

# LOGOS

Comunicação e Universidade  
PPGCOM UERJ  
VOL. 28 N. 3

DOSSIÊ

## Espessuras Temporais da Comunicação: transformações, resistências, arcaísmos, lutas



# LOGOS

Vol.28. Nº03. 2022

# 58

ESPESSURAS TEMPORAIS DA  
COMUNICAÇÃO: TRANSFORMAÇÕES,  
RESISTÊNCIAS, ARCAÍSMOS, LUTAS

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<sup>a</sup> 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 58 - VOL 28, Nº03, 2022**

**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

### **EDITORES CONVIDADOS**

Bruno Souza Leal e Itania Gomes

### **PARECERISTAS DESTA EDIÇÃO**

Amaranta Cesar, Ana Lúcia Prado Reis dos Santos, Ana Peres, Ana Regina Rego Leal, André Brasil, André Mintz, Angela Prysthon, Angie Biondi Danila Cal, Ariane Holzbach, Bruno Guimarães Martins, Carlos D'Andréa, Cynthia Miranda, Daniela Matos, Denise Predo, Elton Antunes, Fátima Oliveira, Felipe Viero, Fernando Gonçalves, Frederico de Mello Brandão Tavares, Gislene Carvalho, Igor Sacramento, Inara Rosas, Inês Vitorino, Izamara Bastos, Jeder Janotti Junior, João Alcântara, Juarez Guimarães Dias, Juliana Gutmann, Jussara Maia, Laan Barros, Leandro Rodrigues Lage, Leonardo Pastor, Leticia Matheus, Lorena Caminhas, Luciana de Oliveira, Maíra de Sousa, Micael Herschmann, Milena Freire de Oliveira-Cruz, Milene Migliano, Mozahir Bruck, Ricardo Sangiovanni, Nicolí Tassis, Nísio Teixeira, Phellipy Jácome, Rachel Beltol, Refael Queiroz, Rosamaria Rocha, Simone Pereira Tobias Queiroz, Simone Sá, Tatiana Aneas, Tatiana Lima, Tess Chamusca, Thiago Soares, Tiago Salgado, Verônica da Costa, Vilson Santi.

### **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](mailto:logos@uerj.br)

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

## **PROJETO GRÁFICO**

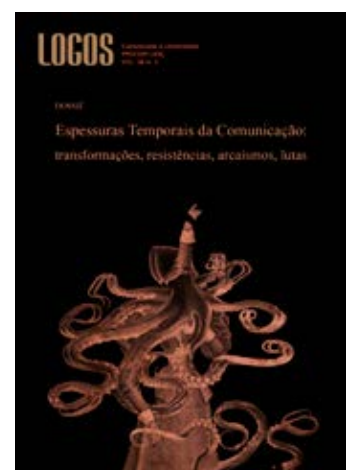
Celeste Ribeiro, Ana Paula Pires

## **CAPA**

Diego Paleólogo

## **REVISÃO DESTE NÚMERO**

Patricia Rebello, Márcio Gonçalves e Diego Paleólogo



# SUMÁRIO

8

## EDITORIAL

### **Espessuras Temporais da Comunicação:**

transformações, resistências, arcaísmos, lutas.

BRUNO SOUZA LEAL E

ITANIA GOMES

17

### **Fantasmagorias da escravidão no cinema brasileiro:**

anacronismos e sobrevivências de um passado traumático

*Slavery phantasmagoria in Brazilian cinema: anachronisms and survivals of a traumatic past*

LETÍCIA XAVIER DE LEMOS  
CAPANEMA

36

### **O momento qualquer e a coexistência de temporalidades liminares em Jacques Rancière**

*The 'any moment' and the coexistence of liminal temporalities in Rancière*

ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO  
MARQUES

LUIS MAURO SÁ MARTINO

54

### **Convenção e disputa na atuação do repórter:**

Spera e os primeiros anos de telejornalismo no Brasil

*Convention and dispute in the reporter's performance: Carlos Spera and the first years of television news in Brazil*

VALÉRIA MARIA VILAS BÔAS

69

### **Encruzilhadas da música:** temporalidades e territorialidades no álbum visual *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*

*Musical Encruzilhadas: temporalities and territorialities in visual album Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*

THIAGO EMANOEL FERREIRA  
DANIEL OLIVEIRA DE FARIAS

89

### **As organizações modernas e o contemporâneo:** para uma leitura comunicacional do presente

*Modern organizations and the contemporary: notes for a communicational approach to the present*

RENNAN LANNA MARTINS MAFRA

107

### **"I am done":** violência sexual, testemunho e reparação em *'Hysterical Girl'*

*Pride and resistance at the other representation in Dulce Sudor Amargo of Miguel Rio Branco*

KARINA GOMES BARBOSA  
CARLOS MAGNO CAMARGOS  
MENDONÇA

**125** **Fragmentos do tempo:** passado e futuro narrados no álbum *Random Access Memories*, do Daft Punk

*Decolonial re-existences – the strength of the music videos*  
Mandume, Boa Esperança and  
Eminência Parda

