemos os proletários que vêm do Leste e do Oeste se encontrando para terminar a construção da linha ferroviária. Traz-se assim para o plano material o que outrora foi uma abstração dos políticos e engenheiros. *O Cavalo de Ferro* apresenta ao público a primeira epopeia vivida pela nação americana como um todo, enfatizando sua potência heroica e modernizadora.

Por sua vez, Cruze retrata um momento embrionário da formação dos Estados Unidos, acompanhando os primeiros desbravadores do Oeste em suas caravanas. Neste caso, a dicotomia civilização e barbárie surge ainda mais acentuada, pois diferentemente do filme de John Ford, cuja ação transcorre num tempo histórico em que ainda não havia nenhum apoio do estado americano à marcha dos pioneiros, o que temos agora são famílias buscando uma terra de sonho.

Em suma, há persistência do tempo primordial das mitologias arcaicas, no ato de resistência e sobrevivência dos pioneiros, movimento que continuará com a saga dos descendentes. Este pensamento está explicitado nos dizeres que aparecem como prólogo da saga, na sequência de abertura do filme: "O sangue da América é o sangue dos pioneiros – o sangue de homens e mulheres de coração de leão que esculpiram uma esplêndida civilização em um deserto desconhecido"^[1].

Acrescente-se que Bazin continuará reconhecendo a força dessa remissão ao passado essencial em novas figurações do gênero, aparentemente libertas de seu discurso formular, que chamará "metawestern". Localizando esta nova safra no pós-guerra, ele a verá no limite, e por vias travessas, fiel ao padrão desde sempre estabelecido:

Chamarei por convenção "*metawestern*" o conjunto das formas adotadas pelo gênero depois da guerra. Mas não procurarei dissimular que a expressão vai encobrir, por necessidade da exposição, fenômenos nem sempre comparáveis. Ela pode, entretanto, justificar-se negativamente, por oposição ao classicismo dos anos 1940 e, sobretudo, à tradição de que é o termo. Digamos que o "*metawestern*" é um western que teria vergonha de ser apenas ele próprio e procuraria justificar sua existência por um interesse suplementar: de ordem estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica... Em suma, por algum valor extrínseco ao gênero e que supostamente o enriqueceria. (2018 p. 250)

De fato, o abalo causado pela segunda guerra mundial a que também reage a França do pós-guerra e, particularmente, a geração de cinéfilos que circunda Bazin, e está na gênese das revoluções dos Cahiers du Cinéma e da Nouvelle Vague, exigia que os cineastas renovassem suas histórias, com perspectivas diferentes, alguma novidade. No caso do faroeste, até porque a perfeição clássica atingida levava a uma consciência dos limites da arte e demandava superação. É nesta nova conjuntura que o faroeste passa a ser problematizado no interior dos próprios filmes (BAZIN, 2018, p. 251).

Ainda assim, não escapa a Bazin que o movimento do *metawestern* alcança apenas as produções caras, que ele chama “classe A”, ou superproduções sem comprometer os assim chamados “série B”, isto é, os de baixo orçamento, aqueles voltados ao gosto popular. Mas principalmente, não lhe parece irrelevante que filmes tão ilustrativos desta mutação como *Shane* (Os brutos também amam) de George Stevens, no seu dizer o “suprassumo da metawesternização”, terminem por reforçar, querer, toda a veia mítica anterior ao estilizar, ou dar aspecto apenas simbólico ao que era antes realismo histórico. A propósito, sublinha toda a pesada significação do traje de cavaleiro do Santo Graal, com que Shane atravessa a ação. Destaca a simbologia do branco da veste dessa figura errante banhada de halo medieval. Parece-lhe que, embora alheia à ação que está sendo descrita, a evocação das Cruzadas, a que recorre o diretor, e o próprio caráter de “avatar” do cowboy, que já não se parece com um cowboy, terminam dando ao quadro histórico americano uma ainda maior solenidade. Não poderia ser diferente em se tratando de um grande realizador, treinado em Hollywood. O movimento é sutil e o crítico o capta via ironia: “O metawestern levou tão longe sua superação que voltou a se encontrar nas Montanhas Rochosas” (BAZIN, 2018, p. 251).

No terceiro capítulo dessa trilogia crítica, *Um Western Exemplar: Sete Homens Sem Destino*, Bazin argumenta que a tendência da intelectualização explica-se pela necessidade de os novos cineastas se imporem à crítica especializada, que desprezava a grande maioria dos *westerns* por considerá-los apenas comerciais. Nessas circunstâncias, o filme *Seven men from now* (*Sete homens sem destino*, 1956 de Budd Boetticher) lhe parece ser uma obra chave justamente por se demarcar da tendência, valendo-se da fórmula com maestria e logrando uma produção inteligente, sem ser estetizante, simples e bela. (Bazin, 2018, p. 263).

3. DO METAWESTERN AO NEW WESTERN

Morto precocemente, Bazin não conheceu nem a *nouvelle vague* nem o *western* spaghetti, a famosa filmografia italiana das décadas de 1960 e 1970, que se incumbiu de submeter a fórmula do faroeste a uma desconstrução, via exagero, nem aquelas outras de Quentin Tarantino, ainda mais marcadas pela violência e pelo humor, na forma da paródia.

Poder-se-ia continuar falando de mito neste caso? Vimos que o fundamento mitológico que sustentou a relevância social do faroeste por meio século foi o motivo de seu quase desaparecimento das produções hollywoodianas. Atualmente, os faroestes são utilizados para discutir qualquer tema, sem uma relação necessária com a temática do período clássico, de tal sorte que os debates vão de minorias sociais até temas abstratos, como o tema do mal na contemporaneidade (BALLERINI, 2020, p. 43).

Nesse último movimento, o explosivo cinema de Quentin Tarantino tem lugar especial. Em *Os Oito Odiados*, o cineasta nos surpreende com uma reflexão histórica sobre uma América dividida e violenta. O filme principia com a visão de uma diligência, figura cara à tradição do *western*, fugindo de uma nevasca em meio a um vasto ambiente tomado pela neve e pelo gelo. Além do veículo temos uma grande estátua de madeira de Jesus Cristo crucificado. O monumento está esquecido e deteriorado pelo tempo, funciona como uma metáfora visual da decadência do moralismo cristão que nada mais é do que um discurso vazio, Deus não escolheu o povo americano para desbravar este mundo selvagem, pois Deus não existe. Neste sentido, Tarantino se aproxima da perspectiva niilista e pessimista dos faroestes italianos, inclusive pelo uso da trilha sonora composta por Ennio Morricone, mas vai além por se posicionar diante da unificação americana após a guerra civil.

Na atualização de Tarantino, os EUA continuam sendo um país extremamente dividido e preconceituoso, mesmo com o fim da guerra e a vitória do norte. Assim, as alianças são construídas por interesses momentâneos e não por um sentimento patriótico que una toda a nação, buscando objetivos similares e teleológicos, as pessoas estão na América para sobreviver como podem, abandonadas por Deus e pelo estado. O único discurso político do filme, que busca promover a união patriótica, é uma carta de Lincoln forjada por Marquis Warren (Samuel L. Jackson), um caçador de recompensas negro que usa da falsa intimidade com o presidente para fazer os brancos simpatizarem com ele. A carta é óbvia, simplória e superficial, como a retórica populista deve ser, evoca de modo melancólico a unificação racial dos EUA por um bem comum e absoluto, que ainda não se concretizou e talvez nunca vá se concretizar, mas curiosamente agrada e emociona de modo hipócrita alguns brancos como John Ruth (Kurt Russell), outro caçador de recompensas que salvou Warren da nevasca por conta desta admiração.

Nessa retomada narrativa, a personagem Ruth encarna a crença no estado americano porque busca promover a justiça estatal, ao contrário de outros caçadores que matam suas vítimas a sangue frio e levam seus corpos para pegar a recompensa, o pistoleiro leva os criminosos para os tribunais para serem sentenciados formalmente e pôr fim serem executados pelo carrasco que emprega a violência estatal de modo não passional, se alinhando ao discurso do suposto verdugo Oswaldo Mobray (Tim Roth), que distingue a vingança e a justiça pela carga emocional empregada no ato de violência. Embora o personagem de Kurt Russell seja extremamente violento, ele não é movido pelo ódio como Marquis Warren, que entrou na guerra “para matar brancos”, ou como o ex-general confederado Sanford Smithers (Bruce Dern), que massacrou covardemente muitos negros durante a guerra civil por não os considerar iguais; o bando criminoso e assassino de Jody (Channing Tatum); e Chris Mannix (Walton Goggins), que saqueava cidades e promovia guerrilha junto aos renegados do Sul por não aceitarem a derrota.

Sendo assim, John Ruth não precisa de redenção como os outros personagens do filme, pois sua violência busca redimir a sociedade e não perpetuar o mal visando o lucro ou a satisfação sádica. Sua prisioneira atual é Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh), membro da gangue de seu irmão Jody, desempenha uma função inversa ao papel que as personagens femininas tiveram no faroeste clássico, onde inspiravam os homens a abandonar a vida violenta e constituírem família, funcionando como a promotora da redenção masculina. Domergue funciona como uma serpente que envenena o coração dos homens, para fazê-los cometer atrocidades como o massacre de todos que estavam na pousada da Minnie, pelas mãos de seus comparsas de crime ou a tentativa de convencer o recém-empossado xerife de *Red Rock* Chris Mannix a abraçar sua herança supremacista e matar Warren, fechando os olhos para sua fuga e de seu parceiro Joe Gage (Michael Madsen), em troca da recompensa que ele ganharia com o corpo de Oswaldo Mobray, membro da gangue.

A carta que outrora foi um mero artifício retórico ganha destaque quando é lida, na sequência final do filme, após o enforcamento de Domergue, realizado por Mannix e Warren. Nesse ponto, o corpo da vilã está suspenso pelas mãos de um supremacista radical e por um negro matador de brancos, o que simboliza a união entre os diferentes para destruição do ódio que separa o país e legitima o discurso forjado de Lincoln, que tem seu valor político. O enforcamento improvisado na pousada da Minnie buscou simular o ritual fúnebre da justiça estadunidense da época, os dois personagens conseguem sua redenção nesta América violenta e dividida, ao passo que Chris Mannix legitima sua posição institucional enquanto xerife e deixa para trás seu passado de renegado racista; e Warren se alinha com a perspectiva de John Ruth ao integrar a mediação estatal na execução de suas vítimas, abandonando seu sadismo gratuito contra os brancos.

Ressalte-se ainda que, praticamente todas as sequências dramáticas se passam em

ambientes internos e não externos, conforme o padrão dos faroestes clássicos. Deste modo, o diretor abdica das lutas épicas, isto é, maniqueístas, em proveito de uma discussão interna à própria sociedade estadunidense, em seu desenvolvimento, fazendo paralelos com as crises políticas dos anos 2010, no que concerne ao ressentimento político e ódio entre grupos raciais. O que preocupa o cineasta é a barbárie da civilização americana e seus impactos sociais e históricos.

A perspectiva que colocava a sociedade estadunidense como um núcleo idealizado de amor e companheirismo, em oposição a grupos exóticos e inferiores como os índios, os latinos e os negros, é descartada por Tarantino, que evoca a mescla racial e cultural americana, com personagens de diversos lugares do mundo, representando a conquista do Oeste como um ato violento de sobrevivência individual, em franco contraste em relação à narrativa heroica da origem

Em *Os Oito Odiados* simplesmente não há lugar para o discurso mitológico. Isso não se deve apenas ao empenho do diretor em fazer uma alegoria política dos EUA travestido de faroeste, mas ao pertencimento de sua filmografia a uma tendência estética de incorporação do assunto cinema ao próprio filme, que começa em Hollywood na década de 1970, de par com a influência do cinema maneirista. (OLIVEIRA, 2014, p. 175). O maneirismo é marcado por filmes que têm a consciência histórica de “vir depois”, ou seja, sabem que estão dialogando com um repertório imagético, sonoro e temático já constituído no imaginário popular. Assim, quando Tarantino escala um ator negro para seu faroeste, está referindo não apenas o *apartheid* americano, mas o cinema americano do *apartheid*.

À guisa de resposta à pergunta sobre a remanência da fórmula neste tipo de cinema, pode-se pensar que libertar o gênero de seu fundo mítico é a maneira que alguns novos realizadores encontraram para mantê-lo vivo e atualizado, junto a espectadores igualmente *pós*. Esses mesmos a que se dirigem coisas, também sumamente irônicas, como a perspectiva crua e crepuscular de Sam Peckinpah ou a ascensão de Clint Eastwood como o novo modelo de *Gunfighter*, rivalizando diretamente com o bom mocismo de John Wayne e companhia; como internacionalmente nos filmes *jidaigeki* e *chanbara* japoneses dos anos 1950 e 1960, que se basearam no gênero americano para reformular sua cinematografia samurai, o revisionismo dos já mencionados spaghetti westerns e repercussões menores como o subgênero brasileiro *noroestern*, que ilustra as aventuras vividas pelos cangaceiros (VUGMAN, 2006, p. 159).

Considerando que o faroeste enquanto gênero cinematográfico se encontra nos dias de hoje no ápice de um intenso processo de desconstrução, sua relação com a cultura estadunidense não é mais orgânica. Pode-se dizer que o mito se desencantou.

CONCLUSÃO

Buscou-se mostrar que, enquanto gênero narrativo, o faroeste alinha-se às narrativas mitológicas antigas, consagrando-as através destas características principais: referência ao tempo primordial, repetição de ritos mágicos de filme a filme, presença do clichê, ordenamento do caos em cosmos, a título de reinterpretação do mundo progresso americano ao homem médio, representação entre visual e mágica do mundo. Ao mesmo tempo, insistiu-se na permanência de um fundo mítico em certas retomadas “pós” do gênero, com ênfase no assim chamado *metawestern*.

Em contraposição ao *metawestern* de Bazin, o western ultra contemporâneo, à moda ironizante de Tarantino, desloca o cinema do mito para o mito do cinema. Assim, *The hateful eight* acaba por mostrar o novo tipo de diálogo que as produções atuais do gênero têm com o passado, consagrando uma estética da impureza como recurso típico de um *cinema pós*. O peso da história é comensurado ao peso da história das imagens, como em Godard. Não à toa, a produtora de Tarantino chama-se: *Bande à part*.

NOTAS

- [1] No original ingles: the blood of America is the blood of pioneers - the blood of lion-hearted men and women who carved a splendid civilization out of an uncharted wilderness.

REFERÊNCIAS

- AADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.
- BALLERINI, Frantjesco. *História do Cinema Mundial*. Rio de Janeiro: Summus, 2020.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- BAZIN, André. *O que é Cinema?*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BAZIN, André. *O que é Cinema?*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- BAZIN, André. *O Realismo Impossível*. Tradução de Mário Alves Coutinho. São Paulo: Autêntica, 2016.
- BUSCOMBE, Edward. *Teoria Contemporânea do Cinema volume II* In: RAMOS, Fernão (org.). São Paulo, Senac, 2005.
- CESARINO, Flávia e VUGMAN, Fernando. *História Mundial do Cinema* In: MASCARELLO, Fernando (org.). Campinas: Editora Papirus, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 - A Imagem-Movimento*. Tradução de Stella Senra. Editora 34, 2018.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- GUNNING, Tom. *O cinema no Século* In: XAVIER, Ismail (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- RAMALHO, Fábio. *O Clichê Como Artifício nas Artes e na Cultura Midiática Contemporânea*. Revista Eco Pós, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, 2015, p. 75 – 88.
- RIEUPEYROUT, Jean-Louis. *O Western ou O Cinema Americano Por Excelência*. Tradução de João Marschner. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963.
- OLIVEIRA, Luiz. *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus editora, 2014.
- KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz; MORAIS, Marcus. *História Dos Estados Unidos: Das Origens ao Século XXI*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.
- XAVIER, Ismail APRESENTAÇÃO in BAZIN. *O que é Cinema?*, 2018.

As relações de biopoder na série “Os últimos dias de Gilda”

The relations of biopower in the series “Os últimos dias de Gilda”

MURIEL EMÍDIO PESSOA DO AMARAL

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)
Brasil

Professor colaborador do Departamento de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Pós-doutor em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), bolsista Capes. Mestre e Doutor pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/Bauru), doutorado sanduíche em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro, Portugal.

RESUMO

A proposta desse artigo pretende discorrer sobre as manifestações de biopoder tendo como objeto de análise a personagem Gilda da série “Os últimos dias de Gilda”, exibida pela plataforma digital Globo Play. Gilda é uma mulher periférica e não se encontra nos moldes conservadores acerca da figura feminina e é alvo de vários dispositivos da influência do biopoder. A análise se apoia no entendimento de Michel Foucault sobre o tema ao compreender que o biopoder é uma condição previsível nas esferas da convivência humana para controle dos corpos e subjetividades, mas, por outro lado, abre caminhos para a ocorrência de resistência desses corpos como modo de promover a visibilidade e reconhecimento público e político.

Palavras-chave: Biopoder; Biopolítica; Série audiovisual; Sexualidade

ABSTRACT

The purpose of this article is to discuss the manifestations of biopower with the object of analysis of the character Gilda from the series “The last days of Gilda”, shown by the digital platform Globo Play. Gilda is a peripheral woman and is not in a conservative way about the female figure and is the target of several devices influenced by biopower. The analysis is based on Michel Foucault’s understanding of the topic when he understands that biopower is a predictable condition in all spheres of human coexistence for the control of bodies and subjectivities, but, on the other hand, opens paths for the occurrence of resistance of these bodies as a way of promoting public and political visibility and recognition.

Keywords: Biopower; Biopolitics; Audiovisual series; Sexuality

1. INTRODUÇÃO

A proposta desse artigo é de fazer uma pesquisa empírica sobre as relações de biopoder que se encontram presentes na trama da série *Os últimos dias de Gilda*, de direção de Gustavo Pizzi, exibida pela Globo Play aos assinantes^[1] da plataforma. O artigo terá foco na performance da personagem que nomeia a produção. Gilda é uma mulher branca, de um bairro periférico carioca, independente e apresenta, aos olhos dos vizinhos, comportamentos inadequados à suposta moralidade do local. Além disso, a personagem não é monogâmica e é fiel às religiões de matriz africana, motivos que fazem com que ela sofra discriminação. A discussão do artigo parte da influência do biopoder sobre os corpos, subjetividades e modos de sociabilidade que, no caso em análise, é uma mulher que apresenta signos que não são bem vistos pela vizinhança conservadora.

Para que sejam analisadas as passagens da trama, primeiramente, serão apresentadas as ideias de Michel Foucault (1998, 2008, 2014) sobre o tema. De acordo com Foucault (1998), a sociedade contemporânea foi estruturada, em grande medida, pelo viés do binômio biopoder/biopolítica, o que contribui para compreender que as relações de gênero e dos sexos como dispositivos de poder para hierarquização e dessubjetivação de sujeitos e grupos que estivessem alheios aos discursos de poder.

O artigo traz reflexões mais contemporâneas que destrincharam as ideias foucaultianas e avançaram no debate sobre poder e resistência. Negri (2016), por exemplo, considera que o biopoder e a biopolítica edificaram as relações contemporâneas da racionalidade instrumental a ponto de determinar os caminhos econômicos da sociedade. Em outra observação, Díaz (2010) acredita que o biopoder influencia a construção dos gêneros e estabelece estratificações e controle, assim como apresentou Foucault, entretanto, segundo a autora, o poder não se articula exclusivamente enquanto uma potência punitiva, mas como promotora de ação que pode, inclusive, garantir segurança e prazer. De acordo com a autora, as estratégias de poder mantêm distantes possíveis corpos, discursos e práticas considerados indesejáveis à moral dominante e, por isso, sua atuação promove gozo.

Se por um lado há a intenção de controlar aquilo que pode ser uma ameaça, por outro lado, os corpos e grupos que são atravessados pelo biopoder também resistem, segundo Butler (2006, 2016). Mesmo sendo alvos de violência e de precarização de representação e visibilidade e, assim, serem considerados descartáveis, esses corpos resistem e alçam caminhos para representatividade e posicionamento públicos. No caso em questão, a resistência acontece na defesa da própria visibilidade do espaço público e na luta também pela preservação do espaço privado. A privacidade da personagem foi transgredida em várias passagens e, de acordo com

Arendt (2016, 1989), o espaço privado apresenta importância para a condição humana para o atendimento das necessidades da vida.

A segunda parte do texto é destinada a construir a interface de modo empírico entre as considerações teórico-metodológicas apresentadas e as cenas da série como demonstrações de ações do biopoder. Houve discursos que promoveram a intenção de formatação da personagem de acordo com as representações da mulher colonizada e domesticada pelos valores oitocentistas, como apresenta Rago (1985). Além dessas propostas, há a intenção da vizinhança de domar também os desejos e as práticas sexuais de Gilda a partir da hierarquia convencional entre homens e mulheres (RUBIN, 2017).

REFERENCIAIS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

As relações de poder permeiam uma parte considerável da produção intelectual de Michel Foucault (1988, 2014, 2011) e serão muito úteis para analisar a desenvoltura da personagem central da série. Foucault (2014) compreende que o poder se encontra a par da fluidez e da instabilidade de manifestação. De acordo com o pensamento do autor, o poder não existe; o que existem são relações de poder que não são permanentes e encontram-se em constantes embates. Por esta perspectiva, ele desenvolveu a ideia de biopoder e de biopolítica e reconheceu suas atuações em diversas esferas da existência humana. Assim, o poder não é um feito que apresenta uma natureza universal, mas invade o cotidiano em campos menores, mas de modo concreto. Como discorre Negri (2016, p. 157-158), o:

Biopoder é um conceito que investe as dimensões do econômico, do político e da consciência – (...) é um conceito que representa a síntese do moderno enquanto racionalidade instrumental da ação econômica que determina uma progressão cada vez mais abrangente do domínio capitalista, e, enfim, enquanto ação comunicativa eficaz que afeta as consciências (...) o biopoder é a força que, ao investir a totalidade da vida, abarca a totalidade dos eventos que a constituem.

Entretanto, é importante salutar que para Foucault o poder é exercido apenas na condição de resistência, ou seja, onde há a submissão completa não há a ocorrência de poder. Para além disso, Foucault observou que a atuação do poder não se manifesta, depois da Era Moderna, na intenção meramente de executar vidas, mas no propósito de aliciar corpos que possam ser interessantes aos modos de produção dos discursos dominantes. A disciplina dos corpos perde parte do terreno de atuação para dar espaço às ações de controle; isso não quer dizer que as

estratégias disciplinares sejam anuladas, mas recebem outras reconfigurações que podem ser naturalizadas e incorporadas nas relações sociais.

Díaz (2010), baseada em Foucault, acredita que a sociedade contemporânea estabelece ordens para controle que não se limitam à imposição de castigo aos supostos infratores, mas avança para a seguridade própria e de pequenos grupos. Para a autora, "(...) o controle é global e se expande a céu aberto" (DÍAZ, 2010, p. 15) o que sugere que essas demonstrações não são veladas e podem ser incorporadas ao cotidiano da vida. Por isso, Díaz também compartilha da ideia de que o poder exercido pelo controle também produz prazer, uma vez que afasta aqueles que possivelmente ofereceriam risco à seguridade da sociedade. Essa ideia será explorada com mais afinco para explicar o poder exercido pela vizinhança sobre o comportamento de Gilda em relação à sua vida sexual e privada.

Foucault (1988) explicita que o uso e as formas de interpretações dos sexos, das sexualidades e dos desejos são dispositivos que promovem a categorização, a estratificação social e o sentido da representação para a fundamentação e circulação dessas estratégias de poder. A atuação do biopoder explica a intenção de subjugar, domesticar, controlar e disciplinar corpos e subjetividades que se encontram em choque com as práticas e discursos de poder, para além das ações do Estado que objetivam o pastoreio do rebanho representado pela população. Os tentáculos do biopoder também podem ser observados na atuação da ciência, da Medicina, das práticas jurídicas, pedagógicas e escolares que objetivam a docilização dos corpos.

Conforme aponta Foucault (1988), até o século XVII, coube à figura do soberano o exercício da disciplina dos corpos e dos comportamentos, além de selecionar aqueles que seriam dignos de permanecerem vivos ou serem remetidos à morte. A despeito da existência da lei, era a figura soberana que gestava o espaço público de acordo com o poder da espada que carregava nas mãos. A partir do século XVIII, pela consolidação dos modos de produção capitalistas e pela necessidade de controle da vida, as artimanhas promovidas pelo soberano deram espaço aos controles mais naturalizados das vidas humanas. Assim, não procedia mais a subtração, o empobrecimento e a escravização dos corpos, ainda mais quando praticados pelo Estado, segundo Foucault (1988), os dispositivos se articulam no acompanhamento dos corpos e na otimização das suas capacidades que visariam maior eficiência e desempenho produtivista.

Segundo Foucault (2008, p. 06), as sociedades modernas a partir do final do século XVIII acreditaram que o Estado precisaria governar e isso era "fazer que o Estado possa se tornar sólido e permanente, que possa se tornar rico, que possa se tornar forte diante de tudo o que pode destruí-lo" e o agenciamento desta ideia não se limitava apenas no exercício da economia pelo modo liberal, mas também no acompanhamento da vida da população com a intenção de fomentar uma sociedade supostamente mais produtiva e saudável.

Se por um lado, o biopoder regulou populações e nações, a sua atuação não se limitou apenas a grandes contextos, mas também foi produzido e reproduzido em pequenas realidades para atuar sobre os corpos, segundo Taylor (2018). Essa proposta também promoveu a subjugação e a hierarquização de sujeitos e grupos e não competia exatamente à influência do Estado para o seu vigor, mas pontua a presença de outras instituições como escolas, prisões, organizações religiosas, exército e asilos para promoverem a organização e controle das vidas e provocarem a ortopedia social àqueles que não se enquadrariam à gramática do poder. Taylor (2018, p. 62) considera que o biopoder:

(...) é capaz de acessar o corpo porque funciona através de normas em vez de leis, porque é internalizado por sujeitos em vez de exercido de cima mediante atos ou ameaças de violência, e porque está disperso por toda a sociedade em vez de localizado em um único indivíduo ou organismo do governo.

As considerações da autora fazem jus aos discursos e práticas que estão disseminados e que são produzidos e reproduzidos enquanto normas regulatórias a ponto de se tornarem códigos morais e de sociabilidade. Destarte, não há possibilidade de desvencilhar as ações do biopoder da atuação da microfísica do poder e reconhecer que práticas e discursos que se encontram em circulação exercem poder sobre as vidas em sociedade. Do ponto de vista da sexualidade, a atuação do biopoder desenvolveu a estratificação das práticas sexuais, dos desejos e das identidades estabelecendo divisórias rígidas, embora fantasmagóricas^[2], sobre aquilo que seria saudável, legal e permitido.

Para Foucault (1988), o entendimento da sexualidade e do desejo apenas pelo viés científico, aliado às práticas do biopoder, desenvolveu uma série de hierarquias que consideraram algumas práticas como sendo perversas. O médico psiquiatra alemão Richard von Krafft-Ebing lançou, em 1886, o livro *Psychopathia Sexualis* em que apresenta comportamentos e desejos considerados perversos como, por exemplo, a homossexualidade, pedofilia, zoofilia e a masturbação infantil, sendo que essas práticas estavam praticamente em mesmo nível de igualdade.

De acordo com o autor, como consta no prefácio do livro, a intenção era de apresentar as origens e as causas dos comportamentos ditos alheios à órbita normativa, ou seja, a proposta de Krafft-Ebing não foi de analisar ou apresentar a sexualidade humana, mas de desenvolver categorias acerca daquilo que seria supostamente aceitável e saudável. Os fundamentos sobre a sexualidade, segundo esses preceitos, na verdade, promoveram aspectos morais ao enquadrar todas as práticas fora do padrão normativo como condições que precisam ser tratadas como desviantes. Para Foucault, a sociedade do século XIX e a atual:

(...) querer erguer a barreira demasiado rigorosa ou geral contra a sexualidade tivesse, a contragosto, possibilitado toda uma germinação perversa e uma séria patologia do instinto sexual. Trata-se, antes de mais nada, do tipo de poder que exerceu sobre o corpo e o sexo, um poder que, justamente não tem a forma da lei nem os efeitos da interdição: ao contrário, que procede mediante a redução das sexualidades singulares. Não fixa fronteiras para a sexualidade, provoca suas diversas formas, seguindo-as através de linhas de penetração infinita. Não a exclui, mas inclui no corpo à guisa de modo de especificação dos indivíduos. Não procura esquivá-la, atrai suas variedades com espirais onde prazer e poder se reforçam. Não opõe uma barreira, organiza lugares de máxima saturação. Produz e fixa o despropósito sexual. A sociedade moderna é perversa, não a despeito de seu puritanismo ou como reação à sua hipocrisia: é perversa real e diretamente. (FOUCAULT, 1988, p. 54-55)

Destarte, a sociedade contemporânea promove o tratamento, o acompanhamento e a vigilância constantes do comportamento a ponto de desejar que a figura supostamente desviada como sendo digna de pertencer ao espaço público. Em alguma medida, o comportamento de Gilda poderia ser considerado inadequado e digno de ser alterado pelos dispositivos de poder porque está em desarranjo quanto às expectativas esperadas de uma mulher dentro dos parâmetros estipulados pelas práticas e discursos do local em que morava.

Há papéis que são expectados pela sociedade quanto ao gênero feminino e que são estabelecidos pela ordem do biopoder que precisam ser seguidos de forma mais fiel possível. Pelo viés foucaultiano, Lauretis (1994, p. 207) pontua que a organização da sociedade com linhas firmes entre homens e mulheres elaborou “ (...) práticas e discursos específicos e criaram-se espaços sociais (espaços gendrados, ou seja, marcados por gênero (...)) e acabaram por se tornar uma limitação (...)”. A visão da autora apresenta que o biopoder domestica e reduz as representações do gênero a signos refratários sem a possibilidade de evolução para além dos sentidos estigmatizados, além de naturalizar esses códigos enquanto práticas morais e éticas de reconhecimento dos gêneros.

A formação dos espaços e das atitudes previamente estabelecidas e atribuídas aos gêneros masculinos e femininos pela força do biopoder reforça a consignação de divisões ao tonificar aspectos do patriarcado e da dominação masculina por afirmar que “o poder masculino atravessa todas as relações sociais, transforma-se em algo objetivo, traduzindo-se em estruturas hierarquizadas, em objetos, em senso comum” (SAFFIOTI, 2001, p. 119). Em outra perspectiva analítica, Saffioti afirma a necessidade de pensar as relações de poder que:

(...) Não apenas no que concerne às relações de gênero, mas também atingindo as interétnicas e as de classes, pode-se afirmar que mecanismos de resistência estão sempre presentes, alcançando maior ou menor êxito. (SAFFIOTI, 2001, p. 120)

Esse entendimento da Saffioti ilustra que as questões de violência são interseccionais (COLLINS; BILGE, 2021, CRENSHAW, 2002), ou seja, há outras variantes para além do gênero

para analisar a violência como, por exemplo, a classe social e raça. No objeto empírico da análise desse artigo, além das questões de gênero, a violência também avança sobre o desejo e sobre as questões de intolerância religiosa.

O movimento de resistência que constrói a relação de poder, de acordo com Butler (2006, 2017), apresenta que, mesmo havendo normas que modalizam os corpos e as subjetividades, há a luta para visibilidade e reconhecimento político desses corpos. Para a autora, há vidas que são consideradas descartáveis pela influência de normatização e silenciamento a que são submetidas, todavia, na contramão da ideia apresentada por Giorgio Agamben^[3] (2010), que discorreu sobre a vida nua, ou seja, a existência que pode ser eliminada sem que isso cause dolo ou responsabilidade, Butler (2006) reconsidera que há vidas que são descartáveis e precárias, mas que resistem a essa condição. Butler (2015, p. 78), considera que:

A vida, concebida como vida precária, é uma condição generalizada, e sob certas condições políticas se torna radicalmente exacerbada ou radicalmente repudiada. Essa é uma cisão em que o sujeito declara justa sua própria capacidade de destruição ao mesmo tempo em que procura imunizar-se contra a consciência de sua própria precariedade.

A ideia apresentada por Butler retrata de modo significativo a representação de Gilda: ao mesmo tempo que a personagem tem ciência da sua realidade e da sua condição no bairro em que mora, ela não se anula e resiste para ter visibilidade e seu próprio reconhecimento, buscando forças entre pessoas que se afeiçoam a ela.

O arcabouço elaborado para esse artigo foi composto com o objetivo de analisar as tramas que envolvem as relações de gênero e violência a partir da necessidade de vigorar a influência do biopoder sobre a personagem principal da série. A próxima parte do artigo se propõe em analisar empiricamente como os domínios do biopoder estão infiltrados para desumanizar Gilda e todo o seu universo e, mesmo sendo alvo de controle dos discursos moralistas e conservadores, ela resiste ao poder e violência aos quais é submetida.

DESENVOLVIMENTO

A série “Os últimos dias de Gilda” foi criada e exibida primeiramente pelo Canal Brasil, um dos canais de TV por assinatura do Grupo Globo de Comunicação e, desde 27 de novembro de 2020, está disponível nos meios streaming dos Canais Globo e Globo Play. A série foi uma adaptação de um monólogo teatral concebido por Rodrigo de Roure em 2004 e que voltou aos

palcos em 2018. A atriz Karine Teles interpreta a personagem principal na série e também nos tabladros. Até fevereiro de 2021, a série apresentou apenas uma temporada, sendo dividida em quatro episódios de quase 30 minutos cada um deles. As cenas mesclam a linguagem teatral à linguagem de produções audiovisuais quando, por exemplo, faz inserções de Gilda apresentando receitas em fundo escuro sem a produção de um cenário ou na cena de sexo que contracenava com um dos seus parceiros sexuais e uma vizinha.

Gilda é uma profissional autônoma que se sustenta com a venda de cortes suínos e de frangos, além de ter dotes culinários significativos. Mora sozinha em um bairro periférico carioca e que em certo momento da trama passa a ser controlado pela milícia. Ela tem um filho, que aparece no terceiro episódio e, ao que tudo indica, mora com a mãe dela em outro lugar que não é possível identificar. Além disso, a personagem é fiel às práticas religiosas de matrizes africanas, frequenta os rituais e mantém convivência amistosa com demais devotos do terreiro. A convivência é conflituosa com a parcela conservadora da vizinhança que se incomoda com seus hábitos. A situação da personagem é mais crítica na convivência com uma de suas vizinhas, chamada Cacilda, uma mulher casada e cristã evangélica cujo marido, Ismael, é candidato a vereador.

Logo no primeiro episódio, há o anúncio da candidatura de Ismael e uma das estratégias de publicidade da campanha é afixar cartazes com a imagem dele às portas e paredes das casas do bairro. Gilda não é solidária à candidatura dele e impede que os cartazes sejam afixados e solicita gentilmente que sejam retirados os que já foram postos a seu contragosto. No dia seguinte, a parede da varanda da casa dela amanhece com os escritos “Só Jesus expulsa a pomba-gira”, um movimento de intolerância religiosa.



FIGURA 1: Frame

Fonte: Captura de tela/ Os últimos dias de Gilda (2020)

A primeira demonstração que a série traz acerca do biopoder é a interferência na em assuntos privados e que não deveriam ser compartilhados no espaço público. A invasão de assuntos privados ao espaço público é um dos pontos que Arendt (2016, 1989) elegeu para que ocorresse a fragmentação da ação política. De acordo com autora, deveria haver linhas muito firmes para distinguir aspectos privados e públicos. Pelas palavras de Arendt (2016, p. 33) “o cidadão pertence a duas ordens de existência, e há uma grande diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio (*idion*) e aquilo que lhe é comum (*koinon*)”, isto é, o comum diz respeito ao público e não compete ao ambiente doméstico e à vida privada.

Para Arendt (2016), ao espaço público é destinada a ação política e os assuntos que dizem respeito à organização da pólis. Os temas condizentes à vida privada devem ficar restritos ao ambiente doméstico porque não avançam à necessidade de debate coletivo como, por exemplo, as escolhas religiosas e as práticas sexuais. Aniquilar e dessubjetivar sujeitos ou grupos é um movimento de violência porque não reconhece as subjetividades, as representações simbólicas e as questões privadas definidas pelo sujeito.

Arendt (1989) pontua que uma das origens do totalitarismo da primeira metade do século XX foi o antissemitismo praticado pela intolerância ao povo judeu, o que provocou também a intervenção nos aspectos privados. A intenção não é de igualar o horror do fascismo à intransigência sofrida pela personagem, até porque, mesmo sendo verossímil as passagens da série, ainda é uma obra ficcional; entretanto, há movimentos de controle e intolerância contra aqueles que não se enquadram aos parâmetros considerados supostamente normais daquele espaço.

Destarte, a condição de Gilda em ser praticante de rituais de matriz africana é digna de ser desrespeitada ao ponto de ser alvo das estratégias do biopoder e sofrer violência por isso. Dias após ter a sua casa vandalizada, o terreiro que frequentava também foi cenário de depredação ao ser parcialmente destruído. A invasão ao local de culto ocorreu dias após a milícia dominar a região em que Gilda mora.

A vida privada da personagem também foi mira de intervenção para além das práticas religiosas quando a vizinhança traz à luz a aversão aos seus desejos e suas práticas sexuais. Pelos episódios da primeira temporada, não é possível identificar se Gilda foi casada, se é divorciada ou mãe solteira, entretanto, é possível identificar que ela não é monogâmica e essa condição não é um segredo para seus vizinhos, nem para os seus parceiros que são quatro homens de diferentes perfis que surgem durante a trama.

Gilda não se prende a valores basilares burgueses e nem a modelos convencionais da heterossexualidade normativa quando se relacionar com um dos seus parceiros, Wallace, na companhia de uma vizinha, Jandira. A cena em que mostra o trio transando evidencia que todos estão muito à vontade naquela condição, entretanto o incômodo parte dos vizinhos que se não

suportam ouvir os gemidos do ato e não toleram que aquela prática seja realizada no mesmo bairro em que são pregados valores moralizantes e cristãos. Essa passagem caracteriza mais uma demonstração de biopoder ao renegar a ocorrência do sexo e dos desejos fora dos moldes tradicionais.

O repúdio ao comportamento de Gilda pode ser analisado pela perspectiva de considerar o gênero como manifestação de controle, segundo aponta Lauretis (1994). A prática libertária do sexo realizada por Gilda infringe o que se esperava do comportamento sexual de mulheres pelo olhar conservador. Segundo Gayle Rubin (2017), baseada na docilização de corpos e domesticação das sexualidades de Michel Foucault, há uma espécie de categorização piramidal da sexualidade humana em que no topo encontram-se os casais heteronormativos e abaixo desse estrato encontram-se todas as demais manifestações consideradas inferiores a essa condição:

A sexualidade do casal heteronormativo (constituída na monogamia, na celebração religiosa e com propostas reprodutivas) seria considerada: ‘boa’, ‘normal’ e ‘natural’ [...] *Qualquer forma de sexo que viole essas regras é ‘má’, ‘anormal’ ou ‘não natural’*. O sexo mau pode ser homossexual, *o que acontece fora do casamento, promíscuo*, não procriador ou comercial. (RUBIN, 2017, p. 85, grifo nosso)

Em grande medida, Gilda perverte a estrutura piramidal elaborada pelo poder que define aquilo que pode ser supostamente bom e saudável e avança para as práticas consideradas inaceitáveis da moral e dos bons costumes. Os seus desejos fazem com que ela seja rechaçada publicamente e tenha sua privacidade violada. O domínio exercido pela vizinhança sobre Gilda remete às representadas esperadas de uma mulher desenhadas por Rago (1985) em pesquisa realizada tendo como recorte sobre a classe operária no Brasil entre os anos de 1890 a 1930. De acordo com a autora, a mulher passou por processos de colonização do corpo, da subjetividade e do espaço a ocupar até mesmo no campo de trabalho. Naquele momento, houve a intenção de promover a desodorização tanto do espaço a ser ocupado como a higienização dos papéis que seriam desempenhados no espaço doméstico das famílias de operários. Rago (1985, p. 62) acredita que:

A promoção de um novo modelo de feminilidade, a esposa-dona-de-casa-mãe-de-família, e uma preocupação especial com a infância, percebida com a riqueza em potencial da nação construíram as peças mestras deste jogo de agenciamento das relações intrafamiliares. À mulher cabia, agora, atentar para os mínimos detalhes da vida cotidiana de cada um dos membros da família, vigiar seus horários, estar a par de todos os pequenos fatos do dia-a-dia, prevenir a emergência de qualquer sinal da doença ou do desvio. (...) Por caminhos sofisticados e sinuosos se forja uma representação simbólica da mulher, a esposa-mãe-dona-de-casa, afetiva, mas assexuada.

Apesar das mulheres começaram a desempenhar atividades laborais fora do espaço da casa, “o retrato da mulher pública é construído em oposição ao da mulher honesta, casada e boa mãe, laboriosa, fiel e dessexualizada” (RAGO, 1985, p. 90). Mesmo havendo essa condição de

formação sobre seu corpo e desejos, Gilda mantém seus comportamentos e vivências. Entretanto, há dispositivos que diligenciam que ela seja assexuada e desprovida de desejo, até porque é mãe e seu comportamento, ao juízo da vizinhança, não seria adequado à figura materna.

No terceiro episódio, Ismael desaparece sem deixar vestígios e Cacilda acredita piamente que ele está escondido na casa de Gilda. Em certo momento, o pastor da igreja que o casal frequentava insinua que irá invadir a casa de Gilda para resgatar Ismael ao afirmar que aquela rua pertence a Deus. O ato é impedido por Wallace que, além de ser um dos seus parceiros, é também policial e um dos responsáveis pela segurança do bairro, e dissipa o imbróglio empunhando uma arma. Dias após o ocorrido, Wallace é assassinado por um grupo de milicianos que passa a controlar o local sob a batuta do Comandante Jordão e seus comparsas. Após a execução de Wallace, Jandira tem a sua casa invadida pelos milicianos a procura do caderno do policial morto, eles não explicam o que seria exatamente o caderno. Mesmo Jandira alegando que Wallace não morava com ela, a casa foi revirada o que a levou a se mudar para outro lugar. Jandira convida Gilda para que vá embora com ela, mas esta se recusa. O trecho apresentado evidencia que o biopoder também intervém no espaço privado por forças paralelas à atuação do Estado que, no caso, são as milícias.

Naquela noite, Gilda teve o seu quintal invadido e um dos seus porcos envenenados. Desesperada, já que não é a primeira vez que isso acontecia, ela vai à rua com o animal morto em punho e exige explicações de Cacilda. Na discussão, Cacilda diz que não sabe sobre o ocorrido e afirma que pessoas como Gilda precisam ser extirpadas do bairro por conta das suas práticas sexuais: “Você é um mal que precisa ser extirpado. / Tô dentro da minha casa. / Quero que você morra. / Mas, estou viva, bem viva, vivíssima!” (OS ÚLTIMOS DIAS..., 2020). Estar viva, nesse caso para Gilda, não se limita apenas a condição de existir no mundo, mas de participar do mundo e ser reconhecida por isso como movimento de visibilidade. Se por um lado há a intenção de silenciamento e exclusão daqueles que são interditos pelo poder, por outro lado, há também a resistência, como apresentou Butler (2006, 2015).

O desprezo pela vida de Gilda tem aderência por grande parte da população do bairro. No momento da discussão citada, começa a chover fortemente e Gilda é alvejada por tomates que são remessados pelos demais vizinhos que condenam seu estilo de vida. Mesmo ao chão, em condição de vulnerabilidade e indefesa, o ataque persiste. A cena exprime uma condição de biopoder, pela perspectiva de Negri (2016), uma vez que não há leis, mas sim normas que irão reger os modos de sociabilidades nos pequenos contextos ou, como apresenta Foucault (1988, p. 55), há “um poder que, justamente não tem a forma da lei nem os efeitos da interdição: ao contrário, que procede mediante a redução das sexualidades singulares”.

O fato dela ser atacada pelos vizinhos pode ser entendido também pelas considerações de Díaz (2010) quando a autora menciona que o controle promove o prazer. Como Gilda representa

os valores que precisam erradicados, as ações para depurar essa condição causa prazer e segurança para aqueles que apresentam aversão aos comportamentos da personagem.



FIGURA 2:

Fonte: Captura de tela/ Os últimos dias de Gilda (2020)

A cena da série se assemelha à passagem bíblica em que Jesus Cristo teria perdoado e, de alguma forma defendido, uma mulher, supostamente Maria Madalena, que seria apedrejada por populares ao ser flagrada em adultério. Entretanto, ao contrário da estória narrada no Novo Testamento, Gilda foi atingida sem piedade e o alvoroço foi dissipado pelos policiais milicianos que surgiram no local disparando tiros ao ar, mas nenhum deles ofereceu apoio ou proteção e passaram à Gilda passando de forma indiferente quando ela ainda se encontrava ao chão. A naturalidade como aconteceram a desumanização e a indiferença pela personagem reforça a ideia que seu corpo e suas práticas são dignas de serem eliminadas.

Como o biopoder não se contenta em apenas agir sobre os corpos, mas a tudo aquilo que remete ao sujeito discordante, a força de atuação também atinge o filho de Gilda, um garoto de aproximadamente 10 anos. Em uma cena à noite em que a vizinhança se encontrou para confraternizar, o menino passa por Gilda com o rosto machucado e ao exigir uma explicação, ele se recusa a falar à mãe, mas depois cede ao afirmar que brigou em defesa da imagem de Gilda que foi insultada por outros meninos do bairro. Após esse acontecimento, no dia seguinte, o menino e mãe da personagem retornam à casa deles e Gilda ainda permanece no bairro.