NUNO MANNA

RAFAEL JOSÉ AZEVEDO

**143** **“Sonhei que estava em Pernambuco”:** território, historicidades e afeto nas encruzilhadas do frevo

*“Sonhei que estava em Pernambuco”:* territory, historicities and affection at the crossroads of frevo

CAROLINE GOVARI

RAFAEL ANDRADE

THIAGO PIMENTEL

**159** ***Shine bright like a diamond*:** o momento qualquer como operação estética e política de desierarquização do tempo em *Bande de Filles*

*Shine bright like a diamond: the any moment as an aesthetic and political operation of de-ierarchization of time in Bande de Filles*

DIEISON MARCONI

**176** **História de vida:** um imbricado teórico-metodológico para uma comunicação cidadã em Lagoas do Norte para quem?

*Life stories: a theoretical and methodological interwoven to a citizen communication in Lagoas do Norte para quem?*

SARAH FONTENELLE SANTOS

MARIA ANGELA PAVAN

CLUAN MATHEUS DOS SANTOS  
SANTANA

KASSANDRA MERIELLI LOPES LIMA

**194** **Reverberações do cânone valorativo na crítica musical:** experiências com Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band em 1967 e 2017

*Reverberations of the valuable canon in music criticism: experiences with Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band in 1967 and 2017*

JORGE CARDOSO FILHO

CELINA ADRIANA BRANDÃO PEREIRA

---

## EDITORIAL

### **Espessuras Temporais da Comunicação: transformações, resistências, arcaísmos, lutas.**

A Comunicação é frequentemente caracterizada, e por vezes criticada, por apresentar uma abordagem predominantemente presentista dos fenômenos que analisa. Muitas das reflexões e estudos que desenvolvemos tem como horizonte o presente tal como supostamente vivido por um grande número de pessoas ou produtos e processos entendidos como “atuais” e/ou “contemporâneos”. No entanto, cabe perguntar que tempos constituem esse presente aparentemente comum? Na esteira de pensamentos sobre as temporalidades e as historicidades, tal como os Koselleck, Agamben, Williams, Ricoeur, Arendt, entre vários outros, percebemos que o “presente” tem espessuras temporais diversas e conflitantes, marcadas pelas heterogeneidades culturais, epistêmicas, políticas, de poder, de acesso a recursos e direitos, e por relações diversas com o que se passou e com diferentes expectativas de futuro.

Entendemos as temporalidades como dimensões da nossa capacidade de compreender o mundo enquanto mundo vivido, tendo, portanto, a dinamicidade e a multiplicidade como aspectos constitutivos e constituintes. Nessa perspectiva, o tempo não é nem um dado culturalmente estável nem um elemento externo aos processos e fenômenos comunicacionais. As dinâmicas e dimensões temporais atravessam, perpassam nossas experiências e nos fazem a todas e todos sujeitos e agentes ao tempo, no tempo, do tempo. “Temporalidades” implica portanto o necessário reconhecimento da heterogeneidade de experiências temporais sociais que operam em cada momento histórico (WILLIAMS, 1979; MARTÍN-BARBERO, 1995, 2006). O termo é frequentemente usado como sinônimo ou alternativa a um outro, “historicidade”, e ambos encontram-se presentes em uma vasta produção intelectual, em especial na Filosofia e na História. Na Comunicação, “historicidade” tem sido convocada especialmente para “designar a experiência temporal humana, tal como ela é vivida e



constituída no agir humano” (LEAL, ANTUNES, 2015, p. 218) Tomar os processos comunicacionais em suas historicidades implica assim um afastamento das perspectivas que pretendem apreendê-los em suas historiografias e cronologias e/ou que adotam um certo sentido de temporalidade linear (passado-presente-futuro), cognitiva e teleológica.

Os artigos que compõem este dossiê explicitam conflitos, disputas, dissensos nos modos de compreender as dinâmicas temporais, as relações entre temporalidades e historicidades e os fenômenos da comunicação. Em seu conjunto, eles realizam movimentos, ao mesmo tempo conceituais, metodológicos e políticos, de considerar as distintas experiências que atravessam a cultura e a sociedade, propondo articulações complexas entre os processos comunicacionais e os modos como vivemos, sentimos e lutamos. Não por acaso, parte considerável das reflexões aqui abrigadas estão articuladas a ativismos negros, feministas e/ou transviados, explicitando não só historicidades diversas, como desafios teóricos e analíticos instigantes. Outro conjunto de textos aqui reunidos, por sua vez, explicitam, a seu modo, os desafios e problemas que as temporalidades trazem para a apreensão de diferentes fenômenos e processos comunicacionais, seja em nível teórico, seja na investigação de produções específicas.