Em outro acontecimento, um outro parceiro dela, Alvinho, um rapaz mais novo, poeta e artista, sofre perseguição pelos policiais milicianos quando chegou ao bairro. Ao ser detido, ele foi torturado para esclarecer que tipo de cigarro que portava e foi obrigado a engolir as folhas em que estavam escritos seus poemas, além de jurar que não apareceria mais nas redondezas sob pena de ser morto. Em grande medida, a presença do rapaz e a presença do filho de Gilda

são os atestados da impureza moral que precisaria ser depurada.

Quando a milícia assumiu o controle do bairro, Jordão, que também assumiu o posto de candidato a vereador no lugar de Ismael, afirmou, com a bíblia em mãos, no evento de divulgação de sua candidatura, que aquele bairro iria servir ao Senhor. O gesto foi aplaudido pelos presentes, inclusive por Cacilda. Com o anúncio da candidatura, os cartazes voltaram às portas e muros das casas, agora afixados por policiais milicianos armados e, desta vez, Gilda aceitou a afixação por constrangimento.

Os discursos do miliciano mesclados à religião que prezam pela obediência e controle podem ser interpretados como manifestações do biopoder. A influência dessa qualidade de discurso pode ser analisada, sob a ótica de Ruiz (2016), como sendo o poder do pastoril que está relacionado aos cuidados e à preocupação do pastor sobre o seu rebanho objetivando à limpeza dos males e de todas as interferências que possam ser supostamente nocivas ao grupo. Além do poder do pastor ser considerado um dever sob seu rebanho de modo natural e sem muitos questionamentos, para o pastor “(...) não é um privilégio exercer o poder, mas uma responsabilidade, um dever” (Ruiz, 2016, p. 8).

A invasão de privacidade, a fragmentação da visibilidade pública e a intenção de manter o controle da população puderam ser vistas quando os milicianos, ao que parece, a pedido de Cacilda, invadiram a casa de Gilda em busca de Ismael. Mesmo tendo a casa revirada e constando que ele não estava escondido na casa dela, ambas se sentam uma lado da outra e Gilda afirma “Ele vai voltar” e, de fato, isso aconteceu no final do terceiro episódio. Ismael retornou ao bairro alegando que estava sendo pressionado emocionalmente. A sua fuga é um sintoma do biopoder, uma vez que seu comportamento deveria estar à altura da representação homem criados pelas estratégias discursivas religiosas e da masculinidade dominante.

Ao fim e ao cabo da análise, conforme apontou Foucault (2008), o poder existe porque há resistência e conflito e, segundo Butler (2006), mesmo havendo vidas descartáveis há possibilidades de resistência para enfrentar essa condição; e a série apresenta esse movimento nas cenas finais. A solidariedade de Gilda à Cacilda não se restringiu à consolação na varanda, mas também quanto aos assédios praticados por Jordão sofridos por Cacilda. Durante o desaparecimento de Ismael, Jordão a assediava passando a mão no rosto dela de modo invasivo e alegando que poderia substituir o marido no papel de uma companhia masculina.

Na última cena do último episódio, de baixo de chuva e atirando aleatoriamente com seu revólver, Jordão ordena aos gritos que todos devem obedecer ao toque de recolher. Gilda, que estava voltando para casa, se recusou a ir para casa e junto às demais mulheres da série, incluindo Cacilda, a sua mãe, Jandira e outras figuras femininas coadjuvantes que apareceram pontualmente na trama intimidaram o miliciano. Oferecer resistência aos movimentos de biopoder é, dentro de alguns cenários, a iniciativa mais cabível para visibilidade pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pela proposta de Michel Foucault, a interferência do biopoder não se enquadra apenas na sugestão de estabelecer a disciplina dos corpos e dos grupos. As ações de controle se desenvolvem na intenção de acompanhar, investigar, classificar e, dentro do possível, influir na vida dos sujeitos que estariam em desacordo com a moral imposta pelos discursos de poder. Por forjar suposta normalidade em suas ações, o controle pela relação de biopoder não nasceu a partir da violência, a despeito de fomentá-la pela desumanização e dessubjetivação de determinados grupos. A influência do biopoder se manifesta pelas ações que são propostas e compartilhadas no intuito de construir certa normalidade e naturalidade.

A moral do biopoder pôde ser observada pela análise elaborada em que a personagem Gilda tem sua vida controlada e vigiada pelos vizinhos a partir dos discursos de poder que prezam pela hipotética moralidade. Pelas considerações construídas ao longo do texto, a influência do biopoder sobre a existência de Gilda promove em seus vizinhos a sensação de segurança porque os elementos que colocam em risco a saúde moral da vizinhança são controlados e, de alguma forma, enfrentados. Pelas práticas da vizinhança, o gozo e o desejo de Gilda não podem ser da forma como ela planeja, mas devem estar de acordo com a domesticação e docilização pregadas pela ordem discursiva sobre o que se espera do comportamento convencional de uma mulher. A existência de Gilda fere os códigos morais do bairro que, por sua vez, torna-se um ambiente microcômico monitorado e vigiado pela ordem do poder vigente.

Mesmo tendo como resultado a hierarquização e silenciamento público, as vidas que são consideradas descartáveis e precárias oferecerem resistência enquanto formas de promover visibilidade e participação na ação política. Em grande medida, Gilda se manifesta por esse caminho quando resiste à invasão de privacidade e aos dispositivos que insistem na refração dos seus comportamentos e desejos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.
- BUTLER, Judith. **Cuerpos aliados y lucha política**: hacia una teoría performativa de la asamblea. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2017.
- BUTLER, Judith. **Precarious life**: the powers of mourning and violence. New York/London, 2006.

- BUTLER, Judith. **Quadro de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da Discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.
- COLLINS, Patrícia H; BILGE, Silma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.
- DÍAZ, Esther. **Las grietas del control: vida, vigilancia y caos**. Buenos Aires: Biblos, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 28ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- LAURETIS, Tereza. A tecnologia de gênero. HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 206-242.
- NEGRI, Antonio. **Quando e como li Foucault**. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- RUIZ, Castor Bartolomé. O pastor pastoral, as artes de governo e estado moderno. **Cadernos IHU Ideias**, v. 14, n. 241, p. 1-32, 2016.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. As contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu**, n. 16, p. 115-136, 2001.
- TAYLOR, Chloë. Biopoder. TAYLOR, Dianna (Org.). **Michel Foucault: conceitos fundamentais**. Petrópolis: Vozes, 2018, p. 58-75.

-
- [1] Em janeiro de 2021, a série ficou disponível gratuitamente a internautas que não era assinantes da plataforma.
- [2] Conforme aponta Butler (2017, p. 37) “las normas culturales de género tienen siempre una dimensión ideal, cuando no ilusoria, y aunque los seres humanos que han de adoptarlas quieran reproducir y asumir tales normas, ciertamente también son conscientes de que existe un persistente desfase entre estos ideales”.
- [3] Agamben (2010) fez releituras atualizadas a partir de Michel Foucault e Hannah Arendt quando desenhou o conceito de vida nua. Para Agamben, tanto a biopolítica pensada por Foucault como os modos de interpretação de Arendt sobre os campos de concentração como destruição do espaço público e político são expoentes da vida nua por serem dispositivos que dessubjetivam a existência humana a resumindo para as orientações dos discursos de poder dos soberanos.

Comunicação, futebol e antifascismo: a cobertura jornalística das manifestações políticas de rua de torcedores organizados em 2020

Communication, football and anti-fascism: the news coverage of the street political demonstrations of organized football fans in 2020

FELIPE TAVARES PAES LOPES

Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba Brasil

É docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. Possui graduação em Comunicação Social pela Escola Superior de Propaganda e Marketing, graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo, mestrado em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e doutorado na mesma área pela Universidade de São Paulo. Realizou estágio pós-doutoral na Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas e no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas. Contato principal para correspondência.

MURILO ARANHA GUIMARÃES MARCELLO

Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba

RESUMO

Neste artigo, objetivamos compreender como integrantes de torcidas organizadas foram simbolicamente construídos em matérias jornalísticas sobre as manifestações de rua a favor da democracia e contra o avanço da extrema direita realizadas em meados de 2020. A fim de alcançar esse objetivo, realizamos uma análise de discurso de orientação construcionista de matérias publicadas na Folha de S. Paulo, no Estado de S. Paulo e nos portais G1 e R7. Entre outras coisas, essa análise nos mostrou que essas matérias associaram, direta ou indiretamente, esses integrantes ao exercício da cidadania. Por outro lado, os associaram, em diversos momentos, a práticas violentas e a tomadas de posição irresponsáveis.

Palavras-chave: Mídia; Futebol; Antifascismo.

ABSTRACT

In this article, we aim to understand how members of organized groups of supporters were symbolically constructed in journalistic articles about street demonstrations in favour of democracy and against the advance of the extreme right-wing in mid-2020. In order to achieve this objective, we carried out a constructionist-oriented discourse analysis of articles published in Folha de S. Paulo, Estado de S. Paulo and in Internet portals G1 and R7. Among other things, this analysis showed us that these articles directly or indirectly associated these members with the exercise of citizenship. On the other hand, they associated them with violent practices and irresponsible positions.

Keywords: Media; Football; Anti-fascism.

INTRODUÇÃO

Este artigo situa-se no campo de estudos sobre Comunicação e Esporte e tem como objeto o tratamento dado pela imprensa às torcidas organizadas de futebol (a partir daqui, TOs). Esse tratamento tem sido discutido desde o início dos anos 2000 em vários estudos (TORO, 2004; HOLLANDA, 2009; LOPES, 2013; 2018; 2019; 2020), que indicam, entre outras coisas, que foi, na segunda metade da década de 1980, e, principalmente na primeira metade dos anos 1990, depois de uma série de graves incidentes, que o comportamento dessas torcidas começou a ser censurado de forma sistemática pelos meios de comunicação. Neste período, as TOs passaram a ser tratadas por esses meios como um problema de segurança pública, sendo responsabilizadas pelos atos violentos e vandálicos dentro do contexto futebolístico. Tais estudos também mostram que o tratamento midiático dado a elas envolve, com frequência, o uso de metáforas que associam seus integrantes ao universo da patologia. Eles seriam um “câncer”, uma “excrecência”, um “vírus”. Conforme Lopes (2020), ao mesmo tempo em que reveste esses torcedores com as imagens da ameaça e do perigo, a imprensa tende a fazer crer que as relações estabelecidas no universo do futebol são essencialmente pacíficas e que, por essa razão, tais integrantes seriam não-torcedores.

Embora a literatura científica mostre que o discurso midiático predominante sobre as TOs seja estigmatizante, não podemos perder de vista, conforme nos indicam essas mesmas pesquisas, que existem brechas, dentro do campo jornalístico, para produções discursivas alternativas. Afinal, esse campo é, como diria Bourdieu, um espaço de disputas, que segue uma lógica específica de interesses, onde “[...] há dominantes e dominados, há relações permanentes de desigualdade, que se exercem no seu interior” (BOURDIEU, 1997, p. 57). Com efeito, é possível pensarmos na possibilidade de detectarmos momentos críticos e subversivos na produção jornalística sobre as TOs. Diante disso, neste artigo, objetivamos compreender como seus integrantes foram simbolicamente construídos em matérias jornalísticas sobre as manifestações de rua a favor da democracia e contra o avanço da extrema direita realizadas em meados de 2020 em algumas das principais capitais do país. Manifestações que, embora não tenham contado com a participação oficial das TOs, foram organizadas pelas suas alas progressistas e antifascistas.

Nossa hipótese era que, devido ao caráter crítico ao governo Jair Bolsonaro dessas manifestações, a chamada “grande mídia” teve de reformular seus discursos sobre as TOs, avaliando-as de forma positiva – o que, como veremos, se confirmou apenas parcialmente. Afinal, ainda que, em vários momentos, ela sirva aos interesses das classes dominantes – perseguindo, de forma seletiva e sistemática, movimentos sociais e partidos de esquerda e se posicionando a favor da agenda neoliberal; no momento em que foram realizadas as manifestações, parte dela já começava a questionar os arroubos autoritários do governo Bolsonaro, além de expressar

forte descontentamento com a gestão da pandemia da COVID-19 – que, até aquele momento, já havia retirado a vida de aproximadamente 50 mil brasileiros.

■ REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

No plano teórico, realizamos uma análise de discurso de orientação construcionista. Sendo assim, contrapondo-nos a uma concepção cartesiana de linguagem, que entende que esta é uma mera roupagem que utilizamos para “vestirmos” nossas ideias e apresentá-las ao mundo exterior, entendemos que a linguagem participa ativamente da criação da vida social – produzindo identidades, relacionamentos, práticas sociais etc. –, ao mesmo tempo em que é por ela constituída e regulada. Afinal, faz parte da sociedade; não é algo externo a ela. Em outras palavras, partimos do pressuposto de que a linguagem e a sociedade estabelecem uma relação de dualidade interna e estrutural. Assim, seguindo essa lógica de raciocínio, consideramos que o discurso pode ser definido como um conjunto de práticas linguísticas que estabelecem ou sustentam certas relações sociais e que sua análise deve identificar as maneiras por meio das quais essas práticas fazem isso (IÑIGUEZ, 2002).

No plano metodológico, adotamos os seguintes procedimentos: primeiro, buscamos selecionar discursos que fossem representativos daqueles veiculados na “grande mídia” sobre as manifestações das TOs. Assim, optamos por trabalhar com quatro jornais/ portais de notícia, a saber: a Folha de S. Paulo (a partir daqui, FSP), o Estado de S. Paulo (a partir daqui, ESP), o G1 e o R7. A escolha por esses jornais/ portais deve-se ao fato de possuírem uma ampla circulação em todo território nacional. Especialmente em relação ao R7, sua escolha também se deve ao fato de ele estar mais alinhado ao governo Bolsonaro. Assim, interessava-nos saber se havia alguma diferença significativa em relação à sua cobertura das manifestações.

Uma vez decididos os jornais/ portais, fizemos uma busca nas suas bases de dados digitais, cruzando as seguintes palavras-chave: “torcidas organizadas”, “torcidas antifascistas”, “antifascismo”, “atos antifascismo”, “manifestações antifascismo” e “democracia”. Nessa busca, estabelecemos uma delimitação temporal: pesquisamos matérias publicadas apenas entre o início de maio e o fim de junho de 2020, uma vez que foi nesse período que aconteceram as manifestações das TOs. Todo material encontrado foi salvo no computador e lido na íntegra. A partir dessa leitura, selecionamos as matérias que abordavam mais diretamente as referidas manifestações.

Uma vez selecionadas as matérias, deduzimos, de cada uma delas, sua macro proposição central, que sintetiza sua temática principal e nos oferece uma visão global de seu conteúdo (VAN DIJK, 2003). Feito isso, examinamos como esses materiais representaram as manifestações de rua, focalizando a construção de um ator específico: as TOs. Para tanto, verificamos como essas torcidas foram nomeadas e caracterizadas, assim como as ações que lhes foram atribuídas. Também buscamos analisar como as referidas manifestações foram descritas e saber quem foi apontado como seu agente e sobre quem foram projetadas suas consequências (ROJO, 2005). Por fim, identificamos as fontes consultadas.

AS TORCIDAS ORGANIZADAS E SUA PARTICIPAÇÃO NAS MANIFESTAÇÕES DE RUA DE 2020

No Brasil, os primeiros agrupamentos organizados de torcedores surgiram no fim dos anos 1930 e começo do anos 1940. Esses agrupamentos possuíam bandas próprias, chamadas de charangas, e gozavam de prestígio na mídia, pois eram vistas como ordeiras. Ademais, seus líderes, normalmente, eram pessoas conhecidas do grande público e possuíam boa relação com os dirigentes do clube. Todavia, foi apenas no fim da década de 1960, durante os chamados “anos de chumbo” da ditadura civil-militar (1964-1985), que surgiram as atuais TOs. No período, o futebol brasileiro tornava-se mais profissional e midiático, com as primeiras transmissões ao vivo e a cores e com a consolidação de um campeonato nacional de clubes. O período também foi marcado por prolongados tumultos sociais que desafiavam a ordem vigente e pela emergência formas alternativas de vida e subculturas juvenis, que serviram de inspiração para jovens torcedores. Tanto que muitas das torcidas fundadas na época levam o adjetivo “jovem” no nome (TEIXEIRA, 2003; HOLLANDA, 2009).

Além de adotarem um estilo de torcer mais participativo, as TOs da segunda geração passaram a reivindicar autonomia face aos referidos dirigentes, operando como um mecanismo de pressão no universo do futebol – o que as levaram a realizar diversos protestos ao longo de sua história, sobretudo contra maus-resultados e contra o preço dos ingressos (HOLLANDA, 2009). Apesar dessa busca por autonomia, em diversos momentos, acabaram sendo aliciadas por tais dirigentes (CANALLE, 2020).

Num primeiro momento, as TOs não eram estigmatizadas pela imprensa como violentas, apesar de já sofrerem algumas críticas por vaiarem os jogadores após maus resultados. Todavia,

na segunda metade dos anos 1970, isso começou a mudar e os conflitos violentos entre elas ganharam mais visibilidade midiática. Esses conflitos intensificaram-se nos anos 1980 e, principalmente, nos anos 1990, com a ocorrência de uma série de tragédias, como a batalha campal do Pacaembu (LOPES, 2013). A partir de então, as TOs passaram a ser caracterizadas, fundamentalmente, como agrupamentos violentos, incompatíveis com a “modernização” do futebol. Apesar dessa caracterização, não podemos perder de vista que elas operam como um importante ator político dentro do universo do futebol, fazendo parte, hoje em dia, da luta global contra o processo de (hiper)mercantilização do espetáculo futebolístico, cada vez mais atrelado à lógica mediática e do capital (LOPES, HOLLANDA, 2018). Em algumas ocasiões, participaram também de lutas sociais mais amplas, que extrapolaram o universo futebolístico – tais como a luta a favor da anistia a perseguidos políticos ou contra as máfias da merenda escolar em São Paulo.

Diante desse histórico de lutas, não chega a ser surpreendente que seus integrantes tenham organizado as manifestações contra o avanço da extrema direita no Brasil e a favor da democracia. Manifestações que ocorreram em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília, nos meses de março e junho de 2020, no momento em que o Brasil atravessava a grave crise sanitária produzida pela pandemia da COVID-19 e em que assistia, semanalmente, manifestações de rua a favor de pautas antidemocráticas, como o retorno do regime militar. Cabe destacar, todavia, que a referida organização se deu de forma autônoma, sem a participação oficial de nenhuma TO. Afinal, suas lideranças temiam retaliações políticas, que poderiam prejudicar as associações, assim como a criação de rachas internos, uma vez que a oposição ao governo Bolsonaro não era unânime dentro de seus quadros associativos.

RESULTADOS

A fim de facilitar a leitura dos resultados da análise da cobertura jornalística das manifestações, optamos por organizar sua apresentação por veículo. Começamos pela FSP.

A COBERTURA DA FOLHA DE S. PAULO

Ao analisarmos as peças jornalísticas publicadas na FSP, notamos um deslocamento do enfoque de seus discursos: as TOs e suas manifestações foram perdendo protagonismo e outros atores e temas entraram em pauta e ganharam destaque, como os partidos políticos, os movimentos sociais e as divisões no campo da esquerda. Esse deslocamento pode ser explicado pelo fato de a participação dessas torcidas ter, com o tempo, perdido seu caráter inesperado. Ademais, as próprias lideranças prontamente se manifestaram a fim de desvincularem qualquer ligação oficial entre suas associações e os protestos – inclusive, as primeiras matérias sobre as manifestações foram publicadas no caderno de Esporte e, só depois, passaram a ser publicadas no caderno Poder. Em outras palavras, a FSP configurou os protestos primeiramente como um fenômeno de interesse esportivo e, só depois, político – ao menos se entendermos política num sentido mais restrito, referindo-se àquilo que diz respeito ao parlamento, aos partidos e ao jogo político-institucional em geral.

Outro aspecto a ser destacado é que, diferentemente do que ocorre quando o tema é violência no futebol, as lideranças das TOs serviram de fonte de informação. Nesse sentido, a FSP contribuiu para romper com o silenciamento habitualmente imposto a essas torcidas, assimilando outros pontos de vista além dos “oficiais” – o que, certamente, contribuiu para promover a empatia e refinar a compreensão dos eventos. A imagem positiva das TOs foi construída, principalmente, nas matérias veiculadas logo após as primeiras manifestações. Por exemplo, no texto intitulado “Como e por que torcidas organizadas realizam ato pro democracia”, as TOs são representadas como entidades capazes de superar suas divisões e diferenças para lutar a favor do bem de todos. Em outras palavras, elas estariam ao lado da civilização e não da barbárie. O seguinte trecho é ilustrativo:

Membros de torcidas mais conhecidas e braços antifascistas delas se uniram em marcha pela defesa da democracia. [...] O grupo responsável pelo protesto reúne diversas lideranças e membros de movimentos organizados do futebol — sem barreiras por suas preferências clubísticas. Em tempos de pandemia, o diálogo é realizado pelas redes sociais e quer abranger o máximo possível de torcedores.

O artigo “E não é que outra vez o futebol e a política se misturam para chocar alienados?”, assinado por Juca Kfoury, é particularmente relevante para o exame da desconstrução da imagem negativa das TOs. Ainda que o jornalista já tenha assinado artigos críticos a essas torcidas (LOPES, 2019), no texto em questão, afirmou que as “alas pela democracia” das TOs estavam do lado dos valores iluministas e da democracia brasileira e identificou essas alas como [...] “cidadãos torcedores de futebol a favor das liberdades nas ruas do país”. Como observa Rojo (2004), organizamos a percepção do mundo ao nosso redor por meio de categorias e o emprego

dessas categorias é arbitrário, ou seja, os manifestantes poderiam ter sido nomeados das mais diferentes formas – e efetivamente foram. Tanto que, na declaração de um bolsonarista à FSP, foram chamados de “terroristas” e de “criminosos”. Termos que possuem efeitos discursivos muito diferentes dos da categoria “cidadão”. Afinal, enquanto deles emana uma linha de demarcação, nitidamente maniqueísta, que separa um “nós-civilizados” de um “eles-bárbaros”; a referida categoria não só integra, fazendo dos torcedores-manifestantes merecedores dos mesmos direitos de qualquer brasileiro, como também lhes coloca uma “aréola moral”, posicionando-os como agentes críticos, que lutam por valores nobres, como a liberdade.

Além de associar os integrantes das TOs (ou, ao menos, parte deles) ao exercício da cidadania, Juca Kfoury refutou a ideia, amplamente disseminada pela imprensa, de que essas torcidas seriam essencialmente violentas: “[...] os outros, generalizadores, com certa razão, desconhecem, no entanto, os estudos e pesquisas sobre violência das organizadas, todos a demonstrar ser de, no máximo, 7% os membros violentos, impunes por inépcia das autoridades”. A fim de legitimar seu argumento, o autor recorreu à autoridade científica, fortalecida pelo uso do pronome indefinido “todos”, que faz crer numa convergência dos resultados das pesquisas sobre o tema^[1]. Outro aspecto interessante de ser observado no trecho supramencionado é que, ainda que de forma atenuada (“os outros generalizadores, com certa razão, desconhecem”), o jornalista criticou os críticos das TOs, classificando-os, implicitamente, como ignorantes. Essa crítica foi reforçada no parágrafo subsequente: “curiosamente, ou não, quem generaliza um lado aplaude a violência do outro, bem personificada nas polícias daqui e pelo mundo afora, como se vê, mais uma vez, nos Estados Unidos”. Ao mesmo tempo em que generalizariam a violência dessas torcidas, interligando todos seus membros numa identidade deteriorada, tais críticos ocultariam a violência promovida pelos aparelhos repressivos de Estado. Em outras palavras: sua indignação com a violência seria parcial e seletiva.