No artigo que abre o dossiê, **Fantasmagorias da escravidão no cinema brasileiro: anacronismos e sobrevivências de um passado traumático**, Letícia Capanema nos coloca diante do desafio de imaginar o horror da barbárie da escravidão no Brasil e explorar as consequências de representar um passado traumático articulando seus vestígios no tempo presente. A escravidão é tomada como permanência, passado e presença, em dois filmes brasileiros, “Todos os mortos”, de Caetano Gotardo e Marco Dutra, e “A morte branca do feiticeiro negro”, curta de Rodrigo Ribeiro. Ao tomar a cultura audiovisual a partir dos conceitos de anacronia e fantasmagoria, o artigo oferece pistas potentes para avaliar os deslocamentos e tensões temporais que atravessam as imagens, a um só tempo problematizando abordagens cronológicas e investindo nos vestígios e rastros das histórias dos vencidos que resistem aos sistemáticos esforços de apagamento político. O olhar opositor (hooks, 2019) e a anacronização de imagens de arquivo, pelos processos de montagem ou remontagens, se oferecem como gestos analíticos de instabilização do tempo.

O artigo de Angela Marques e Luís Mauro Sá Martino, **O momento qualquer e a coexistência de temporalidades liminares em Jacques Rancière**, na sequência, nos fala das temporalidades

dos não vencidos, aquelas que requerem a coexistência de tempos; aquelas que se fazem com os tempos “arrancado” do tempo do capital e que se assentam nos dissensos que constituem cenas políticas contemporâneas. Explorando a noção de “momento qualquer” de Jacques Rancière, Ngela e Luis Mauro observam que essa categoria, se temporal, é também eminentemente política, operando na liminaridade dos tempos hegemônicos dos processos comunicacionais. A interpretação que fazem de Rancière nos convoca a retomar o tempo capturado pelo capital pela via da justaposição de temporalidades heterogêneas, em que fragmentos de tempos são articulados sem seguir a naturalização de uma cronologia linear e progressiva, mas constituindo o trabalho mesmo da emancipação como uma “operação temporal de abertura de intervalos, de entre-espacos que permitem devaneios, desmesuras e devires”. Os não vencidos são, justamente, povos que se configuram quando o arranjo consensual e aparentemente “natural” das temporalidades é desorganizado por uma racionalidade ficcional que possibilita um encadeamento temporal desviante, num cotidiano insurgente. O momento qualquer expande o tempo presente de modo a fazer caber nele os possíveis ainda não registrados pela ordem controladora e, nesse sentido, pode dar origem ao dissenso. O artigo explora as potências de uma racionalidade ficcional que valorize “os imprevistos, os limiares e os intervalos” a partir de uma articulação com a noção de *mise en temps*, a colocação da cena em um plano de temporalidade que a caracteriza dentro de uma perspectiva estética, para compreensão da percepção do tempo na imagem cinematográfica.

Valéria Vilas-Bôas mergulha nos acervos da TV Tupi, disponíveis no Arquivo Nacional e no Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi, do Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira, para buscar os rastros de marcas e disputas de convenções que configuravam a atuação do repórter nos anos iniciais da televisão brasileira. A atuação do jornalista Carlos Spera surge, na análise de 18 fragmentos jornalísticos encontrados, como possibilidade de identificar características que vão se constituir em importantes matrizes do telejornalismo no Brasil, como a valorização da presença do repórter e a configuração do repórter-testemunha. A observação dos fragmentos televisivos foi complementada com análise de críticas e publicações de jornais e revistas brasileiros, numa estratégia para lidar com as frágeis bases de dados e as condições precárias dos acervos audiovisuais e televisivos de que dispomos no Brasil. **Convenção e disputa na atuação do repórter: Carlos Spera e os primeiros anos de telejornalismo no Brasil** busca apreender a atuação do repórter

em um momento em que a convenção ainda não tinha se estabelecido e em que a tevê brasileira buscava sua forma cultural. Isso que implicou um movimento de constante de contextualização dos arquivos de imagens e documentos no que se refere à profissionalização do jornalista, que começa na década de 1950 nos jornais impressos e que tem na noção de objetividade um valor central, e à consolidação da própria produção televisiva em aliança com os governos militares. O artigo explora um material empírico importante para a compreensão do desenvolvimento do telejornalismo enquanto gênero televisivo, oferecendo uma visada bastante original sobre os enlaces entre jornalismo, televisão e sociedade brasileira.

A encruzilhada mostra-se analítica e politicamente potente para que Thiago Emanuel Ferreira e Daniel Oliveira de Farias problematizem as conexões raciais, territoriais e temporais na música da cantora e compositora baiana Luedji Luna. Os autores analisam o álbum visual *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*, de 2020, cruzando matrizes culturais dos gêneros musicais e audiovisuais acionados, percorrendo esquinas, buscando evidenciar outros modos de experienciar tempos e territórios. A encruzilhada, evidência de um tempo espiralar, constitui-se como gesto que ressalta as brechas e as fissuras e abre o tempo como potência e devir. Fãs da artista, soteropolitanos, engajados tanto nos tensionamentos de uma perspectiva temporal linear sobre a música e nas lutas antirracistas, feministas e sociais que atravessam Salvador, os autores de **Encruzilhadas da música: temporalidades e territorialidades no álbum visual Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água** explicitam seus engajamentos afetivos e convocam suas subjetividades enquanto autores no ebo, produzindo conhecimento no mesmo movimento em que problematizam o fazer científico de matriz euromoderna.