Os conflitos violentos entre manifestantes e entre estes e os aparelhos repressivos de Estado, que caracterizaram principalmente o ato do dia 31 de maio, não deixaram, todavia, de receber a atenção da FSP. Na verdade, o título da primeira matéria sobre as manifestações já chamava a atenção para esses conflitos: “Ato de torcedores na Paulista acaba em confronto”. Aqui, o jornal optou por estabelecer, mais uma vez, a habitual associação entre TOs e violência, reforçada pelo subtítulo: “Manifestantes contra Bolsonaro entram em choque com apoiadores do presidente e PM”. A despeito de reforçar essa associação, a FSP deu voz aos integrantes dessas torcidas, que apresentaram sua própria versão do ocorrido, sugerindo que as TOs apenas reagiram a uma provocação dos grupos de extrema direita. Segundo o depoimento de Rodrigo Pássaro, integrante dos Gaviões da Fiel, do Corinthians:

A polícia passou escoltando um grupo com camisetas de organizações neonazistas e outro com fardas de militares, dando simbolismo de intervenção militar. Passaram bem no meio da nossa manifestação quando estávamos indo embora. Isso iniciou o tumulto, e a polícia começou a atirar bombas e balas de borracha.

Em matérias posteriores, a questão da violência voltou à tona novamente. Isso se deu sobretudo por conta da proibição da Justiça da realização de manifestações favoráveis e contrárias ao governo Bolsonaro no mesmo dia e local.

Outro tema abordado pela FSP foi a do risco decorrente da aglomeração de pessoas durante a pandemia de Covid-19. Esse tema foi ganhando maior destaque ao longo das matérias, principalmente após movimentos e partidos de oposição ao governo Bolsonaro se dividirem entre apoiar ou não os atos, em função justamente da grave crise sanitária que assolava o país naquele momento. Essa divisão foi enfatizada, por exemplo, no seguinte título: “Convocação de atos de rua pró-democracia ganha força, mas ideia divide grupos durante pandemia”. Aqueles que optaram por sair às ruas, como a Frente Povo Sem Medo, movimentos negros^[2] e integrantes de TOs foram objeto de críticas do jornal, principalmente na matéria intitulada “Movimentos de esquerda, com Boulos, e torcedores ignoram pico da pandemia e mantêm ato anti-Bolsonaro em SP”. Independentemente das intenções do jornal ao destacar a figura do Guilherme Boulos^[3], é interessante notar que ela, assim como a dos torcedores, é recoberta pela imagem da irresponsabilidade. Imagem reforçada na introdução do texto:

Nesta quinta-feira (4), o país chegou a 1.473 mortes em 24 horas, o que significa que a doença já mata mais de um brasileiro a cada minuto. O Brasil também cruzou a marca de 34 mil mortes e ultrapassou a Itália, país que simbolizou primeiro a tragédia da pandemia. A aglomeração esperada na manifestação contraria as recomendações de médicos e especialistas para evitar a propagação do vírus.

A apresentação do número de mortes e a comparação com a Itália conferiu dramaticidade à epidemia, contribuindo para persuadir o leitor de sua gravidade e, conseqüentemente, tornar a convocação para o ato moralmente condenável. Nos parágrafos subsequentes, a FSP deu voz aos organizadores do protesto, que explicaram que foram tomadas medidas de prevenção, como a distribuição de máscaras e álcool em gel. Também justificaram sua posição observando que, apesar do momento sanitário, era preciso defender a democracia. No final do texto, todavia, a FSP citou uma nota – assinada, por entre outras entidades, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) – contrária à realização de atos de rua naquele momento. Tal nota, observou o jornal, tinha o endosso da Comissão Arns de Defesa dos Direitos Humanos, da Academia Brasileira de Ciências (ABC), da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC). A menção a essas entidades não foi à toa: serviu para legitimar o posicionamento do jornal (contrário à manifestação), na medida em que transferiu sua autoridade para ele e, com isso, lhe conferiu força simbólica.

A COBERTURA DO ESTADO DE S. PAULO

Assim como a cobertura da FSP, a do ESP apresentou posicionamentos diversos (e, por vezes, conflitantes até) em relação às TOs. Por exemplo, na primeira matéria sobre o tema, intitulada “Manifestação contra o governo Bolsonaro termina em confronto com a PM e com apoiadores do governo”, o jornal deu ênfase à questão da violência, como fica claro no próprio título e no seguinte trecho:

A confusão, que durou ao menos uma hora, tomou conta da avenida e deixou um rastro de destruição: vidros quebrados, caçambas de lixo e entulho revirados e fogo ateado em objetos no meio da via. Seis pessoas foram detidas, segundo a PM. [...] A PM passou a usar bombas de gás lacrimogêneo para dispensar os manifestantes. A partir daí a confusão aumentou e se estendeu por boa parte da avenida Paulista, em direção ao metrô Consolação. Um grupo passou a jogar pedras e outros objetos contra os policiais. Outros fizeram barricadas com uma caçamba de lixo. O disparo de bombas durou ao menos 40 minutos.

Notemos que a retórica utilizada aqui possui uma dimensão melodramática. Nesta, os manifestantes são agentes de ações vandálicas e violentas, o que tende a suscitar a indignação do leitor e a fazê-lo perceber o ato de forma negativa. Importante observar, também, a forma como o jornal se referiu a ele no seguinte trecho: “um ato contra o governo Jair Bolsonaro, autointitulado pró-democracia e antifascista e organizado por grupos ligados a torcidas de futebol na Avenida Paulista”. O uso do adjetivo “autointitulado” cria certo distanciamento da posição do jornal em relação à forma como os organizadores do protesto o representam, colocando em questão o posicionamento democrático e antifascista do grupo^[4].

Já na matéria “Torcidas organizadas planejam novos atos a favor da democracia e contra Bolsonaro”, publicada no dia seguinte à matéria supramencionada, o ESP não fez mais uso do adjetivo “autointitulado”, fundindo, de certa forma, sua posição com a dos organizadores. Outro aspecto relevante é que, conforme fica claro já no título, as TOs foram valoradas positivamente, na medida em que foram associadas à defesa de um sistema político que tende a ser percebido como justo e digno de apoio^[5]. A construção dessa imagem positiva foi favorecida pelo fato de a matéria em questão privilegiar a perspectiva dos torcedores^[6]. Apoiando-se em suas falas, sublinhou, no corpo do texto, suas iniciativas de aproximação e diálogo com as torcidas rivais, conforme indica o seguinte trecho: “No entanto, houve um esforço para que outras torcidas também participassem. ‘Temos pessoas que conhecem lideranças de outras torcidas e que fizeram o contato para selar a participação. Se está pela democracia, pode se somar. Não importa o time’, completou.” Mesmo quando abordou os confrontos violentos ocorridos no evento, o fez a partir da versão dos torcedores:

A confusão, que durou ao menos uma hora, tomou conta da avenida e deixou um os participantes afirmam que o confronto iniciado na sequência com a Polícia Militar (PM) teve como estopim uma provocação feita por militantes pró-Bolsonaro, que estavam em outro ponto da Avenida Paulista e se aproximaram do grupo com faixas, bandeiras e xingamentos.

Após os confrontos do ato de 31 de junho, assim como a FSP, o ESP destacou os impasses relativos à realização de manifestações favoráveis e contrárias ao governo Bolsonaro no mesmo dia e local – abordados na matéria “Acordo entre PM e manifestantes falha, e Paulista deve ter três atos” – e a subsequente proibição da justiça – tratada na matéria “Após decisão judicial, movimentos pró-democracia remarcam atos para o Largo do Batata”. Nesta última, o jornal deu, mais uma vez, voz aos organizadores do ato, que criticaram a decisão da justiça, afirmando tratar-se de uma violação do direito à manifestação. Também criticaram o uso da força por parte da PM, vista por eles como desigual, além de terem afirmado adotar medidas de prevenção à Covid-19.

■ A COBERTURA DO G1

A cobertura do G1 também ressaltou os confrontos ocorridos nas manifestações dos torcedores, principalmente contra a PM. Esses confrontos foram mencionados em alguns títulos e subtítulos, como exemplifica o da seguinte matéria: “Ato pró-democracia em SP começa pacífico, encontra grupo pró-Bolsonaro e termina em confronto com PM.” Ao longo da matéria, todavia, o portal esclareceu que o estopim da confusão foi a exibição de uma bandeira com um símbolo neonazista, utilizada por apoiadores do Bolsonaro. Esse esclarecimento foi feito apoiado no seguinte depoimento de um coronel da PM: “a informação que me chegou da polícia é de que tinha isso, que chegou lá pessoal com bandeira neonazista, com alguma referência a neonazismo, e que isso teria provocado a agressão dos demais a essas pessoas”.

Além de enfatizar os confrontos, a cobertura do G1 enfatizou, em alguns momentos, as diferenças e divisões entre os integrantes do grupo pró-democracia, sublinhando as características que os desunem e que podem impedi-los de constituir um desafio efetivo à ordem social vigente, como exemplifica o seguinte extrato: “um pequeno grupo de manifestantes mascarados quebrou a vidraça de uma agência bancária, mas logo foi repellido pelos membros do movimento negro, que gritavam para que eles parassem de depredar o espaço e não desvirtuassem a manifestação”.

Por fim, cabe destacar que tal cobertura obscureceu o papel das TOs nas manifestações a favor da democracia. Prova disso é que os títulos de suas matérias utilizaram categorias genéricas,

tais como “manifestantes” ou “grupos”. Apenas no corpo dessas matérias foram empregadas categorias mais específicas, como “torcedores de futebol” ou “torcedores antifascista”. No entanto, ainda assim, sem um vínculo direto com as TOs. Vale salientar, também, que os integrantes dessas torcidas não foram utilizados como fonte de informação. O G1 privilegiou as autoridades públicas, especialmente representantes da PM. Apesar dessa escolha, não deixou de criticar suas ações, sugerindo que foram parciais, privilegiando a repressão contra um dos lados: o dos torcedores. O extrato a seguir é ilustrativo: “A Polícia Militar também entrou em confronto com o grupo pró-democracia e lançou bombas de gás lacrimogêneo. Os torcedores reagiram jogando pedras e paus”. Aqui, o uso do verbo “reagir” sugere que a violência desses torcedores (jogar paus e pedras) contra agentes do Estado é uma consequência do comportamento dos primeiros, não sua causa. Nesse sentido, podemos afirmar que, em certo sentido, a cobertura do G1 contribuiu para expor os erros de todas as partes.

■ A COBERTURA DO R7

Assim como a FSP, o R7 destacou inicialmente as manifestações dos integrantes das TOs no caderno de esporte, publicando uma matéria sobre o que seria o fascismo e como as torcidas estariam relacionadas com seu enfrentamento. Nessa matéria, o portal também sublinhou a existência de torcidas que se autodenominam antifascistas e que não possuem ligação com as TOs, chamando a atenção para a diversidade de grupos existentes e para a complexidade do fenômeno. Além disso, nela e também em outras matérias, o portal deu voz às TOs, abrindo espaço, inclusive, para a publicação de uma nota de convocação das manifestações em prol da democracia. Além de dar voz a essas torcidas, o R7 deu voz, em outros artigos, às autoridades públicas, como o governador de São Paulo, João Dória, e o presidente da República, Jair Bolsonaro, conforme ilustra o seguinte extrato: “em sua fala, Bolsonaro acusa o grupo de estar por trás dos protestos pró-democracia feitos por torcidas organizadas em São Paulo, no último domingo”.

Como ocorreu nos outros jornais/ portais, os confrontos nas manifestações foram enfatizados: “os manifestantes contra o presidente Bolsonaro arremessaram pedras na direção dos PM. [...] houve, ainda, durante as manifestações, a prisão de alguns manifestantes contrários ao governo de Jair Bolsonaro”. Todavia, a finalidade parece ter sido outra: deslegitimar a oposição ao governo Bolsonaro, apresentando-a como violenta. Não-civilizada. A deslegitimação envolveu, no trecho supramencionado, uma dupla estratégia: primeira, a caracterização dos manifestantes

como contrários ao governo Bolsonaro – e não como “antifascistas” ou “pró-democracias”, como foi feito por outros veículos. Segunda, sua associação a ações habitualmente avaliadas como negativas, como fazer uso da violência contra agentes do Estado.

Em alguns casos, a estratégia da deslegitimação foi reforçada pela da dissimulação. Notemos como, no título subsequente, a participação dos grupos bolsonaristas nos confrontos foi colocada na penumbra: “polícia e torcedores que se apresentaram como movimento antifascista entraram em confronto neste domingo (31) perto de ato pró-Bolsonaro”. Fato que também ocorreu no corpo do texto:

o confronto se deu entre policiais militares e um movimento formado em boa parte por torcedores de clubes de futebol que se apresentou como um grupo antifascista e pela democracia. Os torcedores se concentraram na região do Masp (Museu de Arte de São Paulo), a três quadras do ponto onde ocorria manifestação em apoio ao presidente Jair Bolsonaro, diante do prédio da Fiesp (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo).

Aqui, é importante sublinhar que somente no fim da matéria somos informados que, na verdade, o confronto foi iniciado por desentendimentos entre os manifestantes dos dois lados. Importante sublinhar, também, o uso do verbo pronominal “se apresentaram” – que contribui para criar uma distância entre aquilo que os torcedores dizem que são (“movimento antifascista”) e o posicionamento do portal sobre eles.

DISCUSSÃO

A partir da análise das matérias selecionadas, podemos afirmar que a nossa hipótese inicial de que a “grande mídia”, no contexto das manifestações, teria reformulado seus discursos sobre as TOs se confirmou apenas parcialmente. Por um lado, parte das matérias associou, direta ou indiretamente, seus integrantes-manifestantes ao exercício da cidadania. Essa associação rompeu com os discursos midiáticos predominantes sobre as referidas torcidas, que adotam uma narrativa estigmatizante, que faz uso de metáforas que as constroem como uma patologia, que deve ser eliminada do universo do futebol (LOPES, 2013; 2018; 2020). Nas matérias analisadas, os referidos integrantes não foram construídos como “excrescências”, como um “vírus”, um “câncer”, enfim, como um agente irracional e destrutivo, mas como aqueles que defendem a liberdade e a democracia. Em outras palavras, foram humanizados e suas ações, até certo ponto, celebradas, como no caso do artigo assinado por Juca Kfourri. Trata-se, inegavelmente, de uma mudança de enfoque substantiva.

Essa mudança foi facultada, em parte, por outra: com exceção da cobertura do G1, as lideranças de TOs foram utilizadas como fontes de informação e suas versões sobre os acontecimentos foram consideradas na cobertura dos atos. Além de ajudar a expor os eventuais erros de outros atores na condução desses atos, como os da PM, esse procedimento permitiu que apresentassem suas tentativas de aproximação e diálogo com torcidas rivais. Essa apresentação contribui para desconstruir a ideia-feita de que o campo das TOs é fragmentado a ponto de interditar qualquer possibilidade de diálogo entre associações rivais – o que é desmentido por pesquisas em perspectiva histórica (HOLLANDA, 2009; CANALLE, 2020), que indicam, inclusive, que elas já organizaram entidades representativas.

Por outro lado, a habitual associação entre violência, vandalismo e TOs foi estabelecida em diversos trechos, a despeito do tom mais ameno. Ainda que algumas matérias tenham apelado para uma retórica com uma dimensão melodramática, que ajudou a conferir gravidade aos confrontos do ato de 31 de maio e a convertê-los em moralmente inaceitáveis, não observamos, por exemplo (a não ser em algumas declarações, como a de um deputado bolsonarista), o uso de categorias depreciativas para designar as referidas torcidas, tais como: “bandidos travestidos de torcedores”, “marginais”, “vagabundos”. De qualquer modo, seguindo o modelo de cobertura predominante dos conflitos envolvendo TOs, algumas matérias privilegiaram a dimensão visível dos confrontos supramencionados (pedradas, disparo de bombas, feridos etc.) em detrimento da invisível (por exemplo, o trauma causado pela ditadura civil-militar, defendida pelos apoiadores do governo Bolsonaro). Como era esperado, devido ao seu alinhamento ao referido governo, o R7 foi, provavelmente, o veículo mais crítico às manifestações dos torcedores. Seu discurso, todavia, pareceu visar mais à estigmatização da oposição ao referido governo do que propriamente à das TOs.

A polêmica em torno da aglomeração de pessoas em plena pandemia de Covid-19 também contribuiu para revestir a figura dos torcedores-manifestantes com a imagem da irresponsabilidade. Afinal, sua saída às ruas pode – conforme foi destacado em uma das matérias da FSP, por exemplo – contribuir para a propagação do vírus. Por conseguinte, os efeitos de suas ações transcenderiam o plano individual e alcançariam o coletivo. Em última instância, toda a população poderia ser por eles afetada. Esse ponto é relevante uma vez que uma forma de acentuar a extensão e a dramaticidade de um problema social, como uma pandemia, é construir suas vítimas potenciais como qualquer pessoa, que seria “escolhida” de forma aleatória (LOSEKE, 2008). Essa construção igualmente tende a mobilizar suas audiências para a solução do problema, uma vez que, se qualquer um pode ser sua vítima, então elas (ou suas pessoas amadas) também podem ser. Nesse sentido, ao posicionar, ainda que indiretamente, o leitor como uma vítima potencial das manifestações, parte das matérias o estimulou a percebê-las como perigosas e ameaçadoras, encorajando-o a posicionar-se contra sua realização.

Diante do exposto, sustentamos que o processo de construção midiática da categoria “torcedor organizado” não está isento de contradições e ambiguidades. Como buscamos mostrar nas análises realizadas, essa categoria não é fixa, mas relativamente fluída, apresentando diferentes conotações de acordo com o contexto (e interesses do jornal). Essa constatação refuta a ideia-feita – que circula inclusive dentro do campo científico – de que os discursos midiáticos sobre as TOs são homogêneos e sempre desfavoráveis a elas. Ao refutarmos essa ideia, não estamos sugerindo que não exista uma narrativa predominante sobre essas torcidas, que as estigmatiza impondo-lhes os rótulos da violência e da barbárie, como demonstram diversos estudos (LOPES, 2013; 2018; 2019; 2020). Na verdade, estamos apenas chamando a atenção para o fato de que, ao menos no que diz respeito ao objeto desta pesquisa, as produções da “grande mídia” não devem ser tomadas como monolíticas, pois uma mirada mais atenta é capaz de detectar alguns momentos críticos e subversivos até.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANALE, Vitor. **Um movimento em muitas cores: O circuito de relações das torcidas organizadas paulistas entre 1968 e 1988 - Uma história da ATOESP (Associação das Torcidas Organizadas do Estado de São Paulo)**. 2020. 336 f. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2020.

HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de. **O clube como vontade e representação: o jornalismo esportivo e a formação das torcidas organizadas de futebol do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

IÑIGUEZ, Lupicínio. Construcionismo social. In: MARTINS, João Batista; HAMMOUTI, Nour-Din El; IÑIGUEZ, Lupicínio (Orgs.). **Temas em análise institucional e em construcionismo social**. São Carlos: Rima, 2002, p. 99-180.

LOPES, Felipe Tavares Paes. Narrativas sobre violência no futebol: (des)construindo a categoria “torcedor violento”. In: GIGLIO, Sérgio S.; PRONI, Marcelo W. (Org.). **O futebol nas Ciências Humanas no Brasil**. Campinas: Editora Unicamp, 2020a, p. 687-701.

LOPES, Felipe Tavares Paes Lopes. **Violência no futebol: ideologia na construção de um problema social**. Curitiba: CRV, 2019.

_____. Futebol, comunicação e ideologia: um protesto da torcida organizada Gaviões da Fiel na ‘imprensa alternativa’ e na ‘imprensa tradicional’. **Revista Alterjor**, v. 02, 2018, p. 137-151.

_____. Dimensões ideológicas do debate público acerca da violência no futebol brasileiro. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**. v. 27, 2013, p. 597-612. LOPES, Felipe Tavares Paes; HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de. “Ódio eterno ao futebol moderno”: poder, dominação e resistência nas arquibancadas dos estádios de São Paulo. **Tempo**. v. 24, n. 2, 2018, p. 207-232.

LOSEKE, Donileen R. **Thinking about social problems**. 2ed. New Jersey: Transaction, 2008.

MURAD, Maurício. **Para entender a violência no futebol**. São Paulo: Saraiva, 2012.

ROJO, Luisa Martí. A frontera interior – análise crítica do discurso: um exemplo sobre o “racismo”. In: IÑIGUEZ, Lupicínio (Coord.). **Manual de Análise do Discurso em Ciências Sociais**. Petrópolis, Editora Vozes, 2005, p. 206-257.

TEIXEIRA, Rosana da Câmara. **Os perigos da paixão: visitando jovens torcidas cariocas**. São Paulo: Annablume, 2003.

TORO, Carlos. A. **O espectador como espetáculo: notícias das Torcidas Organizadas na Folha de S. Paulo (1970-2004)**. 2004. 150 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

VAN DIJK, Teun A. La multidisciplinarietà del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad.

WODAK, Ruth.; MEYER, Michael. **Métodos de análisis crítico del discurso**. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 143-178.

-
- [1] Na verdade, esse número é o resultado das investigações desenvolvidas e coordenadas por um sociólogo específico: Maurício Murad (2012).
- [2] Que haviam se juntado às manifestações na esteira dos protestos ocorridos nos Estados Unidos em função do caso George Floyd: um homem negro que foi brutalmente assassinado, por asfixia, por um policial branco, após este imobilizá-lo no chão e colocar o joelho sobre o seu pescoço.
- [3] Que havia sido candidato à presidência em 2018 e era o nome do PSOL para concorrer à prefeitura de São Paulo em 2020.
- [4] O adjetivo autointitulado também foi utilizado no texto “Juiz proíbe protestos de ‘grupos antagônicos’ na Paulista no próximo domingo”, publicado no blog do repórter Fausto Macedo.
- [5] Tanto é que o próprio jornal afirma defendê-lo – o que não significa, evidentemente, que não defenda posicionamentos vistos por seus críticos como antidemocráticos.
- [6] São utilizadas como fontes o presidente da Associação Nacional das Torcidas Organizadas do Brasil (Anatorg), um fundador e um integrante dos Gaviões da Fiel, um membro da Galo Antifa e um torcedor autônomo.