**As organizações modernas e o contemporâneo: notas para uma leitura comunicacional do presente** é um ensaio produzido por Rennan Lanna Martins Mafra, único nesse dossiê a avaliar o contemporâneo através das organizações comunicacionais, tomadas em suas relações com o Estado, o Mercado, a Ciência, espaço-tempos constituidores de uma modernidade ocidental, europeia e branca, centrais para compreensão da crise da ideia de progresso. As experiências, os cotidianos e as interações deflagradas por organizações modernas são investigados para o entendimento de uma crise no/do tempo, na medida em que constituem espaços relacionais hegemônicos de produção/reprodução da vida hoje. Reconhecendo a contemporaneidade como um cronótopo atravessado pela crise do progresso, o artigo identifica três “notas experienciais” na/da comunicação organizacional,

que potencializam uma leitura da comunicação organizacional como espaço propício às emergências, à criação “de pequenas ilhas/oásis de refrigério, descanso e esperança”.

A análise feminista do audiovisual e do arquivo, realizada por Karina Gomes Barbosa e Carlos Magno Camargos Mendonça, em **“I am done”: violência sexual, testemunho e reparação em ‘Hysterical Girl’**, explicita como a cineasta Kate Novack retoma o caso emblemático de Dora, paciente de Freud, como uma narrativa audiovisual a contrapelo, buscando construir um testemunho e um espaço de enunciação desse testemunho, a que nunca tivemos acesso, a não ser pela voz do psicanalista. No curta, a voz de Dora é recuperada por uma série de estratégias audiovisuais, marcadamente a montagem e o *off*. O acionamento de diversos recursos audiovisuais constitui o que os autores chamam de *mashup* temporal, a mistura de imagens documentais, ficção, filmagem original, animação fotografias, que reescreve e recontextualiza a narrativa, desarticula a linearidade temporal e o diacronismo no audiovisual. Por meio da linguagem audiovisual, é possível, assim, fissurar narrativas patriarcais, denunciar e reparar violências.

Nuno Manna e Rafael José Azevedo exploram o último álbum do duo francês Daft Punk, *Random Access Memories*, de 2013, como uma história sobre o tempo. Considerando o próprio título do álbum como uma chave metafórica, os autores convocam a ideia de memória RAM, aquela que oferece possibilidade de acesso imediato, de modo fragmentado e volátil, não linear, em seu percurso analítico. A capa do disco, que evidencia matrizes culturais que constituem o Daft Punk, tais como a articulação entre o robótico e o humano, a referência a produções japonesas de ficção científica e à capa do *Thriller* (1982) de Michael Jackson, a referência sonora a Giorgio Moroder, produtor de uma série de canções e álbuns da “era de ouro” da disco, entre outras estratégias, não podem ser compreendidas como mero passadismo. **Fragmentos do tempo: passado e futuro narrados no álbum Random Access Memories, do Daft Punk** investiga a narrativa constituída pelo álbum como uma mediação do tempo humano, que permite compreender as historicidades dos processos comunicacionais, como modo reflexivo-analítico que privilegia as instabilidades, heterogeneidades e contradições. Para os autores, a referência a matrizes culturais dos anos 70 e 80, longe de acionar um simples resgate ao passado, institui conflitos: os entrecruzamentos e contradições temporais deixam ver que a incursão do Daft Punk ao passado está movida por um particular interesse pelo futuro. A nostalgia é, nesse caso, prospecção.

A exploração do gênero como figura de historicidade retorna no trabalho de Caroline Govari, Rafael Andrade e Thiago Pimentel, que refletem especificamente sobre o frevo e seus cruzamentos espaçotemporais. Em **Sonhei que estava em Pernambuco”: território, historicidades e afeto nas encruzilhadas do frevo**, os autores desenvolvem um olhar no qual o frevo apresenta-se múltiplo, em transformação, e à distância de entendimentos que buscam fixá-lo, estabilizá-lo como fenômeno cultural ou mesmo purificá-lo das interlocuções e trânsitos que o perpassam e o constituem. Em diálogo com perspectiva decoloniais e também com o chamado “giro afetivo”, o artigo afirma o frevo como “...espaço de disputa e possibilidades política, poética, estética, afetiva, territorial e de identidades”, explicitando-o como algo cambiante, pulsante e, portanto, vivo.