A voz do homem ordinário no jornalismo: reflexões sobre o protagonismo dos anônimos como fonte noticiosa

MAURO DE SOUZA VENTURA

Universidade Estadual Paulista
(Unesp)

Brasil

Professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Livre-Docente em Jornalismo. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP)

TAYANE AIDAR ABIB

Universidade Estadual Paulista
(Unesp)

Brasil

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp). Mestre e jornalista formada pela mesma instituição. Bolsista de Doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

RESUMO

Neste artigo, reflete-se sobre cultura jornalística a partir das fontes selecionadas para compor o produto noticioso. Em chave de contraposição ao predomínio narrativo das instâncias oficiais e especializadas, tradicionalmente consultadas em coberturas informativas, inscreve-se o protagonismo do homem ordinário, a partir de entrecruzamentos bibliográficos entre a comunicação e a história oral, como horizonte possível a dinâmicas jornalísticas de configuração polifônica, nas vias de uma mediação social mais autoral e intersubjetiva

Palavras-chave: Jornalismo; Fontes jornalísticas; Personagens anônimos; História Oral

ABSTRACT

In this article, we reflect on journalistic culture from the sources selected to compose the news product. As a counterpoint to the predominant narrative of official and specialized sources, traditionally consulted in informational coverage, the protagonism of the ordinary man is inscribed, based on bibliographic intersections between communication and oral history, as a possible horizon for journalistic dynamics of polyphonic configuration, in the path of a more authorial and intersubjective social mediation.

Keywords: Journalism; Journalistic Sources; Anonymous characters; Oral History.

INTRODUÇÃO

As reflexões apresentadas neste artigo conjugam um exercício analítico de contraposição entre o agir jornalístico que se conforma a administrar esquemas estabelecidos, na esteira da dinâmica noticiosa tradicional, e um modo de fazer que, em lógica de deslocamento, ensaia empreender possibilidades outras, concebidas a partir de diálogos teóricos desde a prática profissional. De maneira específica, elegemos adentrar o território da cultura jornalística, que desdobra-se dos valores partilhados pela comunidade profissional, problematizando os procedimentos que caracterizam a maquinaria da notícia em termos de rotina – esse locus de conformismo e de um ethos convencionalmente padronizado, sem o brilho da assinatura criativa –, para, a partir daí, inscrever pontos de resistência e virada, brechas que podem configurar estratégias divergentes e vitalizar a mediação em molde relacional, intersubjetivo.

Consideramos neste estudo a dimensão das vozes convencionalmente selecionadas para compor o produto jornalístico. Colhidas dentre instâncias de poder e de prestígio, as fontes oficiais e especialistas são priorizadas pela cobertura hegemônica, figurando como frente estável e regular de consulta, porque ademais inscritas nas relações políticas e econômicas que configuram o campo. É pelo protagonismo noticioso do homem ordinário (CERTEAU, 1994), no entanto, que estabelecemos um horizonte possível a registros em vias de polifonia e polissemia, desde o cotidiano tecido por personagens anônimos.

Com a História Oral aprendemos o valor do testemunho de figuras sistematicamente marginalizadas do interesse público, e também midiático, inclusive como compromisso e responsabilidade social, e por isso extraímos por um entrecruzamento bibliográfico potências para um exercício jornalístico mais diverso e singular. “Mecanismos e rotinas mecanicistas ficam aquém das solicitações comunicativas. Faz-se necessária a presença de um criador capaz de acionar uma efetiva mudança no estado de coisas”, diz-nos Cremilda Medina (1996, p.13), e aqui propomos um tal movimento pela predileção narrativa aos sujeitos comuns.

PELAS ROTAS JORNALÍSTICAS TRADICIONAIS

“Os jornalistas não gostam de que se fale da máquina midiática. De todo modo, se considerarmos o fenômeno da informação [...] é realmente disso que se trata”, escreve Patrick Charaudeau (2009, p.241), assinalando a acepção central que fundamentará nossas incursões

neste capítulo. Se a legitimidade da profissão por muito se assentou na crença social de que o conteúdo midiático é reflexo do que se passa no espaço público, importa-nos neste estudo sublinhar que o universo da informação é, de fato, resultado de uma construção. A visão de mundo que nos é apresentada diariamente pela instância midiática é, assim, antes de um dado natural, um produto acabado, configurado de acordo com dinâmicas e atores que, cada qual em seu setor, e implicado por seus constrangimentos e convenções, fazem as engrenagens funcionarem.

Mais vale pensar, por isso, na realidade pública divulgada pelos meios como uma realidade seletiva, e não sintética. O jornalismo, afinal, conforme já ressaltava Lippmann, em 1922, “não é um relato em primeira mão do material bruto, [...] é uma série completa de seleções [...] e não há padrões objetivos aqui” (2012, p.301). No entanto, a relação entre jornalista e seus destinatários estabeleceu-se, e institucionalizou-se, baseando-se em atitudes epistêmicas coletivas que foram forjadas justamente pela atribuição de um uso da mídia como transmissora do real. “Um contrato pragmático fiduciário social e historicamente definido”, nas palavras de Alsina (2005, p. 52, tradução nossa^[1]), que é aceito porque o discurso informativo se constrói de uma tal forma a se mostrar como verdadeiro – ainda que reproduza os fatos através de uma complexa operação subjetiva.

É neste sentido que, como pondera Adelmo Genro Filho (1987, p.129), a informação “não é uma objetividade tomada isoladamente, fora de suas relações históricas e sociais, mas, ao contrário, é a interiorização dessas relações na reconstituição subjetiva do fenômeno descrito”. Desde aí, foram as bases materiais e sociais do capitalismo que deram a forma para a atividade tal qual a conhecemos hoje. Se durante o século XVIII os jornais ainda serviam de instrumento a causas político-partidárias, em modelagem opinativa, os processos sóciotécnicos que se desenvolveram pelo século XIX deslocaram o jornalismo a uma posição industrial, conferindo-lhe envergadura econômica para afirmar-se enquanto empresa produtiva – e lucrativa.

No compasso da consolidação de um tal polo econômico, dedicado a estabelecer a informação como mercadoria e seus leitores como público consumidor, em lógica de livre-concorrência, a profissionalização era buscada pelo grupo em um plano também simbólico, com a constituição de um *ethos* sob a conjunção de imagens e valores a integrarem “as premissas inquestionáveis sobre as quais assentaria sua própria existência” (TRAQUINA, 2005, p. 48). Trata-se da formação de uma consciência atuante e objetivada, a projetar a imprensa como elemento fundamental da teoria democrática, por representações como porta-voz da opinião pública, defensor da independência e da liberdade, cão de guarda dos poderes instituídos, ou Quarto Poder, que até hoje pairam sobre o imaginário social.

Não à toa, nas três últimas décadas do século XIX, clubes e associações exclusivas de jornalistas se formavam, inicialmente nos Estados Unidos, e depois na Europa, para promover as demandas do grupo, melhorar suas condições de trabalho e elevar seu estatuto e qualificações

perante a sociedade. A introdução formal de uma instrução jornalística no ensino superior, ainda nos anos 1860, também contribuiu para a maturação do processo de profissionalização, alavancando a ideia do jornalista como portador de conhecimento e de autointeresses específicos à uma comunidade.

É neste polo simbólico, onde o jornalismo se inscreve como meio de informação para equipar os cidadãos no exercício dos seus direitos e expressão de suas demandas, que o contrato midiático anteriormente abordado se define, na visada de credibilidade que, ao associar em seu discurso os ideais de busca da verdade, objetividade, rigor e exatidão, o justifica socialmente. Aqui também se aloja a competência cultural adquirida no grupo, relacionada diretamente às suas práticas, segundo o sociólogo italiano Mauro Wolf (2003, p.102): “no conceito de cultura profissional cabem tanto os significados e os valores que surgem e se difundem nas classes e grupos sociais, quanto às práticas efetivamente realizadas”.

Daí que também se aborde o jornalismo enquanto comunidade interpretativa (ZELIZER, 2000), ou tribo (TRAQUINA, 2005), precisamente para destacar a partilha de estruturas cognitivas, perceptivas e avaliativas, ou os saberes específicos que configuram o seu modo de ser e estar, entre os seus membros. Estamos a tratar das maneiras altamente homogêneas de ver, agir e falar dos profissionais, respectivamente “o domínio de técnicas de recolha de informação, de elaboração de estruturas narrativas bem precisas, e de uma linguagem específica – o jornalês” (TRAQUINA, 2005, p. 116), que se difundiram como convenções tácitas e que ajudam a compreender como os jornalistas construíram – também em âmbito informal – definições do que é considerado uma prática adequada.

É a partir desses elementos iniciais, que demarcam em perspectiva histórica e interacionista a estruturação de uma comunidade profissional, a atuar em consonância à uma identidade coletiva, que podemos aprofundar nossos estudos acerca das dinâmicas que perfazem o *newsmaking*, assumindo que, sob um quadro complexo e processual de olhar para a produção de notícias, delineia-se também caminhos de ruptura e divergências para com as lógicas hegemonicamente instauradas. É importante frisar, portanto, que nossa argumentação se faz sob a premissa de que o jornalismo construiu uma maneira própria de perceber e arquitetar seus fatos, resultado de uma série de negociações, orientadas pragmaticamente, em função de “fatores com diferentes graus de importância e rigidez, que ocorrem em momentos diversos da cadeia informativa” (WOLF, 2003, p.200).

Cabe-nos, então, uma analítica da noticiabilidade que, em contraponto à teoria do espelho, e alinhada a estudos críticos que consideram formas ativas de atuação de jornalistas e agentes externos, investigue categorias que evidenciem procedimentos de influência no universo informativo. Aspectos subjetivos e estruturais coexistem no artefato noticioso e, para fundamentar a noção de uma maquinaria informativa, que nos estabelece em circuito construcionista, vale

nos atermos à problematização de tais indicadores, não sob um tom de determinismo, mas com a expectativa de delinear um mapa cognitivo a sinalizar os pontos de choque e brechas para ruptura. Isso porque a mediação autoral que aqui defendemos, e na qual pesa constrangimentos de ordens diversas, vincula-se, em última instância, a movimentos de resistência que, restritos a microdimensões, favorece-se em contextos socioculturais mais afins à autonomia jornalística.

Enquanto membros de uma comunidade interpretativa, ou tribo, os jornalistas desenvolveram modos de pensamento e linguagens comuns, como valores de uma cultura noticiosa que, ademais de contribuir para sua legitimidade social, orienta-os a lidar com o fluxo e quantidade de trabalho a ser feito diariamente. Fez parte do profissionalismo almejado nos últimos dois séculos, neste sentido, justamente configurar normas e padrões de comportamento como práticas rotineiras, repetidas, de realizar um *modus operandi* com eficiência – e assim também se apresentar perante à sociedade como dinâmica não-arbitrária, mas coesa em critérios e procedimentos de agir.

O *ethos* jornalístico abordado por Traquina (2005, p.190) performatiza também aqui, em nível de rotina midiática, os saberes de reconhecimento, procedimento e narração que caracterizam o aparato de trato noticioso, de um tal modo que o autor português fala em “diáspora” para marcar o tom de transnacionalidade que atravessa o ser e o fazer profissional. Assim se interpreta, por exemplo, a universalidade dos valores-notícia, que mais que um “faro” que idealiza a profissão, como se o jornalista fizesse parte de uma categoria especial de homens e mulheres e fosse capaz de perceber o que outros não conseguem, é, de fato, um construto cognitivo – uma espécie de abstração daquilo que se crê que o público valoriza. Nas palavras de Shoemaker e Reese (1996, p. 106, tradução nossa^[2]), “esta é uma capacidade de avaliar as histórias com base em valores acordados, que fornecem parâmetros de noticiabilidade e constituem uma rotina orientada para o público”.

No âmbito de práticas padronizadas, importa falar das sujeições na produção devido à dependência da comunidade jornalística de fontes de relato. Embora tenha à disposição incontáveis canais para captação e apuração de dados, a mídia aciona frequentemente os mesmos setores para tratar dos fatos em suas entrevistas, em uma dinâmica que se define considerando constrangimentos de ordem política e econômica ligados à sua profissionalização. Se por um lado a consulta a fontes já determinadas – autoridades governamentais, *press releases* e coletivas de imprensa (SHOEMAKER e REESE, 1996, p. 123) - reduzem o investimento pessoal e coletivo, de tempo e dinheiro, em pesquisas mais aprofundadas e diversificadas, por outro, não há como considerar essa uma busca desinteressada por alguma das partes envolvidas.

Sob o legado positivista que atravessa suas lógicas de pensar e agir, é a interlocução com as fontes oficiais e especialistas que certifica a validação pública de que necessita as notícias. Também o Estado, conforme adverte Bourdieu (1997, p.103), age através desses canais para

“manipular as informações ou os agentes encarregados de transmiti-las”, em seu anseio por um monopólio discursivo legítimo – de modo que, mesmo em esferas mais localizadas e a rigor menos suscetíveis a comandos administrativo-estatais, disputas de poder aparecem já como métodos bem internalizados.

Não à toa, pelo nível de análise das rotinas midiáticas, depreende-se o que autores como Shoemaker e Reese (1996), Traquina (2005) e Sousa (1999) descrevem de “mentalidade de pacote”. Ao adotar atitudes similares de coleta, processamento e disseminação de conteúdo, as coberturas noticiosas assumem parâmetros insulares e autoreforçadores – precisamente o que lhes é necessário, explica Leo Sigal (1973), para ter um mínimo de segurança para atuar em ambientes incertos, onde o fluxo de matéria-prima é constante e a disposição de recursos é escassa. No entanto, uma tal conduta é sobretudo pouco favorável à afirmação da autonomia, em termos coletivo ou individual: “a concorrência, longe de ser automaticamente geradora de originalidade e de diversidade, tende muitas vezes a favorecer a *uniformidade* da oferta, da qual podemos facilmente nos convencer comparando os conteúdos dos grandes semanários ou das emissoras com vasta audiência” (BOURDIEU, 1997, p. 108).

O risco, que muitos já evidenciam como dado bem enraizado na rotina profissional (MEDINA, 1996; KÜNSCH, 2005), é que o jornalismo se converta em atividade burocrática, e o exercício do jornalista se conforme à aplicação de esquemas pré-estabelecidos, e de acordo com interesses de outras burocracias, o que esvaziaria a notícia de seu potencial polifônico e polissêmico e empobreceria a mediação social das marcas da intuição criadora que, em última instância, é o que faz do ofício uma produção cultural e autoral capaz de provocar significações outras ao real.

Um tal retrospecto nos ajuda a maturar a reflexão sobre as latitudes que cabem ao jornalista em termos de um exercício mais autônomo e autoral, considerando especialmente os movimentos pendulares que organizam a sistemática intracampo. O investigador catalão Xavier Giró Martí (2020) elege a expressão *grietas* para indicar uma espécie de abertura informativa que deve ser buscada pelos profissionais, a despeito das estruturas que os constroem, para revelar visões e posições alternativas aos processos hegemônicos. Segundo Giró (2020), essas *brechas* são tipos elásticos, que podem se ampliar ou se encolher em função das dinâmicas organizacionais que a sustentam, e que, ao reportar conteúdos mais críticos, em favor da mudança social, perfuram/racham o sistema comunicativo tradicional, ou dentro mesmo dos grandes meios. O mais importante, enfatiza o autor, é que a criação de *grietas* depende do fator humano, ou seja, de um movimento de resistência por parte de repórteres que anseiam transformar o estado das coisas.

Retomando as contribuições de Medina (2014), o agir autoral, ou a assinatura autônoma no que se lê e se produz do mundo, é aquele que mobiliza, para além de uma complexa empreitada técnica, concepções éticas e estéticas do fazer, isto é, a renovação e reestruturação de sentidos

no jornalismo que estamos aqui a defender depende, de forma mais imediata e direta, da *práxis* consciente de profissionais que articulam ao instrumental aprendido sua intuição criativa e repertório político-cultural de mundo.

■ O PROTAGONISMO DO HOMEM ORDINÁRIO

Herdeiros do positivismo, tradicionalmente operamos nos conformes de uma gramática funcionalista, e mobilizamos uma conduta profissional que parece não considerar que, apesar de constrangimentos de ordem organizacional e social, temos relativa autonomia no processo produtivo por meio das escolhas que fazemos. Quando pensamos no saber que orienta os procedimentos da tribo em relação à matéria-prima noticiosa, damos-nos conta de que uma estante cartilha de linhas de ação também aqui se faz notar. Para além da marcação de pautas, a seleção de vozes a compor a narrativa nos mostra a presença de um dirigismo, ou simplesmente de um comodismo de rotina, a limitar um modelo informativo de ordem mais complexa – polifônico e polissêmico.

Já nos estudos de Shoemaker e Reese (1996, p.121) sobre *newsmaking*, no que toca aos níveis de análise do *gatekeeping*, a relação de influência, e por muitas vezes de subordinação, entre os meios e os chamados ‘definidores primários’ (a opinião dos poderosos) era evidenciada como parte da rotina dos profissionais. Os pesquisadores norte-americanos definiram três canais principais por onde os jornalistas tratam suas informações: instâncias oficiais, *press releases* e coletivas de imprensa; complementados por canais denominados ‘informais’, que tampouco alargam as possibilidades de registro nas dinâmicas que estamos a buscar aqui, quer seja, os *briefings* de origem, os relatórios de associações não-governamentais e de outras de agências de notícia.

Também Lage (2000) identifica que, mesmo antes do século XX, as fontes consultadas precisavam ter um certo tipo de prestígio: políticos, funcionários públicos em geral, diretores de empresa, viajantes – os repórteres se inseriam em portos, estações ferroviárias e em qualquer evento considerado de interesse aos seus leitores, bem concentrados no estrato burguês. Após a Segunda Guerra Mundial, o contato com as pessoas supostamente notáveis passou a ser feito com intermediação de um profissional, via assessorias de comunicação. E desde a emergência da *penny press*, a mídia parece estar em dependência estrutural com esses atores e departamentos enquanto vozes da informação.

Alsina (2005, p.182, tradução nossa^[3]) sintetiza um tal proceder nos moldes de negociações de interesse: “enquanto existem sujeitos que têm acesso praticamente imediato aos meios, outros

difícilmente entram no circuito informativo”. Se há que se considerar que, diante de um fluxo de trabalho muitas vezes escasso em tempo e recursos, as fontes oficiais representam uma frente estável e regular de consulta, com seus gabinetes de comunicação fornecendo dados autorizados à imprensa, por outro, não há como não se ponderar sobre os seus benefícios institucionais nessas operações. Preservar estratégias políticas, beneficiar grupos dominantes, promover tendências no debate público ou determinadas construções para certos acontecimentos, são citadas como linhas de ação frequentemente performadas nos embates entre os campos e que nos sinalizam para as posições nada arbitrárias tomadas por cada um (SOUSA, 1999; LAGE, 2000).

Ademais do predomínio das figuras de poder, as fontes especialistas são rotineiramente acionadas em ordem de contextualizar as notícias e fornecer-lhes explicações credíveis. Ainda que tradicionalmente apresentadas como objetivas e imparciais, e pouco problematizadas devido à *expertise* legitimada em sua área do conhecimento, as fontes especialistas também acabam configurando, de acordo com Shoemaker e Reese (1996), uma narrativa previsível e homogênea, porta-voz de um pensamento de grupo de elite. Não à toa, Sousa (1999, p. 51) descreve o espaço público jornalístico como “tendencialmente ocupado por meia dúzia de protagonistas”, a que vale ecoar, também, a assertiva de Schudson (1986, p. 31), para quem a produção informativa pode ser tida “normalmente como uma questão de representantes de uma burocracia apanhando notícias pré-fabricadas de representantes de outra burocracia”.

Seguindo à risca a convenção da autoridade que norteia o saber de procedimento dos profissionais – “quanto mais alta a posição do sujeito, melhor a fonte de informação” (TRAQUINA, 1999, p. 172), o campo jornalístico nem sempre se atenta, assim, à cadeia de privilégios que sustenta ao reduzir os pontos de vista articulados em suas coberturas. As relações de comunicação, não nos deixa esquecer Bourdieu (1989, p.11), são, inseparavelmente e sempre, “relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos”, de modo que as categorias do conhecimento sobre o mundo social, também no jornalismo, estão inscritas em tal jogo de poder para se conversar ou transformar a percepção que temos. Nessa luta pela imposição de uma visão sobre o real, explica o sociólogo francês, em que o poder se configura na proporção de seu capital, isto é, do reconhecimento que os agentes recebem de um grupo, a mídia, com suas operações de visibilidade e silenciamento, pode legitimar a eficácia performativa de discursos – ou também reduzir suas forças simbólicas.

Neste sentido, Bourdieu (1989, p.148) destaca o título profissional ou escolar como “uma espécie de regra jurídica de percepção social, um ser-percebido que é garantido como um direito”, e ao qual é conferido todos os tipos de ganhos simbólicos, de “poder de fazer ver e de fazer crer”, em função justamente de sua posição ocupada no espaço – e aqui nos cabe problematizar a atuação jornalística que, se por um lado tem um estatuto público dependente de tais aparatos de credibilidade,

por outro, pode converter-se em instrumento político e ideológico de manutenção das divisões sociais vigentes. O poder simbólico, afinal, tende a estabelecer um conformismo lógico, uma concepção homogênea na construção da realidade, que contribui para a integração da cultura dominante – uma vez que prestígio/reputação/fama inevitavelmente joga atrelado ao capital econômico.

O que nos parece relevante desde uma tal incursão é evidenciar que, no compasso de uma analítica consciente de que o jornalismo é um campo, ou de que os seus procedimentos de rotina se inserem em uma ordem sociocultural macro, as fontes reportadas no circuito tradicional trazem para o palco da notícia seus interesses diversos, sobretudo visando ganhos políticos e econômicos, e bem se conformam a uma sistemática que, historicamente e também extraíndo daí vantagens próprias, beneficiou a voz e o lugar dos oficiais e especialistas. O capital pessoal de notoriedade e de popularidade para aquisição de uma visibilidade midiática é como convenção já tão bem institucionalizada na maquinaria informativa que, para Alsina (2005, p.200, tradução nossa^[4]), “uma mudança radical de algum desses elementos causaria uma alteração na imprensa”.

Mas é precisamente esse movimento que estamos buscando empreender nestas páginas: alargar os horizontes da mediação jornalística para fazer, tal qual propõe Medina (1996), do povo um personagem-protagonista da tessitura contemporânea. Ou, acaso, “ganhar o pão cotidiano é um esforço menor que uma criação artística? As tarefas diárias do padeiro, do mecânico...têm um conteúdo desprezível?”, ressoamos o questionamento de Esquirol (2015, p. 65, tradução nossa^[5]) em sua crítica ao nosso modo de ver *corta de miras*, que não reconhece que há uma indiscutível dignidade no cotidiano das pessoas. Desde a marginalidade, a vida pode ser complexa em construção de sentidos, justamente pelo caráter de inventividade que cada qual articula no trato com o que lhe é próximo. Importa perceber, neste sentido, que cada um é assim início, vinculado à uma singularidade que ganha forma na trama tecida pela rítmica dos nossos dias. “Apenas quando entendermos as inumeráveis maneiras pelas quais as pessoas organizam suas vidas, seremos capazes de apreender o que é profundo” (ESQUIROL, 2005, p.40, tradução nossa^[6]).

Se sob as dinâmicas informativas há uma lógica positivista que conduz à redução do social a dados e fatos, o escopo da cotidianidade nos aclara que cada rotina é uma textura rica em potência a ser desvelada. E elegemos falar em descoberta porque, conforme ensina Certeau (1994, p.171), é mais embaixo dos limiares onde cessa a visibilidade que vivem os “praticantes ordinários da cidade”, cujos caminhos e poesias, tradicionalmente ignorados, escapam à legibilidade:

A instituição dos aparelhos escriturísticos da ‘disciplina’ moderna indissociável da ‘reprodução’ possibilitada pela imprensa foi acompanhada pelo duplo isolamento do ‘Povo’ (em relação à ‘burguesia’) e da ‘voz’ (em relação à escrita). Daí a convicção que, longe, bem longe dos poderes econômicos e administrativos, ‘o Povo fala’ (CERTEAU, 1994, p.222).

Não há, nesta via, a acepção de um povo que é sujeito histórico sempre enganado, ou vítima de algum tipo de imposição da qual não é possível escapar. Antes, o homem-ordinário é assumido como aquele capaz de táticas de resistência para alterar os códigos dominantes, e de um jogo reapropriações dos espaços e objetos à sua maneira. Essa vitalidade criativa que, *a priori*, pode parecer ineficaz e mesmo imperceptível frente às estruturas hegemônicas, desborda-se em uma multiplicidade de experiências, também coletivas, que articulam-se pelo que em Maffesoli (1984, p. 154) aparece como *leitourgia*. “É o que brota do povo e que o organiza enquanto tal [...] é essa poesia do cotidiano que é antes de tudo tradição oral, que nasce e celebra todos os microacontecimentos da existência diária”, descreve o autor francês, sublinhando o valor da retórica popular que circula na vida concreta – uma espécie de organização paralela, digamos assim, para qual um jornalismo de contorno intersubjetivo deve se atentar.

Ao ordinário já tão referenciado até aqui, então, acrescentamos a oralidade como aspecto-norteador de uma prática noticiosa afeta ao popular. É o oral, em sua correlação com gestos e corpos, que nos inscreve em encontro com o Outro, e sua manifestação se percebe em toda parte porque a conversação, escreve Certeau (1996, p.337), se insinua em todo lugar, “é o espaço essencial da comunidade”. O concerto das vozes nos coloca diante de uma semântica para muito além do enunciado: “os acentos marcados pela inspiração e pelas paixões, [...] os rituais de mensagem e de saudação, os registros de expressão escolhidos, as nuances de entonação e movimentos do rosto [...]”, toda a associação som e performance nos mostra como o indivíduo em si é fonte complexa desde suas interlocuções.

Mas quanto nos falta ainda compreender, adverte-nos o historiador, “dos ‘obscuros heróis’ do efêmero, andarilhos da cidade, moradores dos bairros, leitores e sonhadores, pessoas obscuras das cozinhas. E como tudo isto é admirável!” (CERTEAU, 1994, p. 342). O homem-ordinário, em nossas coberturas, no mais das vezes não passa de um tom popular engessado que, às pressas, o profissional colhe para dar um ar ‘mais humano’ à sua matéria. Não consegue, com isso, figurar como inventor de sentido que na realidade o é, e aos ouvidos pouco apurados de uma mídia que mais se importa com o dito que com o ato de dizê-lo, segue ecoando apenas como “murmúrio das sociedades de todo o tempo” (p.57), sem uma cosmovisão, da parte do jornalista, “que ele merece nessa luta para que todos sejamos humanos”, conforme Medina (1996, p.26).

Se é “ignorância crassa” de uma elite intelectual, jornalística ou política, para nos valer da expressividade de Maffesoli (2007, p.19), ou se é arrogância de quem tem pouco a dizer e, mesmo assim, o diz de maneira categórica, ou, ainda, se é em razão de um *ethos* que bem se estabilizou a administrar o quadro vigente, o que nos cabe neste registro é ponderar sobre o território fecundo a ser explorado na conjunção cotidianidade e testemunho dos anônimos. Reposicionar em via de protagonismo os relatos das ruas, as histórias que se maturam em um bar, nos cafés ou nos

escritórios, que se desenvolvem no nosso morar, cozinhar e caminhar, nas trocas com parceiros de urbe ou de povoados, e no exercício fabulativo conosco mesmo – nesse entrecruzamento de tempo e espaço que nos mobiliza na experiência do contar.

É-nos caro, por isso, dar sequência às nossas reflexões em chave de alteridade epistêmica com a perspectiva da História Oral, na expectativa de que, dessa dialogia, desponham potências em termos de recursos e condutas à uma matriz jornalística mais sensível a tais personagens e realidades. Longe do clássico empreendimento historiográfico, a metodologia que valoriza o recurso oral se fortalece, de modo mais robusto, na segunda metade do século XX, sob a proposta de articular tradição e reminiscência, passado e presente para dar voz àqueles que, tradicionalmente, não têm lugar no registro documental.

A maior parte dos historiadores profissionais, conta-nos Burke (1992, p. 166), enquanto habitantes de sociedades alfabetizadas, “inconscientemente tendem a desprezar a palavra falada”, sendo bastante céticos em relação ao valor das fontes orais para a compreensão da história. Essa recente visada, no entanto, defende Paul Thompson (1992, p. 22), “pode certamente ser um meio de transformar tanto o conteúdo quanto a finalidade da história”, na medida em que revela novos campos de investigação ao alterar o seu enfoque e, em sentido mais geral, considerar como matéria-prima a experiência de vida das pessoas de todo tipo.

Tal qual ocorre com o jornalismo, o historiador dedica a maior parte de sua atenção aos líderes sociais, sendo da natureza mesmo de seu trabalho a abordagem desde o ponto de vista da autoridade. Não é de se admirar, neste sentido, “que o julgamento da história tenha, o mais das vezes, defendido a sabedoria dos poderes existentes” (THOMPSON, 1992, p. 26) – as muito conhecidas e referenciadas fontes oficiais.

A história oral, ao contrário, torna possível um julgamento muito mais imparcial: as testemunhas podem, agora, ser convocadas também de entre as classes subalternas, os desprivilegiados e os derrotados. Isso propicia uma reconstrução mais realista e mais imparcial do passado, uma contestação ao relato tido como verdadeiro. Ao fazê-lo, a história oral tem um compromisso radical em favor da mensagem social da história como um todo (THOMPSON, 1992, p. 27).

As lutas cotidianas encobertas e os movimentos populares esquecidos voltam à cena com o resgate dos testemunhos daquelas figuras geralmente menosprezadas – os prisioneiros, os miseráveis, os loucos, as mulheres, os analfabetos. Toda e qualquer experiência individual, com a carga de subjetividade e emoção que a compõe, torna-se legítima como fonte para essa vertente da história que se constitui atrelada à história dos excluídos. Caso contrário, é como se disséssemos, na linha problematizada por Muller (2007, p. 24), que a história da humanidade se resume a uma só história, que é universal. “Todos os acontecimentos, todas as vidas dos povos e dos indivíduos fariam parte de um mesmo todo, apenas”.

Mas o prisma elegido pela História Oral nos ensina que não há como destinarmos um olhar único para a diversidade que a vida nos apresenta diariamente. Não há como esperarmos que uma única forma de mirar seja capaz de capturar toda dimensão do caótico e do fantástico que cerca nossas vivências. É possível, isso sim, multiplicar nossos horizontes e meridianos na tentativa de resistir a princípios únicos e excludentes de civilização. Uma tal perspectiva deve reconhecer, por isso, a importâncias das micro-histórias e dos microcosmos, em âmbito cotidiano, familiar, de religiões – para a compreensão do todo social.

Expandindo o campo de atuação da produção histórica, e também do jornalismo, enriquecemos sua mensagem social, tornamo-la mais democrática. Se a vertente inova em um primeiro sentido por suas fontes, ao dar atenção especial aos silenciosos e excluídos da história, François (2000) também assinala a singularidade da própria abordagem utilizada por ela: interessa-se pelas maneiras de ver e de sentir, preferindo visões subjetivas às estruturas objetivas, no recorte temporal do presente. A história vista de baixo, neste sentido, não só reconhece o valor dessas fontes novas e inéditas, como também centra o seu trabalho no interior e no mais profundo da experiência dos atores sociais.

É preciso apenas abrir os poros, aconselha Medina (2014, p. 44), para perceber que “os enredos do caos da História, gritos e sussurros, violências e farras, sobrevivências do seivrol e tragédias da exclusão não cabem na razão quadriculada” dos métodos tradicionais. Se os seguidores das tradições mais clássicas do historicismo enxergam a história oral com uma espécie de rótulo de segunda classe, questionando a credibilidade das fontes e a presença de marcos subjetivos em seus relatos, seus entusiastas, tal qual nos indica Lozano (2000, p. 22), percebem-na como “uma verdadeira alternativa para divulgar a história daqueles que não foram registrados nas histórias oficiais”, uma forma de instrumento ou de resposta mais acabada, ele diz, “que os intelectuais da história podem oferecer aos setores historicamente explorados”. Também ao jornalismo essa latitude dialógica, em busca de novos valores aos seus saberes de procedimento, pode representar um avanço no sentido do cumprimento das responsabilidades de sua mediação social.

Cabe, portanto, enfatizar a necessidade de uma reviravolta como esforço para se recuperar a experiência e os pontos de vista daqueles normalmente situados à margem – do interesse público, midiático e histórico. O trabalho da história oral, bem como de um jornalismo em vias de intersubjetividade, é precisamente o de privilegiar perguntas e problematizar respostas que, como dados prontos, foram tomadas como certas e naturais. Por que algumas vozes são ouvidas e algumas vozes são marginalizadas? E o que esse processo mesmo de escolha nos mostra em relação a nossa forma de enxergar o Outro, a realidade, a História?

Movimentos alternativos ou de resistência, como os que estão sendo discutidos aqui,

são os caminhos por nossa investigação elegidos para romper com práticas e noções convencionalizadas em nosso plano profissional, revelando os potenciais narrativos e até onde, e quem, o jornalismo pode chegar.

■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os percursos traçados anteriormente demarcaram como norte a noção de que a realidade transmitida pelos meios é uma construção, o produto de uma atividade institucionalizada que, através de uma processualidade rotineira e enquanto campo que joga com demandas políticas e econômicas externas, legitimou-se para operar uma seletividade no plano social, apresentando-nos recortes de mundo assumidos como relevantes para o coletivo. Essa tal acepção que nos choca à uma visão de positivação do fato, desborda a maturação de uma analítica da notícia para dar conta das escolhas que convencionalmente se realizam em função de categorias que também foram culturalmente acordadas.

Os teóricos interacionistas do jornalismo nos mostram que há uma semântica profissional a estruturar, desde os últimos dois séculos, a cadeia noticiosa em nível hegemônico. Qualquer tentativa de mudança neste sentido esbarra nesse *ethos* histórica e culturalmente consolidado, e só consegue extrapolá-lo articulando movimentos de resistência, capazes de engendrar distintos exercícios profissionais. Nosso trabalho de fundamentação de uma dinâmica jornalística centrada no protagonismo do homem ordinário buscou, assim, referências e contribuições em campos outros do saber, na expectativa de identificar horizontes que nos ajudem a expandir o limitado sistema informativo que hoje nos orienta.

Assinalamos, deste modo, a cotidianidade como território fecundo de criações que nos assegura em resistência ontológica e social, e cujo movimento pendular de gestualidades e afazeres revela, para além de aparente repetição opaca, sentidos orientadores de nossas subjetividades e táticas sutis de reapropriações culturais. Neste domínio do comum, sublinhamos especialmente o valor dos personagens anônimos e de artifícios da oralidade enquanto fontes coesas a um exercício jornalístico intersubjetivo. Trata-se de linhas fundantes de uma dinâmica que, no compasso da trama ordinária, faz do povo o centro da narrativa da socialidade humana na contemporaneidade. Em última instância, revela que um ofício noticioso de tipo relacional não cabe nos limites de um campo engessado. Antes, extrapola esquemas e modelos fechados com a iniciativa conciliatória de colher contribuições em outros territórios de saber.

REFERÊNCIAS

- ALSINA, M. *La construcción de la noticia*. Nueva edición revista y ampliada. Barcelona: Paidós, 2005.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, P. *Sobre a Televisão*, seguido de *A influência do jornalismo e Os Jogos Olímpicos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.
- BURKE, P. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1992.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2009.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CERTEAU, M.; GIARD, L.; MAYOL, P. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- ESQUIROL, J. *Uno mismo y los otros: de las experiencias existenciales a la interculturalidad*. Barcelona: Herder Editorial, 2005.
- ESQUIROL, J. *La resistencia íntima: ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona: Acantilado, 2015.
- FRANÇOIS, E. A fecundidade da história oral. In: FERREIRA, M.; AMADO, J. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- GIRÓ, X. A responsabilidade política do jornalismo em cobertura de conflitos. *Compólitica*, v.10, n.2, p.193-204, 2020.
- KÜNSCH, D. Compreendo ergo sum: epistemologia complexo-compreensiva e reportagem jornalística. *Communicare* (São Paulo), São Paulo, Brasil, v. 5, n. 1, p. 43-54, 2005.
- LAGE, N. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. 6. ed. Record, Rio de Janeiro, 2000.
- LIPPMANN, W. *Opinião Pública*. São Paulo: Vozes, 2012.
- LOZANO, J. Práticas e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. FERREIRA, M.; AMADO, J. (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- MAFFESOLI, M. *O ritmo da vida*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2007.
- MAFFESOLI, M. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- MEDINA, C. *Atravessagem: reflexos e reflexões na memória de repórter*. São Paulo: Summus, 2014.
- MEDINA, C. *Povo e personagem*. Canoas: Ed. Ulbra, 1996.

- MULLER, H. *História do tempo presente: algumas reflexões*. In: PORTO JR, G. (Orgs.). *História do tempo presente*. Bauru: EdUSC, 2007.
- SCHUDSON, M. The sociology of news production. *Media, Culture, and Society*. v.11, n. 3, jul. 1989, p. 263-282.
- SHOEMAKER, P.; REESE, S. *Mediating the Message: theories of influences on mass media content*. Longman Publishers, 1996.
- SIGAL, L. *Reporters and Officials*. Lexington MA: Lexington Books, 1973.
- SOUSA, J. *As notícias e seus efeitos*. Coimbra: Minerva, 1999.
- TRAQUINA, N. *Teorias do jornalismo: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional*. Vol. 2. Florianópolis: Insular, 2005.
- TRAQUINA, N. *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega, 1999.
- THOMPSON, P. *A voz do passado: história oral*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- WOLF, M. *Teorias da Comunicação*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ZELIZER, B. Os jornalistas enquanto comunidade interpretativa. In: TRAQUINA, N. (Org.). *Jornalismo 2000*. Lisboa: Relógio d’água, 2000.

-
- [1] No original: “La relación entre el periodista y sus destinatarios está establecida por un contrato pragmático fiduciario social e históricamente definido”
- [2] No original: “This is an ability to evaluate stories based on agreed-values, which provide yardsticks of newsworthiness and constitute an audience-oriented routine”.
- [3] No original: “Mientras que hay sujetos que tienen un acceso prácticamente inmediato a los medios, otros difícilmente entran en el circuito informativo”.
- [4] No original: “El cambio radical de alguno de estos elementos supondría la alteración del tipo de prensa”.
- [5] No original: “¿Acaso ganarse el pan cotidiano es un esfuerzo menor que la creación artística? ¿Las tareas diarias tienen un contenido más despreciable?”.
- [6] No original: “Sólo cuando entendamos las innumerables maneras en que las personas pueden organizar sus vidas, seremos capaces de aprender lo que es profundo”.

Alguém para tomar conta: intersecções entre cuidado, afeto, violência e cárcere em *Suíte Tóquio* e *As Boas Maneiras*

FERNANDA CAPIBARIBE LEITE

Instituição/Afiliação

Universidade Federal de

Pernambuco - UFPE

Professora Efetiva

País Brasil

Profa. Dra. do Departamento de

Comunicação na Universidade

Federal de Pernambuco - UFPE;

Profa. Colaboradora do Programa

de Pós-Graduação em Comunicação

da UFPE; Coordenadora do curso

de Cinema e Audiovisual da UFPE.

Atua nas interfaces entre fotografia/

audiovisual e estudos de gênero/

feministas. Há 14 anos, se dedica

à pesquisa e incursões artísticas

de reflexão, análise e criação em

experiências de sexo, gênero e

sexualidades para além da hetero-

cis-normatividade: suas fricções,

resistências e devires. Possui dois

pós-doutoramentos na McGill

University, Montreal, onde articulou

conceitos e temáticas tais como:

corpos monstruosos entre abjeção

e enfrentamento; binarismos,

violências e desigualdades de sexo-

gênero-sexualidade; política do

dissenso e regimes de visibilidade

feministas e queer. Atualmente,

desenvolve projeto de pesquisa

associado às narrativas cruzadas

de enfrentamento às violências

de gênero através das imagens e

audiovisuais que expandem para

a vida. Como fotógrafa, já realizou

exposições fotográficas, individuais

e coletivas, além de participar de

processos de criação, produção e pós-

produção em cinema e audiovisual,

comissões avaliadoras em fotografia e

cinema/audiovisual e curadorias.

RESUMO

Esse artigo propõe uma análise comparativa de duas narrativas, o filme *As Boas Maneiras* e o romance *Suíte Tóquio*, a partir da figuração das personagens principais em cada obra, que se relacionam enquanto patroa e babá. Entendendo cada uma dessas pedagogias culturais como tecnologias de gênero, que abordam a ética do cuidado como demarcada por sexo-gênero, o intuito é investigar que elementos das ficcionalidades próprias de cada obra transbordam para a experiência como indicadores interseccionais em torno do ato de cuidar. Abordando as contradições entre afeto e abjeção inerentes à alocação do trabalho do cuidar associado às mulheres, interessa perceber os efeitos de um engendramento da referida ética, e, sobretudo, os processos de estratificação entre mulheres quando consideramos um contexto de desigualdades demarcadas por raça e classe.

Palavras-chave: Ética do Cuidado. Interseccionalidade. Tecnologias de Gênero.

ABSTRACT

This paper proposes a comparative analysis of two narratives, the film *As Boas Maneiras* and the novel *Suíte Tokyo*, based on how sets of two main characters figure within each work, as they are related as boss and nanny. We understand each of these cultural pedagogies as technologies of gender, which address the ethics of care as marked by sex and gender. The aim is to investigate which elements from each of those fictional works spill over into experience as an intersectional indicator regarding the act of caring. Approaching the contradictions between affection and abjection as inherent to the allocation of care work associated to women, it is of interest to understand the effects the referred ethics is engendered, and, above all, the stratification processes among women when we consider the inequalities in a context marked by race and class.

Keywords: *Ethics of Care. Intersectionality. Technologies of Gender.*

IMAGENS E IMAGINÁRIOS EM NARRATIVAS CRUZADAS: SOBRE GÊNERO, CUIDADO E VIOLÊNCIA

Que vestígios carregam as narrativas ficcionais de seu referente-fato: historicidades, memórias, configurações sociais e dinâmicas cotidianas? Parto dessa questão para intersectar duas narrativas ficcionais: o longa-metragem *As Boas Maneiras*, de Juliana Rojas e Marco Dutra (2018), e o romance *Suíte Tóquio*, de Giovanna Madalosso (2020). Interessa pensar tais obras enquanto dispositivos políticos que nos permitem trabalhar interseccionalmente demarcadores de sexo-gênero nas experiências envolvendo a ética do cuidado. Ainda, verificar o que transborda de tela e livro, ou seja, pensar ambas as obras enquanto pedagogias culturais que tensionam os discursos em torno dos demarcadores de sexo-gênero, raça, classe e sexualidade. As obras em conexão abordam, ambas, as contradições envolvendo o “cuidar” na relação entre patroa e babá, nas figuras de suas personagens centrais. Partindo daí, analiso, em suas proximidades e distanciamentos, a abordagem do *cuidado* no âmbito doméstico, ou seja, a articulação de temas como afeto, abjeção, intimidade, subserviência, trabalho e violência em filme e romance, além de suas implicações interseccionais quando pensamos o cenário brasileiro no qual as histórias se passam.

O filme *As Boas Maneiras* (AS BOAS..., 2018) é um *thriller* que remonta ao imaginário popular do lobisomem, adaptado ao contexto urbano de São Paulo, utilizando-se de elementos ficcionais do realismo fantástico. Tem início quando Clara, uma mulher negra, comparece a uma entrevista de emprego na casa de Ana. Filha de fazendeiro rico em Goiás, Ana segue para São Paulo abandonada pela família, ao descobrir que engravidou do encontro com um desconhecido, traindo seu noivo. Sendo motivo de exposição e vergonha no seio familiar conservador – e branco –, ela é “isolada” num apartamento de luxo em São Paulo, para ter seu bebê sozinha. Resolve, então, antes do parto, contratar uma babá para ajudá-la nos serviços domésticos e cuidados com a criança.

Ao longo da trama, Clara e Ana vão estreitando as relações de afeto, chegando a um relacionamento íntimo, homoafetivo, sem que as hierarquias deixem de existir, o que inclui a sobreposição de tarefas nas atribuições de Clara. Em paralelo, vai sendo descortinado algo estranho na gravidez de Ana: ela está gestando um lobisomem. Assim, o nascimento de Joel, o bebê-monstro, muda definitivamente a vida de Clara, que é encerrada nos cuidados dessa criança e na necessidade de esconder, tanto do seu ambiente de convívio social quanto da própria criança, os segredos que envolvem o seu nascimento. Até que tal mistério não pode mais permanecer obscuro. O filme, assim, é dividido em duas partes, quase independentes, demarcadas por antes e depois do nascimento de Joel. O que as une são a personagem de Clara e o espectro do cuidado. Clara cuida de Ana em seus últimos meses de gestação, e segue cuidando de Joel após seu nascimento.

Já em *Suíte Tóquio* (MADALOSSO, 2020), a história se passa também em São Paulo – e em

parte na rodovia SP-PR –, por via das narrativas alternadas, em primeira pessoa, de Fernanda e Maju: respectivamente, patroa e babá. A primeira, uma reconhecida produtora audiovisual, optou pelo sucesso profissional como escape dos cuidados e responsabilidades domésticos e para com sua filha, Cora, de quatro anos; ela é assolada pela culpa, ao mesmo tempo em que não consegue lidar com a maternidade. Mantém um casamento *perfeito-de-conveniência* com Cacá, o pai de Cora, e contrata a babá quando a filha é ainda bebê. Maju, a babá, por sua vez, vai gradativamente se afeiçoando à criança, ao mesmo tempo em que abdica de sua vida pessoal. Em paralelo, Fernanda e Maju vão traçando caminhos opostos. A primeira aceita um novo cargo num canal multinacional e se apaixona por uma mulher, Yara, com quem passa a manter um relacionamento às escondidas. Como consequência, aciona mais e mais a babá, quem efetivamente se responsabiliza pela rotina da criança. A patroa se orgulha da reforma no *quarto de dependência*, realizada a fim de manter Maju mais tempo em sua casa, e o nomeia “Suíte Tóquio”, fazendo referência aos quartos de hotel compactos. A suíte que, contraditoriamente, é nominada “casulo” por sua ocupante.