Corpos que dançam é o tema também de **Shine bright like a diamond: o momento qualquer como operação estética e política de desierarquização do tempo em Bande de Filles**, de Dieison Marconi. No artigo, o pesquisador volta seu olhar para cenas de dança em filmes realistas e que não se definem como musicais. Interessa-o aquelas cenas, por vezes curtas, em que as personagens dançam e que constituem momentos específicos na sua trajetória narrativa. Entendendo essas cenas como “momento qualquer”, tal como pensado por Rancière, Marconi foca em personagens que tem uma “vida precária”, mantendo viva a questão levantada por Butler: “como se leva uma vida boa em uma vida ruim?”. Sua análise, que dedica especial atenção à personagem Marianne, do filme *Band de filles*, reconhece nessas cenas, nessas “fagulhas temporais”, momentos em que sujeitos precarizados ocupam e reorganizam o espaço-temporal que os desumaniza.

“A cidade, a quem será se destina”. É com esse jogo de palavras, que retoma a canção conhecida de Caetano Veloso, que Sarah Fontenelle Santos, Maria Angela Pavan, Luan Matheus dos Santos Santana e Kassandra Merielli Lopes Lima abrem **História de vida: um imbricado teórico-metodológico para uma comunicação cidadã em Lagoas do Norte para quem?**. O artigo aborda uma situação recorrente em várias cidades: o esforço de resistência de uma comunidade frente a ações de gentrificação articuladas a interesses imobiliários. A caracterização dos modos de resistência da comunidade Boa Esperança, em Teresina, é articulada, no artigo, à recuperação de histórias de vida de alguns de seus moradores. Com isso, explicitam-se imbricamentos temporais e culturais, que fazem ver tradições *afropindorâmicas* tomadas como indesejáveis, extintas ou marginais pelos processos de modernização urbanística. Com isso, as autoras afirmam o direito à

palavra, à palavra diversa, que não necessita de “..um aparato técnico ou tecnológico rebuscado”, e que se constitui “...por um caminho artesão”, que une “os elos dos tempos em histórias” e, fortalecendo a cidade, fazem-na mosaico e humana, distante do homogeneamente planificável.

Encerrando o dossiê, Jorge Cardoso Filho e Celina Adriana Brandão Pereira se debruçam sobre um caso revelador das tensões que perpassam a constituição do cânone musical, abordado pelo olhar da crítica musical. Em 2017, um disco considerado emblemático dos The Beatles, o *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* completou cinquenta anos, uma efeméride que não passa despercebida pela mídia especializada. Em **Reverberações do cânone valorativo na crítica musical: experiências com Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band em 1967 e 2017**, os autores recuperam então textos críticos publicados à época do lançamento do disco e alguns dos que se dedicaram, 50 anos depois, a abordá-lo. Com isso, fazem-se ver tensões temporais diversas, que, por um lado, dão a compreender dimensões dos processos de canonização e, por outro, mudanças no modo experienciar e apreender discos e canções.

Em seu conjunto, os artigos aqui apresentados convocam a nossa atenção para as inconveniências, as ambivalências, as sobrevivências, as insurgências, e aprofundam um gesto de apreensão das temporalidades no sentido do que vimos defendendo há algum tempo: “o assombro, o atordoamento, a instabilidade, o limbo são (...) potência política, epistemológica e metodológica” (LEAL; GOMES, 2020, p. 49). Ainda que frequentemente associados a acontecimentos ou momentos específicos, de caráter extraordinário, parece-nos que inconveniências e assombros, ambivalências e atordoamentos, sobrevivências, instabilidades e limbos são parte do tecido do cotidiano, estando integradas ao nosso dia a dia. As suas potências surgem então quando somos capazes de vê-las e, assim, reconhecer as espessuras temporais, com suas diversas dimensões, que atravessam, constituem e disputam presentes, passados e futuros.

Bruno Souza Leal e Itania Gomes, Editores convidados.

## REFERÊNCIAS

LEAL, Bruno Souza; ANTUNES, Elton. O testemunho midiático como figura de historicidade: implicações teórico-metodológicas In: **Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación**, nº 129, agosto - noviembre 2015, p. 213-228;

LEAL, Bruno Souza; GOMES, Itania Maria Mota. Catástrofe como figura de historicidade: um gesto conceitual, metodológico e político de instabilização do **tempo in** MAIA, Jussara; BERTOL, Rachel; VALLE, Flávio e MANNA, Nuno. (Orgs.) **Catástrofes e crises do tempo: historicidades dos processos comunicacionais**, Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020, p. 31 - 52;

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social In: SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**, São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 39-68;

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Pistas para entre-ver meios e mediações in MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Comunicação, Cultura e Hegemonia, 4ª, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006b, p. 11-21.





# Fantasmagorias da escravidão no cinema brasileiro: anacronismos e sobrevivências de um passado traumático

*Slavery phantasmagoria in Brazilian cinema: anachronisms and survivals of a traumatic past*

LETÍCIA XAVIER DE LEMOS  
CAPANEMA

Instituição/Afiliação  
Universidade Federal de Mato Grosso  
País Brasil  
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso.