No desenrolar da trama, no entanto, Maju descobre que Fernanda quer demiti-la, pois acha que a babá não está disponível tempo suficiente. E se desespera, já que não lhe resta mais nada além de Cora. Resolve, então, raptar a criança, pondo-nos em movimento na estrada ao tentar levá-la até sua cidade natal, Mandaguçu, no Paraná. Essas duas narrações, de Fernanda e Maju, são intercaladas em capítulos e ligadas pela figura da criança, Cora. De forma anacrônica, vamos percebendo pontos-de-vista das duas mulheres e, como no filme descrito anteriormente, as ambivalências que permeiam a relação entre afeto, cuidado e aprisionamento, para cada uma e entre ambas.

Co-dirigida e escrita, respectivamente, por mulheres, as duas obras nos envolvem num universo crítico e repleto de simbolismos relativos a esse cenário espinhoso do trabalho com o cuidado no contexto do Brasil. Em ambas, demarcadores de gênero, sexualidade, raça e classe promovem existências e convívios tensos, já que é abordada a relação ambígua e exploratória que abarca o serviço doméstico. Ainda, ambas trazem experiências com a homoafetividade lésbica, através da qual percebemos questões como solidão, maternidade compulsória, racismo, classismo e a violência naturalizada nos padrões morais e de conduta impostos às mulheres. Isso se dá por meio de traços comuns entre os enredamentos das personagens das “patroas”, Fernanda e Ana, e daquelas que exercem o cuidado, Maju e Clara, de modo a indagar sobre as relações de poder e as violências naturalizadas pelas desigualdades. Assim, por ambos os cenários descritos, partimos à reflexão de como as ficcionalidades presentes nessas duas narrativas funcionam como tecnologias de gênero (LAURETIS, 1987), fornecendo indicadores sobre mulheres e ética do cuidado na realidade brasileira.

PEDAGOGIAS CULTURAIS ENTRE FICCIONALIDADE E EXPERIÊNCIA

Clara toca a campainha do prédio de luxo. A vemos por trás do vidro dizer que vai para a casa de Ana, no décimo quinto andar. Espera um pouco pela conferência do porteiro, que abre as duas portas de acesso e lhe indica o elevador de serviço. Cena seguinte: ela entra no apartamento, olhando em volta. Vemos elementos que remontam a uma memória das origens de Ana, em Goiás: uma carcaça de boi no chão, outra cabeça na parede. No plano aberto, Clara anda pela ampla sala e segue até a varanda.

Na entrevista, Ana já diz: “É o seguinte, Clara, eu preciso de uma pessoa pra ficar, pra dormir aqui, pra me ajudar com a casa, com a comida”. “Não era só pra babá?”, Clara pergunta. “Sim, mas até a criança nascer, eu vou precisar de ajuda com a casa. É difícil tomar conta dessa casa sozinha”, Ana responde. “Sim, é grande”, complementa Clara (AS BOAS..., 2018, 4’17”). Assim, as funções de Clara logo se mostram, já no início do filme: além de acompanhar a patroa em todas as saídas, ela monta o berço, pinta as paredes do quarto, vai ao mercado, arruma a casa, faz comida, transforma-se em enfermeira da patroa e a segue na madrugada, quando percebe que há algo errado nas noites de lua cheia. À medida que essa relação aparece como exploratória, também vai se intensificando nos afetos: Clara passa a cuidar da patroa, grávida e solitária, e elas se aproximam.

Essa contradição entre afeto e poder emerge em *Suíte Tóquio* (2020) através de Cora. Diante da ausência materna, Maju passa a ter com a menina uma relação cada vez mais próxima, mas não sem ônus, pois, percebendo a conexão entre as duas, Fernanda demanda da babá mais tempo e responsabilidades. Como consta em sua narração, no início do livro:

Acabei indo parar na dona Fernanda, e no começo fiquei feliz porque trabalhava o mesmo tanto de horas que trabalhava na dona Tarsila, mas ganhava mais e só cuidava de criança, da Corinha, que na época era um bebê. Só que um dia não sei o que deu na dona Fernanda [...]. Me disse que tinha uma proposta, perguntou se eu não queria ganhar mais, em vez de dois salários, três mínimos para trabalhar direto, folgando só um domingo por quinzena (MADALOSSO, 2020, p. 36).

O rapto da criança é o fio condutor de Maju, de onde parte sua reflexão sobre a vida que deixou para trás a fim de estar com Cora. E ela justifica para si mesma com a indiferença da patroa. Nas palavras da personagem: “Pensei que aquele amor proibido do bebê e babá também era culpa da dona Fernanda. Ela tinha deixado a filha no cantinho da vida, e lá no cantinho da vida tinha eu” (MADALOSSO, 2020, p. 141).

Guardadas as peculiaridades da fabulação, os pontos de partida em ambas as histórias retratam condições verossímeis nas relações que permeiam o trabalho da babá: sobreposição de funções; exploração da força de trabalho; contradições nos laços de afeto instituídos. Ambas as

histórias comunicam sobre tais paradoxos, e, nesse sentido, produzem informações acerca de nossa conformação social.

Maria Augusta Babo (1996) defende a ficção como confluência entre os campos da literatura e da comunicação, onde o romance literário aparece como “cisão inabalável”, tornando a narrativa modelo estruturante e estruturado da ficcionalidade. Nela, observamos a proximidade entre as modulações de ficção e realidade. Significa dizer que narrativas históricas e jornalísticas se configuram como ficcionais, da mesma forma em que a recíproca procede. “O que se passa é que a condição da própria ‘mise-en-intrigue’ ou narratividade é a da produção, configuração do sentido, independentemente da referência” (BABO, 1996, p. 2). Apesar de podermos considerar que a ficcionalidade corresponde a uma enunciação de acontecimentos que são de ordem e responsabilidade do autor, cabe ao contexto comunicacional “decidir seu caráter de ficcionalidade” (BABO, 1996, p. 5). Dito de outro modo, trata-se um conjunto de comunicações possíveis e compartilhadas que nos fazem associar determinada narrativa ficcional com contextos da nossa experiência, que nos atravessam, nos enredam em tramas possíveis, reais e vivenciáveis.

Indo por um caminho mais ligado ao aparelho cinematográfico, Teresa de Lauretis (1987) aborda as pedagogias culturais segundo a perspectiva do que define como tecnologias de gênero. Isso significa, em primeiro lugar, pensá-las como engendradas, para em seguida, questionarmos as relações de poder que decorrem daí. Para além das narrativas binárias polarizadas na nomenclatura homem ou mulher, Lauretis entende que engendrar o olhar sobre as pedagogias culturais também nos permite propor conteúdos que se coloquem enquanto experiências de mulheres, e não apenas em oposição ao outro-homem. A autora atenta, por exemplo, para a importância da junção, através dessas tecnologias, da esfera pública e da privada, não sendo essas demarcadas apenas pela diferença entre masculino e feminino. Ao contrário, afirma que “[...] poderíamos imaginar vários conjuntos inter-relacionados de relações sociais - relações de trabalho, classe, raça e sexo-gênero [...]” (LAURETIS, 1987, p. 10) *entre* mulheres.

Por sua teoria, portanto, a relação entre representação social nas tecnologias de gênero e autorrepresentação de espectadoras/es nos fornece dados potentes para investigarmos sobre as relações travadas entre masculino e feminina, em suas reiterações e desconstruções. Contudo, indo além, podemos trabalhar as relações que atravessam o gênero não numa perspectiva binária, e sim interseccional, ou seja, como o gênero é abordado em cruzamento com outros marcadores sociais, e que perspectivas tem proposto como regimes de visibilidade possíveis.

Assim, se pensamos ficcionalidade e tecnologia de gênero a partir das obras aqui descritas, vemos como engendram processos sociais situados nas ideias de cuidado, trabalho doméstico e maternidade em experiências entre mulheres, propondo que as olhemos de forma interconectada. Tanto Ana quanto Fernanda são mulheres brancas, de classe média alta, vivendo processos de

solidão por motivos e em níveis distintos. Mulheres que oscilam entre resiliência e resignação em relação a expectativas sociais. No caso de Clara e Maju, são personagens que vivem igualmente um processo de solidão, porém, atravessado por outras camadas de exclusão. Na posição de babás, em meio a situações diversas de abjeção e rejeição, encontram um lugar afetivo no serviço subvalorizado e explorado do cuidado, que ao invés de confortá-las, as aprisiona ainda mais em suas possibilidades de existência, encarcerando a ambas na entrega absoluta e apego às crianças (no caso de Clara, também apego à patroa).

CORPO AMOROSO OU CORPO VIOLENTADO? O LEGADO DE OPRESSÃO ESCRAVAGISTA NA FIGURA DA BABÁ

Jurema Brites (2007) concentra sua discussão na desigualdade implicada no trabalho reprodutivo, isto é, aquele que engendra aspectos emocionais e psíquicos no cuidado com os afazeres domésticos e pessoas da casa, sejam crianças, idosas ou outras. Mencionando o conceito de trabalho reprodutivo estratificado, a autora demarca um recorte interseccional para analisar como a emancipação de mulheres das classes média e alta se dá em função da contratação do trabalho de outras mulheres, de classes desfavorecidas e, geralmente, racializadas. Nessa interação, há uma ambivalência afetiva entre cuidadora e dona-de-casa: estabelecida num campo de cumplicidade e rechaço que coexistem, contribuindo para reforçar relações desiguais subentendidas e instituindo, pelo cuidado, típicos casos de estratificação do trabalho doméstico.

No caso de *As Boas Maneiras*, vemos desde o princípio a extensão das funções atribuídas à Clara na mesma intensidade dos sistemas de afecção que passam a operar entre as duas. O filme mostra, já no primeiro contato entre as personagens, a ambiguidade que leva Ana a contratar a babá, já que, ao fim da entrevista, Clara a ampara num acesso de dor, e Ana se sente acolhida. O sobressalto causado pela reação de Clara em tocar sua potencial patroa com dor é o mesmo que a acalenta em sua solidão. E segue a trama nos mostrando que, a medida da aproximação afetiva entre as personagens é a mesma da relação de poder de uma sobre a outra.

Como pontua Brites, nas relações do convívio doméstico, espera-se da empregada que cuide da casa, de crianças e idosas/os, de animais domésticos etc., de forma “discreta e afetiva” (2007, p. 96). No filme, é exatamente o que Ana demanda de Clara. Do início ao final da relação das duas, quando já são amantes, a postura servil da babá é demarcada. Uma cena em que tal contradição emerge fortemente é a do início do trabalho de parto de Ana. Elas estão juntas, Ana ansiosa

sentada à mesa, pede à Clara que vá comprar pinhão cozido à noite. Ela acata. Quando a amante agradece, Clara responde: “É o meu trabalho”. Da forma extrema como essa relação é mostrada no filme, ela incomoda, justamente por desvelar o paradoxo desse sentimento que aflora com base na lógica exploratória e acomodado no manto do cuidado. A estranheza do amor lésbico entre ambas é intensificada pela naturalização da lógica servil que molda a reivindicação de Ana e disponibilidade de Clara. Quando a narrativa põe as duas coisas em conexão, de sobressalto nos revela a incomensurabilidade da diferença, na qual os processos afetivos e desumanizantes coexistem.

Em *Suíte Tóquio*, a ambivalência dessa coexistência não advém da relação entre Maju e Fernanda, e sim da tríade entre ambas e Cora. Em função da recusa ao exercício materno por Fernanda, Maju passa a aproximar-se cada vez mais da criança. O abandono de Cora atravessa o seu próprio. Mas o processo desumanizante não é agenciado por Cora, e sim por sua mãe, a patroa que, quanto mais percebe a interação entre as duas, mais delega à babá os cuidados, podendo assim estar mais tempo fora do ambiente doméstico. Na história, Maju narra em dado momento sobre um companheiro que teve, Lauro, com quem morou junto durante um tempo e com quem planejava ter filhos. Até que Fernanda solicita o aumento de sua carga horária, reformando a “Suíte Tóquio” (casulo). Uma vez Maju tendo aceitado, passa a praticamente não ter folgas, apenas uma a cada 15 dias, além do dia que a patroa chamou de “visita íntima”. Nas palavras da narração de Maju:

Teria direito a uma noite de visita íntima por mês. Na hora aquelas palavras me incomodaram, visita íntima, parecia coisa de presidiária, mas logo a dona Fernanda desatou a falar do dinheiro, que aquele valor ia ser com carteira assinada, que eu ia poder financiar uma casa, pôr meu filho numa escola particular, essas coisas. Eu disse que precisava falar com meu marido, fui lá no casulo e liguei para ele. O Lauro disse que preferia que eu não aceitasse, mas como não tinha condições de me oferecer o que a dona Fernanda estava oferecendo, que eu fizesse o que meu coração mandasse. Fui até a janela da área de serviço, fiquei olhando pra fora, lembrando da fila de mulheres na agência de emprego, lembrando de mim mesma procurando serviço, das patroas que na entrevista diziam que tinham me adorado e que iam ligar logo para eu começar, mas não ligavam nunca. [...] Então disse para a dona Fernanda que tudo bem, eu aceitava (MADALOSSO, 2020, p. 36-37).

O que se segue a esse momento da trama é que Maju passa a não mais ter tempo de estar em sua própria casa, levando seu companheiro a abandoná-la. A suposta emancipação que a babá teria para constituir a sua família termina sendo justamente o que a impede de alcançá-la. É onde se dá o ponto de virada da narrativa, o seu sobressalto, quando Maju resolve raptar Cora e levá-la ao Paraná, com planos de adotá-la sob o novo nome de “Ana”. Ela já havia perdido o marido, e a patroa não se contentava mais em respeitar nem as três folgas mensais de sua empregada. Resolve demiti-la. O que lhe restava? Apesar da temporalidade não-linear da história,

na qual Maju já inicia sua narração com “Estou raptando uma criança” (MADALOSSO, 2020, p. 9), vamos nos dando conta gradualmente de seu contexto, quando, já no fim, entendemos o porquê do rapto. Foi seu salto de resiliência diante do processo desumanizador empenhado pela patroa. A partir do momento em que busca sua liberdade, encarcerando a babá de sua filha, Fernanda retira de Maju todas as suas outras possibilidades afetivas. E ela reage.

Se transpomos do livro para a experiência, percebemos, a partir de estudos como os de Jurema Brites (2007) ou de Nanah Vieira e Tânia Mara de Almeida (2019), como a caracterização da personagem de Maju aproxima-se da prática adotada pelas classes média e alta no Brasil, na qual as mulheres têm a oportunidade de adentrar no mercado de trabalho, afastando-se do âmbito do privado, apenas quando deixam outras dando conta das tarefas de cuidado. Isso não resolve nem a reiteração do trabalho doméstico alocado numa divisão sexual e desigual do trabalho, nem a lógica exploratória – e muitas vezes violenta – através da qual o trabalho doméstico veio sendo historicamente constituído.

A esse respeito, é interessante trazer as reflexões de Lélia González (2020) através da expressão “neurose da cultura brasileira”, cunhada pela autora ao contextualizar os demarcadores de exclusão racial. Para ela, o mito da democracia racial promoveu um apagamento sistemático da memória da escravidão no país, e tal neurose decorre justamente da dialética da conformação racial no Brasil, por meio da qual uma consciência nacional de branqueamento veio, duplamente, minando a exposição da história violenta da escravidão e invisibilizando o legado econômico e cultural que a população negra trouxe e traz na construção da sociedade brasileira. A simbologia da mulher negra, portanto, incorpora e escancara tal neurose. Isso, porque a síntese entre essa “consciência”, baseada no branqueamento, e uma “memória” da escravidão apagada do processo de formação brasileira encontra sua síntese na mãe preta: a mulher negra e escrava que veio, durante séculos, cuidando dos filhos e filhas dos senhores e sinhás. Nesse cuidado, que envolveu dar afeto, ensinar a portar-se, brincar, realizar as tarefas cotidianas e acompanhar o desenvolvimento de uma maneira geral, a mãe preta foi também quem ensinou a essas crianças suas referências de matriz africana, o seu *pretuguês* (GONZÁLEZ, 2020).

Pelo fio condutor que a autora nos apresenta, podemos compreender o que Brites (2007) nomina como a “ambivalência afetiva” que rege as relações em torno da figura da babá. O processo exploratório do trabalho doméstico contrasta com o afetivo. Sobre isso, Nanah Vieira e Tânia Mara de Almeida (2019) discorrem ainda que o corpo, estudado na dimensão do trabalho e pelo viés da economia, normalmente leva em conta sua importância numa perspectiva racional e rentável, mas não em suas dimensões de afeto e abjeção. No caso do trabalho doméstico, sobretudo das babás, a dimensão econômica não é contabilizada, devido à sua origem na “mãe preta” e por não ser considerado serviço rentável. Assim, a sociedade segue invisibilizando a complexa rede

que envolve a ética do cuidado na figura das babás, que carrega marcas contraditórias de zelo e cárcere, de dengo e violência.

Tiramos daí que essa ambiguidade tem suas bases nas marcas de uma sociedade colonialista, escravocrata e erigida por meio de uma política da distinção, na qual as divisões sociais vieram sendo historicamente demarcadas pela categorização de “superioridades” e “inferioridades” supostamente naturais. Nessa lógica, que incide em acessos e recusas, as mulheres negras são as mais subjugadas, tanto na exploração do trabalho quanto na naturalização de violências outras. Assim, o mito de uma “natureza bondosa” fundante das macro narrativas associadas à ideia de nação brasileira, além de restringir o imaginário do corpo feminino, sobretudo negro, a esse suposto estado natural do cuidado, deixa velados os conflitos que se relacionam às condições das mulheres no Brasil. No caso da mãe preta, por exemplo, sua condição de cuidadora caminha junto com seu apagamento histórico enquanto sujeito social e político.

Voltando às ficções aqui analisadas, é interessante perceber que, de modos distintos, a simbologia do monstruoso aparece como deflagradora desse lugar de violência. No caso de *As Boas Maneiras*, começamos a perceber isso quando Clara, ouvindo sons estranhos na madrugada, resolve sair de seu quarto para ver o que está havendo. Encontra Ana, sonâmbula, debruçada sobre a geladeira, procurando algo. Clara tenta retirá-la dali, e Ana investe sobre ela e a beija. Clara retribui, mas no momento seguinte Ana morde sua língua e a arranha. A rasura que desvela a contradição entre afeto e subserviência, a partir daí vai ser simbolizada pelo sangue de Clara, que aparece em diversos momentos da trama. Quando Clara entende que há algo de errado com a gravidez de Ana, por exemplo, uma espécie de feitiço da lua cheia, percebe sua necessidade de ingerir carne fresca e corta a palma da sua mão para “temperar” a comida da patroa.

O sacrifício permanece na cena que fecha a primeira parte do filme. Joel nasce durante a lua cheia, na forma de lobisomem. Ele rasga o ventre de sua mãe para sair. E Clara é a primeira a dar-lhe de comer. Com Ana morta, ela se depara com a besta sem saber o que fazer. Ele gane, como quem chora. Sem conseguir abandoná-lo, termina por levá-lo para sua casa, na periferia. Diante da insistência de seu choro, tira o peito e coloca em sua boca. Ele a morde, mama sangue. Nesse momento, a ficção transborda na realidade. Talvez a mais marcante do filme, essa cena nos conta muito mais do que sobre uma lenda do monstro adaptada ao contexto urbano.

Em *Suíte Tóquio* a simbologia do monstruoso aparece através da relação de Maju com a religião. Devota de Nossa Senhora Aparecida, a quem carinhosamente apelida de Nega, a babá desenvolve uma relação de comunicação com a santa, através de presságios e aparições, entendidos como recados que a santa lhe dá. Em dado momento da trama, quando ela e Cora estão numa parada da estrada em direção a Mandaguçu, acabam perdendo o ônibus por um capricho da menina. Sem bateria de celular, sem a mala e sem a Nega, que havia partido junto

com a condução, Maju resolve caminhar pela estrada com Cora a fim de chegar na cidade mais próxima e comprar outra passagem para seguir adiante. Se deparam com uma casa abandonada, em ruínas e permanecem ali por um tempo, até que Maju sente um presságio ruim e chama a menina para irem embora. Na saída, encontram um cachorro, que Maju imagina ter sido dos antigos donos. No entanto, o estado debilitado do animal a assusta, sobretudo quando ela descobre, nos papéis antigos, que o local estava abandonado há quase vinte anos. Maju então associa a imagem daquele animal a algo demoníaco, um mau presságio.

Mais adiante, quando se vê obrigada a descansar num quarto de motel com Cora, a única opção naquele momento, e diante de um chlique da criança, que pela primeira vez chama pela mãe desde que saíram de casa, Maju vê a mensagem da Nega através do espelho de teto do motel. Em sua narração:

Meu nosso Senhor, você tá comigo?, digo, e olho pra cima, e então vejo uma imagem estranha. Nem Jesus, nem a Nega, nem o teto, nem o céu. Vejo eu, a Nossa Senhora despedaçada e a Cora pelo espelho. E ao ver a gente percebo que a Nossa Senhora e o Jesus Cristo estão falando comigo, porque perder o ônibus foi um sinal, perder a naninha e a Nega foi um sinal, ver o cachorro do tihoso na estrada foi um sinal, a imagem quebrada foi um sinal, e o espelho também é (MADALOSSO, 2020, p. 136).

Em ambas as narrativas, cuidado, medo e sacrifício estão a todo tempo friccionados, sobretudo nas personagens de Clara e Maju. Soraia de Melo (2011), ao discorrer sobre o engendramento da ética do cuidado, remete à ideia do cuidar do/a outro/a como negar-se. A demarcação da esfera do cuidado no recorte de gênero envolve dar conta da alteridade, o que pressupõe também uma invisibilização de si. E porque o cuidado confunde trabalho e afeto, a invisibilidade se coloca num duplo espectro: não se pode questionar os problemas com o trabalho refugiando-se nas questões pessoais, já que ambas as esferas se confundem. Sendo assim, o trabalho de cuidar exclui duplamente do poder e da política. Entre corpo-objeto, do trabalho, corpo-afeto, do carinho, e corpo-abjeto, dos lugares de rechaço e abominação (VIEIRA; ALMEIDA, 2019), a incorporação do imaginário das babás aparece num lugar de recusa, uma recusa social à visibilidade.

MATERNIDADE E A SOLIDÃO ENTRE FUGA E RESIGNAÇÃO

Jurema Brites (2007) concentra sua discussão na desigualdade implicada no trabalho reprodutivo, isto é, aquele que engendra aspectos emocionais e psíquicos no cuidado com os

Em paralelo à abordagem do cuidado, é interessante trazer algumas questões referentes à maternidade. Através das personagens de Ana e Fernanda, que papéis podemos pensar para as mulheres, a partir dos lugares sociais que elas ocupam, da condição de branquitude que atravessa a ambas e de como encaram a maternidade? Se a ética do cuidado para mulheres que exercem a função de babás se dá na precarização das condições de trabalho, exploração da mão-de-obra e zonas conflituosas de afeto e abjeção, sobretudo quando racializadas, para aquelas representadas nas personagens das patroas, o discurso de controle de seus corpos se faz por via da realização de sua condição de mães.