## RESUMO

Este estudo discute as representações de memórias da escravidão propostas por dois filmes brasileiros realizados em 2020: "Todos os mortos" (Caetano Gotardo e Marco Dutra) e "A morte branca do feiticeiro negro" (Rodrigo Ribeiro). Valendo-se de fantasmagorias, ambos tratam, cada qual à sua maneira, do passado colonial e racista e, sobretudo, de seus resquícios e permanências no presente. Considerando as noções de anacronismos, sobrevivências e fantasmas exploradas por Georges Didi-Huberman, em diálogo com o pensamento de Walter Benjamin, são analisados aspectos estéticos, narrativos e políticos desses filmes. Assim, problematiza-se as maneiras de representar a escravidão no cinema brasileiro frente a um passado traumático e a um presente negacionista.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; Memória; Escravidão

## ABSTRACT

This article discusses the representations of slavery memories proposed by two Brazilian films released in 2020: "All the dead ones" (Caetano Gotardo and Marco Dutra) and "The white death of the black sorcerer" (Rodrigo Ribeiro). Employing phantasmagoria, both films address the colonial and racist past, emphasizing its permanencies in the present. Considering the notions of anachronism, survival and ghosts explored by Georges Didi-Huberman, in dialog with Walter Benjamin's work, aesthetic, narrative and political aspects of these films are analyzed. Thus, this study brings into question how Brazilian cinema confronts the slavery memories facing a traumatic past and a negationist present.

**Keywords:** *Brazilian cinema; Memory; Slavery*

Desde que os horrores de Auschwitz foram revelados ao mundo por meio de testemunhos e imagens, a discussão sobre a representação da catástrofe se intensificou e encontra-se em constante crise (FELDMAN, 2016). O problema da visualidade e, por conseguinte, da legibilidade histórica de massacres e genocídios tem sido objeto de intensos debates no campo da Comunicação e da Filosofia da Linguagem. De que maneira e com que consequências éticas e estéticas a imagem e o audiovisual participam da construção de memórias catastróficas? Como os objetos midiáticos se articulam entre a narrativa dos vencedores e a dos vencidos? Essas são questões que não cessam de serem discutidas, revelando uma crise (talvez infinita) da linguagem em sua relação com acontecimentos traumáticos. Se há um ponto positivo nessa crise, certamente, é o potencial crítico que dela nasce. De fato, não há crise da representação sem uma abordagem crítica das formas expressivas. Como um permanente processo autorreflexivo, essa crise/crítica é atravessada por disputas, conflitos e dissensos, ao mesmo tempo em que acumula um repertório de objetos culturais que materializam a querela de como narrar a barbárie histórica.

Nessa polêmica, desencadeada fortemente pelas experiências de representação do Holocausto (*Shoah*), há aqueles que pendem a favor do testemunho (a palavra) como via eticamente legítima para narrar o horror inimaginável, como é o caso do cineasta Claude Lanzmann, realizador de um dos documentários mais importantes sobre o assunto, *Shoah* (1985). Mas há também quem pleiteie a imagem e a imaginação como meios possíveis para representação do trauma, posição abraçada pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, para quem as imagens, apesar de tudo, nos convocam para a tarefa perturbadora, porém necessária, de imaginar o horror da barbárie: “para saber é preciso imaginar (...) não invoquemos o inimaginável” (2020, p. 11).

Ao deslocarmos o problema da representação de grandes catástrofes do contexto europeu ao brasileiro, deparamo-nos com, pelo menos, três de nossas fraturas históricas: o genocídio indígena, a escravidão e a ditadura-militar<sup>[1]</sup>. Acontecimentos esses que ocupam não apenas tempos passados, mas que são, sobretudo, estruturais na formação social do Brasil e exercem seus efeitos no presente e consequências em possíveis futuros. Não por acaso, são justamente eles os objetos do negacionismo histórico e de políticas memorizadas que ganharam propulsão na atual conjuntura brasileira, em que agentes e instituições, civis e governamentais, promovem o apagamento de memórias e a deturpação de fatos históricos<sup>[2]</sup>. Dessa maneira, ao tratarmos da crise (potente em crítica) da representação de nossos traumas fundadores, surgem outras questões que nos são caras: Quais as consequências de representar um passado traumático ignorando seus vestígios indelévels no presente? O que pode nossa produção simbólica frente a um passado catastrófico, um presente negacionista e um futuro incerto? Diante dessas inquietações, destacamos o cinema brasileiro e buscamos compreender sua atuação na representação de uma das cicatrizes mais profundas e definidoras da história do Brasil: a escravidão.