Isso se dá porque, tal como apontado por Lélia González (2020), nosso legado escravocrata também define um imaginário histórico da mulher branca, que é o de submissão aos maridos, reprodução e recato. Um legado que vem do modelo das cortes europeias, em acordo com o projeto colonialista que funda as elites brasileiras. Não à toa, recentemente, a expressão “bela, recatada e do lar^[1]” apareceu para nominar as virtudes da então primeira-dama Marcela Temer, no cenário político conservador e de retrocessos que passa retomar o poder no país a partir de 2016. Essa rotulação repercute na versão contemporânea da *sinhá* de outrora. E funciona como mantenedora da mulher branca no ambiente do privado. À mãe preta, o status de subalternidade atinge camadas mais profundas de discriminação, ou mesmo de desumanização. Ela deixa de cuidar de seus filhos e filhas, para “tomar conta” dos bebês e crianças na casa da elite, onde é duplamente subjugada e encarcerada num local que não constitui a sua casa, mas continua sendo privado. No caso da mulher branca e de classe média, o recato e os bons modos são atributos associados a um imaginário de conduta aceitável e têm sua concretização na maternidade.

Como nos traz Silvana Bittencourt (2019), discursos que conectam os corpos de mulheres à natureza vêm encontrando por via da maternidade uma forma de justificar certa “plenitude existencial” para as mulheres. “Experiência essa que durante muito tempo funcionou como um padrão cultural feminino, responsável por reduzir as mulheres a seres naturalmente destinados à reprodução” (BITTENCOURT, 2019, p. 263). Isso significa dizer que a condição da maternidade passou a ser construída como necessária a *todas* as mulheres. Uma inerência à própria condição do feminino. No discurso de uma determinação biológica, isto é, de que as mulheres “naturalmente” nasceram para procriar, ser mãe veio servindo como um fator de conexão primeira das mulheres à esfera do cuidado. Como consequência, liga-se a outros parâmetros, como o da passividade, da paciência, do zelo e de pertencimento ao espaço privado.

Por tal acepção, percebemos como a maternidade se constitui como condição implicitamente compulsória às mulheres. Conectando com o imaginário das personagens de Fernanda e Ana, é fácil perceber, em ambas as personagens, esse peso. Apesar de ser chefe de família, quem trabalha fora e “sustenta” a casa, Fernanda não se liberta da relação de culpa: ela não sabe lidar

com a filha e não quer para si a tarefa de mãe. E essa relação entre autopenitência e compensações permeia sua narração ao longo de todo o livro. Em um episódio que narra, Fernanda conta sobre quando Cora lhe bateu repetidamente no rosto, durante um voo indo até São Paulo, por um motivo banal. Na reflexão da personagem:

Fiquei pensando de onde vinha a raiva que minha filha sentia de mim. Uma raiva por ser subjugada, talvez a mesma que eu sentia por ser subjugada pelo papel de mãe. E Cora sentia isso. Ainda que não saibamos de tudo, sempre sabemos de tudo. Ela deve ter percebido, inclusive, minha angústia por uma decisão que também dizia respeito a ela. Por volta daqueles dias, eu havia recebido, do canal de tevê em que trabalhava uma proposta para deixar de ser diretora de conteúdo e me tornar produtora executiva, o cargo mais alto do escritório no Brasil. A princípio eu disse não, porque sabia que, [...] teria muito pouco tempo para minha filha. Mas claro que não fiquei em paz com a decisão (MADALOSSO, 2020, p. 26).

O trecho acima reflete um dilema vivido por muitas mães: a difícil conciliação entre filhos/as e trabalho. E essa construção vai além, porque está, antes, colocada no questionamento da maternidade. Da cena para a experiência, tal questão está presente para muitas mulheres. Isso porque a maternidade reitera uma performatividade ligada ao arquétipo da mulher e feminina, é reforçada no âmbito familiar e alicerçada através de diversas pedagogias culturais com as quais as mulheres entram em contato desde muito novas.

Em *As Boas Maneiras* (2018), a personagem de Ana – seu *background* construído a partir da origem numa família do campo e conservadora – apresenta de forma quase caricata as expectativas sociais baseadas em gênero. Já no início do filme, ela narra a Clara sobre o curso de etiqueta ao qual teve de se submeter quando moça. Levanta-se da mesa de jantar, pega um livro e coloca na cabeça, tentando caminhar sem deixá-lo cair. O livro cai e ela diz: “Como cê vê, não adiantou muito” (AS BOAS..., 2018, 14’38”). De fato, a solidão da personagem, isolada em São Paulo e abandonada da rede afetiva familiar, decorre do “não adiantou”. Ao longo da trama, ela vai nos contando a respeito de sua não adequação a tais expectativas, nos levando a perceber que ela não era conivente com a conformação no imaginário da “boa moça”.

Em dado momento da narrativa, o filme se torna uma animação em 2D, com referência a quadrinhos, quando Ana narra o encontro com o pai do filho que gesta. Ela diz ter saído sozinha para dançar, num “bar de peão” em Goiás Velho^[2], onde o conheceu. Através de sua narração, as imagens fixas vão passando na sequência dos acontecimentos, quando ela conta que foi com o homem para o “Morro do Macaco”, um lugar ermo, onde tiveram relações sexuais e ela adormeceu em seguida. No momento posterior, acorda com rosnados, o homem com quem havia ficado não estava mais no carro. Ela pega a arma e atira. O bicho foge, e ela consegue ver seus olhos brilhando na mata. Em seguida, descobre que está grávida. A simbologia da monstruosidade, nesse sentido, está também em sua gravidez, que vai aparecer como impossibilidade.

Como narra a Clara, ao descobrir que está grávida, o pai a manda para São Paulo a fim de realizar um aborto clandestino, mas ela “não consegue”. E rompe a relação com o noivo, que, traído, a expõe nas redes sociais, ratificando seu “cancelamento” para com seu ciclo de afetos. A recusa em fazer o aborto aparece dubiamente: por um lado, enquanto uma libertação de um casamento que ela não desejava. Por outro, reforça a reiteração da maternidade como condição compulsória, atada a todos os padrões morais que ligam a mulher ao “ser mãe”. Não à toa, a interrupção da maternidade indesejada através de um aborto carrega tantos tabus e julgamentos direcionados às mulheres.

O fato é que, ao longo da trama, a maternidade vai se apresentando para Ana como cada vez mais inviável. Sua estranheza e angústia aumentam, transparecendo um sentimento de que algo não está certo. Obviamente, o filme indica tal pressentimento em função do filho monstro que ela espera. Contudo, a simbologia vai além. E, no momento em que entra em trabalho de parto, ela ingere de uma vez o frasco inteiro de ansiolíticos que o médico lhe havia receitado. Tornar-se mãe concretizou-se em inviabilidade. Seu ventre foi rasgado pelo filho, mas ela já havia decidido antes.

A partir da história de Ana, é interessante observar outra característica inscrita na condição da maternidade: o isolamento. Como sugere Soraia de Melo (2011), o princípio da maternagem imprime nas mulheres a escrita do cuidado de modo diferente de como se dá com os homens, pais. Lélia González, inclusive, quando discorre sobre a paternidade entendida num contexto social, afirma que “[...] ela se caracteriza pela escrita da ausência” (2020, p. 89). Tomadas como sujeito responsável, enquanto o pai é o sujeito que tem a opção de se ausentar, o isolamento marca tanto as mães que assumem um cuidado integral, já que se resignam no lugar do privado como seu espaço primordial, quanto na postura da mãe resiliente que recusa a maternagem. Nesse último caso, o isolamento está na disfunção ou não correspondência a expectativas sociais. Em um caso e em outro, sentimentos como culpa, medo e insegurança afloram. É o que podemos observar tanto na trajetória de Ana, em *As Boas Maneiras* (2018), isolada de sua rede afetiva em decorrência da gravidez, quanto na de Fernanda em *Suíte Tóquio* (2020), aprisionada na culpa por seu senso de não correspondência à maternidade.

Um dos trechos do livro que vale ressaltar, inclusive, é justamente o motivo que faz com que Fernanda decida demitir Maju. A patroa havia esquecido de uma festa de aniversário, da colega da filha, no dia da folga para “visita íntima” da babá. Contrariada por chegar em casa e se dar conta de que teria de levar a filha à festa, ela insiste para que Maju não goze da folga, mas a babá não aceita, pois estava cansada, ou, como ela coloca quando narra o episódio, queria ir para casa para poder sentar no sofá^[3]. O fato é que Fernanda se vê obrigada a ir. Chegando lá, a personagem olha as outras mães no entorno e lemos o seguinte trecho:

Ter filho era uma porrada tão forte que atirava cada uma num canto do ringue, com estrelas rodando em torno da cabeça. Sem saber mais quem eram, resvalavam em extremos. Ou se anulavam sexualmente, ou seu desejo recrudescia. Ou mergulhavam no trabalho, ou não sabiam mais o que fazer da vida, largando a carreira para tentar outros negócios, ou viver crises existenciais que podiam durar anos. E tão inseguras na sua tarefa materna que precisavam implodir as semelhantes. Era a isso que eu assistia naquele momento, todas fazendo um exercício tão comum entre nós, comentar procedimentos duvidosos ou lamentáveis de outras mães. [...] Desqualificando o outro, atenuamos a sensação constante de estarmos sendo péssimas mães. Eu não fugia à regra, tinha as fraquezas de todas e ainda um dedo compulsivo, que não parava de olhar as mensagens (MADALOSSO, 2020, p. 130).

As mensagens que a personagem checa sem parar são as de Yara, sua amante. Presa à culpa por não corresponder às expectativas como mãe e esposa, Fernanda se apaixona pela diretora de uma das séries que produz. Como é colocado por ela ao longo da narração, a liberdade da outra é justamente o que a fascina. A ausência em si. Em diversos momentos da trama, ela cogita a possibilidade de largar tudo para ficar com a amante, ao mesmo tempo em que se dá conta dessa impossibilidade, reconhecendo que Yara nunca se encaixaria no modelo aprisionado de relação que Fernanda construiu para si.

É pertinente pensar em como ambas as narrativas, filme e livro, enfatizam o relacionamento homoafetivo. Ana e Clara, Yara e Fernanda: tanto em uma como em outra, o afeto lésbico parece funcionar como uma recusa, no viés afetivo, à contraposição pelo outro homem. Teresa de Lauretis (1987) faz remissão à técnica cinematográfica do *space-off* como um recurso utilizado nas pedagogias culturais entendidas enquanto tecnologias de gênero. A autora lança mão do termo como um aparato discursivo que seria próprio de uma poética feminista que vá além, na relação entre autorrepresentação e subjetividade, das narrativas referenciadas no universal masculino. Isto é, propõe que a poética do feminismo componha através do “[...] espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível” (LAURETIS, 1987, p. 32). Trata-se de escancarar o espaço *irrepresentável* da diferença fora da visão androcêntrica. Em ambas as narrativas, os homens ou o masculino não aparecem como elemento central. São os dilemas próprios às condições de mulheres que emergem nas duas tramas, inclusive em seus atravessamentos amorosos, ainda que tangenciadas por normatizações que venham de relações de poder, ou mesmo da monstruosidade que representam. Desse modo, cabe pensar o que dessas relações entre essas personagens mulheres vem transbordando na experiência.

INTERSECCIONALIDADE E COMPLEXIDADE NAS RELAÇÕES SEGREGADAS ENVOLVENDO GÊNERO, CLASSE E RACIALIZAÇÃO

O conceito de interseccionalidade emerge do *Black Feminism* na década de 1970, como uma crítica ao feminismo branco, ao imaginário essencializado da condição de “mulher” e reivindicando a relação indissociável do gênero com outros demarcadores – sobretudo raça e classe – na luta política relacionada às mulheres. Isso, porque o cruzamento de um ou mais desses demarcadores incide em distintas relações de poder, sendo muitas vezes inconciliáveis para considerarmos “mulheres” numa mesma categoria.

Nas diferentes abordagens ou enfoques que discutem a interseccionalidade como uma resposta aos processos de estratificação social, Hirata (2014) destaca o fato de que, apesar de significativas diferenças que possam engendrar cada um possível, o que consubstancia a interseccionalidade é a não hierarquização de qualquer forma de opressão sobre outra e o entendimento de que, quanto maior a identificação de estratificações, maior também é o grau de opressão. Assim, a perspectiva do trabalho doméstico associado ao cuidado, entendida interseccionalmente, vai indicar que tal competência será tanto mais compulsória, quanto maior for o espectro de vulnerabilidade, socioeconômica e racial, atribuída à mulher.

Se, por um lado, é certo pensar que os diversos estágios de estratificação nominados na interseccionalidade não são fixos e podem mudar de acordo com uma geografia da distribuição dos poderes, por outro, há também contextos em que um investimento sistemático de apagamento dessas estratificações leva alguns demarcadores a serem relativizados sem que, contudo, deixem de agir como legitimadores de desigualdade. No Brasil, por exemplo, como aponta Lélia González (2020), o mito da democracia racial, além de invisibilizar o legado de violência deixado para pessoas negras através de nossa história escravocrata, também subnotificou o fosso de exclusão pela categoria de identificação racial chamada “pardos”. Numa dupla inscrição, tal categoria primeiramente serviu para reforçar a lógica racista, pulverizando na palavra “pardo” o preconceito contido na identificação como “negro/a”. Em segunda instância, como consequência, o termo “pardo” também serviu como atenuante de outros demarcadores de exclusão e estratificação impostos às pessoas “não-brancas” e “não-pretas”. Ou seja, na perspectiva interseccional, não podemos deixar de considerar o fato de que a categoria “pardo” não isenta de processos de discriminação racial, tampouco da alocação de tais sujeitos aos bolsões de pobreza.

Voltando às narrativas aqui abordadas, se em Clara sua condição de mulher negra deixa evidente os traços de exclusão pelo quais a personagem passa, em Maju, tais processos são colocados sobretudo através da classe. Entretanto, o romance nos oferece situações para pensarmos em como os processos de exclusão de classe são também racializadores. Quando

chega na delegacia para prestar queixa do desaparecimento de sua filha, Fernanda descreve Maju como uma mulher branca. Esse dado, porém, é contrastado com a percepção de Maju, que nomina seu cabelo em diversos momentos de “piaçava”, remetendo a um cabelo crespo. Trazendo tal dado, percebemos que a personagem de Maju adentra na discussão sobre o que define socialmente a categoria “pardo”, na qual o livro nos leva a crer que a personagem se enquadra. O que isso quer dizer? Ora, apesar de o princípio da consubstancialidade desierarquizar as camadas de estratificação, em alguns contextos, como é o caso do Brasil, é possível verificar que um demarcador interseccional está normalmente atrelado a outro, como é o caso de pobreza-racialização.

Portanto, vale considerar que, como um demarcador evidente, o sexo-gênero aparece enquanto marca de estratificação imediata quando tratamos do cuidado, já que ele se configura por diferentes caminhos como compulsório para as mulheres. Podemos, por exemplo, observar essa marca nas personagens tanto de Fernanda e Ana, quanto de Maju e Clara. No entanto, esse cuidado tem processos mais profundos de estratificação que não podem ser secundarizados. Apesar da culpa incessante, Fernanda abdica do cuidado porque o delega a Maju. Por outro viés, Ana também delega a Clara a necessidade de cuidar dela enquanto está gestante, e posteriormente tal atribuição se estende com Joel.

De forma análoga, na perspectiva do cuidado, por uma conjuntura do machismo estrutural, a condição de sexo-gênero também não se separa daquela de classe, já que, como vimos, o recorte de sexo-gênero veio historicamente estabelecendo o âmbito do privado como espaço de atuação das mulheres, no qual o trabalho doméstico não é rentável ou visibilizado. Indo além, no âmbito mais específico do trabalho remunerado – e precarizado – que envolve o cuidado doméstico, sintetizado na figura da “babá”, não há como o demarcador de raça estar dissociado. Pelo apresentado, é fácil perceber como personagens tais quais Maju e Clara fabulam de maneira tão real o nosso contexto, ainda que através de um realismo fantástico, como é o caso de *As Boas Maneiras*, ou se aventurando na narrativa de viagem em *Suíte Tóquio*. Por isso, histórias como as aqui cruzadas para análise são formas de nos fazer refletir sobre as estratégias de combate às opressões diversas e sobrepostas, entendidas sob a perspectiva da interseccionalidade.

A naturalização da relação público-privado funda uma distinção de gênero. Ou seja, a construção do imaginário do homem-aventureiro-trabalhador-provedor é construída em contraste ao da mulher-passiva-dona-de-casa-dependente. Numa relação histórica, tais figurações, que se construíram como algo inato por inclinações naturais ou biológicas, servem não somente à manutenção da máquina capitalista, mas também “justificam o esforço de instituições conservadoras na manutenção da tradicional divisão sexual do trabalho” (DE MELO, 2011, p. 10). Isso para dizer que, a relação de cuidado incide como cárcere e manutenção das relações desiguais

de sexo-gênero duplamente para mulheres brancas de classe média e, quando intersectado no trabalho doméstico terceirizado, para aquelas que exercem o papel de babás, em sua maioria mulheres negras ou pardas e de classes menos favorecidas.

Em ambos os casos, da dona-de-casa de classe média (alta) e da babá, trata-se de um trabalho, invisibilizado, encerrado no ambiente privado e enredado contraditoriamente na perspectiva dos afetos. A diferença – e o problema –, porém, reside na intersecção dos demarcadores de raça e classe, que põe outras camadas de violência em cena, envolvendo desigualdades que incidem para além do binarismo de sexo-gênero. Isso se dá porque, se consideramos o trabalho doméstico terceirizado das babás, as mulheres brancas de classe média (alta) se constituem como agentes de exploração e manutenção das relações de opressão.

Tanto em *As Boas Maneiras* quanto em *Suíte Tóquio* essa relação descrita sangra da ficcionalidade e incomoda, porque nos desvela esse cativo, que permanece sendo reiterado e invisibilizado nas práticas cotidianas de muitas famílias brasileiras. Quando, por exemplo, Fernanda reflete sobre os traços da pobreza em Maju, ela nos conta dessas relações de poder para além do livro. Nas palavras da patroa: “Acho curioso, ela que é tão caprichosa, que ganha um salário tão bom, ter um vestuário tão roto. Talvez seja a pobreza, essa marca que nunca sai de ninguém, não importa quanto a borracha do dinheiro tente apagá-la” (MADALOSSO, 2020, p. 173). No imaginário da personagem, não há – ou há de forma esparsa – a consciência de seu lugar de opressora. Nesse sentido, sua narração aplaina as camadas sobrepostas de estratificação.

Já no filme, no qual se relacionam Clara e Ana, o afeto íntimo não exclui a servidão da primeira em relação à segunda. A narrativa explicita a todo momento tal desigualdade, o que vai nos causando mais estranhamento na medida em que a intimidade se estreita entre as duas. Até o final da primeira parte do filme, quando Ana morre, ambas permanecem afirmando seus papéis de patroa e empregada, e a lógica exploratória que envolve tal relação não é amenizada.

Assim, ainda que não abarcando todo o espectro de discussões que essa temática prevê, podemos concluir sobre como a forma de enfrentar politicamente as relações de cuidado não pode estar dissociada das relações de dominação, privilégio e opressão. Estas são previstas não apenas na divisão sexual do trabalho, mas numa mirada interseccional sobre o próprio demarcador de sexo-gênero, no caso, a categoria das mulheres. Implica, portanto, abordarmos como regimes diferentes do cuidado engendram também distintas relações entre poder e afeto, envolvendo quem cuida e quem é cuidado/a. Com isso, através do cruzamento entre as ficcionalidades em *As Boas Maneiras* e *Suíte Tóquio*, procuramos mostrar tal centralidade sob uma perspectiva interseccional que das narrativas sobejam em nosso cenário cotidiano.

Num momento do Brasil em que vivenciamos retrocessos em relação às pautas de equidade social e direitos humanos num sentido amplo, com o aumento do desemprego e precarização do

trabalho, no qual a parcela mais prejudicada corresponde às mulheres negras e não brancas de classes populares, é interessante pensarmos em como as relações contraditórias e inquietantes dessas fabulações funcionam como dispositivos políticos, de reflexão e questionamento. Se é certo que tais tecnologias de gênero não garantem uma solução ao contexto, ao menos abrem feridas no investimento sistemático que visa a naturalizar as disparidades apontadas.

REFERÊNCIAS

AS BOAS Maneiras. Direção e roteiro: Juliana Rojas, Marco Dutra. Produção: Maria Ionescu, Sara Silveira, Clément Duboin, Frédéric Corvez. São Paulo: Imovision; Dezenove Som e Imagens; Urban Factory; Good Fortune Films; Globo Filmes, 2018. (135 min), son., color.

BABO, Maria Augusta. Ficcionalidade e processos comunicacionais [Conferência proferida na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, [on-line], p. 1-10, 1996. Disponível em: <tinyurl.com/9cwx6wkb>. Acesso em: 13 mar. 2021.

BITTENCOURT, Silvana. M. A Maternidade para um cuidado de si: desafios para a construção da equidade de gênero. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 24, n. 47, p. 261-281, jul./dez. 2019

BRITES, Jurema. Afeto e desigualdade. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 29, p.91-109, jul./dez. 2007.

DE MELO, Soraia C. Um trabalho naturalmente feminino? Discussões feministas no Cone Sul (1970-1990). **Revista Tempo & Argumento**, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 210-231, 2011.

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, jun. 2014.

LAURETIS, Teresa de. **The technologies of gender**: essays on theory, films and fiction. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

LINHARES, Juliana. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. **Veja**, [on-line], 17 abr. 2016. Disponível em: <tinyurl.com/ncn4hvf2>. Acesso em: 18 mar. 2021.

MADALOSSO, Giovanna. **Suíte Tóquio**. São Paulo: Todavia, 2020.

VIEIRA, Nanah S.; ALMEIDA, Tânia M. C. de. O trabalho doméstico e as babás: lutas históricas e ameaças atuais. **Revista Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 22, n. 1, p. 135-156, jan./jun. 2019.

-
- [1] Expressão que gerou polêmica, a partir do título de uma matéria da Revista Veja, publicada em 18 de abril de 2016, que traçava um perfil para a então primeira-dama do Brasil, Marcela Temer, como mulher exemplar, por cumprir com os requisitos de acomodação nos papéis de mãe e dona-de-casa (LINHARES, 2016, on-line).
 - [2] De fato, dançar é algo que atravessa a corporificação da personagem, pois a vemos fazendo isso em diversos momentos do filme, em casa.
 - [3] Fazendo uma alusão indireta sobre como o corpo abjeto da condição de babás se manifesta nos espaços de convívio que são interditados a elas, como a cama da patroa/patrão ou o sofá.