Após mais de 300 anos de regime escravocrata - que arrancou quase 5 milhões de homens, mulheres e crianças de seu local de origem na África e os deslocou para serem escravizados do outro lado do Atlântico em condições absolutamente desumanas (GOMES, 2019) - o Brasil foi o último país do Ocidente a abolir a escravidão, em 1888. Trata-se de um passado separado dos dias atuais por pouco mais de 130 anos, e que se reproduz em estruturas sociais e raciais naturalizadas ao longo do tempo (SCHWARCZ, 2018; ALMEIDA, 2018). O tráfico negreiro e a escravidão são certamente dois dos acontecimentos mais extremos do que hoje é reconhecido como “crime contra a humanidade”, configurando uma herança bárbara de um dos traumas históricos mais profundos e opacos de nossos dias. Além disso, trata-se de um capítulo terrível da era moderna, constituindo-se como um dos pilares do colonialismo<sup>[3]</sup>, da expansão e da consolidação do capitalismo. Para o sociólogo Aníbal Quijano, o capitalismo colonial tem como uma de suas bases a “classificação racial/étnica da população do mundo”, sendo a raça uma categoria criada na modernidade a partir da conquista da América (2000, p.342). A não reparação e a ausência de uma verdadeira política da memória e de enfrentamento das fraturas deixadas pela escravidão fazem com que essa herança se torne ainda mais constitutiva de nosso presente. Como veremos, a legibilidade do passado colonial e escravagista está atrelada ao problema de sua visualidade no presente.

Assim, tomamos o cinema como reflexo das crises da representação da barbárie e como lugar de construção do olhar, nisso incluso o olhar histórico, e propomos refletir sobre a representação da escravidão em dois filmes brasileiros lançados em 2020: “Todos os mortos” (Caetano Gotardo e Marco Dutra) e “A morte branca do feiticeiro negro” (Rodrigo Ribeiro). A partir deles, discutimos a capacidade da cultura audiovisual de fabricar novos regimes de sentidos e tornar a história visível, não pelo gesto de recompor o passado tal qual ele foi, mas pela “potência política do imaginar” (ARENDR, 1977; DIDI-HUBERMAN, 2020) e tornar legíveis as “sobrevivências” estruturais e estruturantes de um outrora que se faz presente. Os filmes escolhidos se aproximam pelo gesto de abordar a escravidão por meio da fantasmagoria, isto é, de representações de como o passado escravagista assombra o presente pós-abolição. Embora tratem de fantasmas e permanências, são filmes que atuam por caminhos distintos, respectivamente: a ficção fantasmagórica em formato de longa-metragem e o experimentalismo do filme de arquivo em formato de curta-metragem.

“Todos os mortos” e “A morte branca do feiticeiro negro” se alinham a um grupo de filmes brasileiros como “Abolição” (Zózimo Bulbul, 1988), “Quanto vale ou é por quilo?” (Sergio Bianchi, 2005), “O som ao redor” (Kleber Mendonça Filho, 2012), “Tem um passado no meu presente” (Joel Zito Araújo, 2017) e “Açúcar” (Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro, 2017), obras que também atuam no campo das relações entre o passado colonial/escravagista e o presente de um racismo estrutural no Brasil (ALMEIDA, 2018). Cada qual à sua maneira, esses filmes propõem uma certa topologia temporal, marcada por heterocronias, em que imagens e sons operam como pontos críticos, trazendo

outras legibilidades de acontecimentos históricos e de suas permanências no presente.

Neste estudo, visamos cotejar esses dois filmes buscando compreender como cada obra explora a dimensão da memória da escravidão em uma chave de fantasmagorias e acúmulos de estratos temporais. Diante das cicatrizes vivas de um passado escravocrata, como esses filmes contribuem para a visualidade de tal acontecimento histórico e seus efeitos? O que pode a ficção e o experimentalismo audiovisual no processo de tornar a história legível? Para explorar essas questões, realizamos primeiramente um percurso sobre as noções de anacronismos, sobrevivências e fantasmas a partir da leitura de Georges Didi-Huberman (2013; 2015; 2018) da obra de Aby Warburg e de seu diálogo com as ideias de Walter Benjamin (2012). Em seguida, analisamos os filmes, buscando observar por quais caminhos essas obras propõem representações do passado/presente no Brasil. Nessa análise, convocamos a potência das anacronias e fantasmagorias, e nos apoiamos em Grada Kilomba (2019) e bell hooks (2019) para observar como os filmes abordam, estética e narrativamente, as questões do banzo e da construção de um olhar crítico e opositivo.

## ANACRONISMOS, SOBREVIVÊNCIAS E FANTASMAS

A história da escravidão no Brasil é, a um só tempo, passado e presença viva. No entanto, essa presença não se dá como mera recorrência da prática escravista (embora ela ainda exista nos recônditos do país), mas como permanência, espécie de repetição com diferença ou, nas palavras de Luciana Martinez, o “retorno diferencial de um evento que, muito embora pregresso, conserva ainda a sua terrível eficácia produtiva, a sua força originária, continuamente deletéria” (2020, p. 257). De fato, as violências e desigualdades que hoje acometem a população negra no Brasil portam os resquícios de lógicas racistas e exploratórias que sustentaram a escravidão no passado e se encontram transmutadas em práticas do presente. Como defendeu o sociólogo Florestan Fernandes (1965), a ideia de uma democracia racial brasileira é uma construção discursiva de caráter mitológico, que exerce a função de ocultar o fantasma da escravidão que paira sobre nós. Por essa razão, torna-se bastante precária (ou mesmo problemática) qualquer abordagem da escravidão que a reduza a um acontecimento passado, acabado ou superado, sem que se considere seus vestígios operantes no tempo presente. Assim, propomos discutir o acionamento da imagem (e por extensão, do audiovisual) nesse processo de representação de algo que foi e, todavia, ainda não deixou de ser. Para tratar de possíveis abordagens da escravidão no

campo audiovisual, em especial nos filmes escolhidos, convocamos as reflexões de Georges Didi-Huberman sobre as intrincadas relações da imagem com o tempo e com a memória.

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” - assim o filósofo abre a sua obra “Diante do tempo. História da arte e anacronismos das imagens” (2015, p. 15). Essa afirmação nos incita a refletir sobre duas propriedades da imagem que são fundamentais à nossa discussão: [1] ela é sempre, em algum grau, testemunho de seu tempo; [2] e, como todo objeto da cultura, a imagem frequentemente nos antecede e nos sucede, nela repousa a potência da memória, sendo capaz de conjugar diversos estratos temporais dentro de si.

Se a imagem é fruto *do* seu tempo, pois carrega suas marcas, ela também está no tempo, isto é, inserida em um fluxo que congrega temporalidades diversas. Em outras palavras, a imagem é, a uma só vez, testemunho de um presente, sobrevivência de um passado e insinuação de um futuro, portanto, traz dentro de si estratos temporais paradoxais e por isso é matéria da memória.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16).

Tal capacidade inerente à imagem de reconfigurar passados e presentes que, segundo o autor, a qualifica como objeto de uma reflexão sobre a memória, faz com que o tempo seja elemento fundamental de sua análise crítica. Não apenas o tempo contingente em que a imagem foi gerada, mas sobretudo o tempo relacional, que a coloca em fricção dialética entre passados, presentes e futuros. A partir disso, chegamos a um problema metodológico: De que modo se alcança uma justa leitura da imagem capaz de possibilitar a legibilidade crítica dos tempos que a atravessam? A partir de seu estudo sobre as questões do tempo na história da arte, Didi-Huberman propõe, como saída ao problema, a *heurística do anacronismo*, isto é, uma abordagem capaz de conduzir a descobertas por meio da irrupção do tempo na imagem. De acordo com o autor, a importância de acessar esse anacronismo da imagem reside, portanto, na possibilidade de conjugar criticamente os tempos que nela habitam.

De acordo com Didi-Huberman (2015), ao contrário do que prega a historiografia canônica, o anacronismo<sup>[4]</sup> pode ser compreendido não como erro ao qual se deveria evitar, mas como uma abertura do método historiográfico rumo à potencialidade heurística, capaz de revelar aquilo que foge à tradição ou, nas palavras de Walter Benjamin (2012), capaz de praticar uma leitura da história *à contrapelo*. Tal proposta atua como alternativa à visão positivista da história, em que os acontecimentos são concebidos como uma

linha cronológica rumo ao progresso. Pelo contrário, o anacronismo desmonta o tempo cronológico, criando uma relação dialética entre o que foi e que ainda é, acendendo o presente a partir de vestígios do passado.

É preciso lembrar que o progresso, na perspectiva benjaminiana, é uma tempestade destrutiva que acumula um amontoado de catástrofes e suas ruínas. Em suas teses “sobre o conceito de história”, Benjamin já havia levantado a questão de que todo documento da cultura é também um documento da barbárie (2012, p. 245). O autor nos alerta para o fato de que a memória cultural, nisso se inclui a imagem, é reflexo de relações de poder, a partir das quais prevalece a perspectiva dos vencedores que se projeta sobre vestígios, quase extintos, da narrativa dos vencidos. Contudo, ao mesmo tempo, o filósofo ressalta que “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (2012, p. 242), pois sempre haverá rastros da memória dos vencidos, ainda que mínimos e frágeis, que atravessam os tempos à espera de sua justa legibilidade.

É desses vestígios dos vencidos e de uma abordagem anacrônica que poderia ser possível tratar de acontecimentos catastróficos, como o período de escravidão no Brasil, trazendo à luz a presença viva do passado no presente. Dessa maneira, o anacronismo pode ser vislumbrado como abordagem que trata a imagem não apenas como mero documento da história, mas como um sintoma que emerge na “dobra exata da relação entre tempo e história” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 32). Nesse sentido, a leitura crítica da imagem só pode ocorrer no presente a partir da percepção igualmente crítica de uma anacronismo que a transforme em “imagem dialética”, em que “o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação” (BENJAMIN 2006, p. 504). A “imagem dialética”, conceito/metáfora proposto por Benjamin, seria capaz de irromper o *continuum* da história, operando seu próprio ponto crítico e abrindo o campo de nosso pensamento histórico e político.

Assim, o anacronismo nos leva a outro conceito caro às questões da representação das catástrofes, que é a noção de “sobrevivência”, também trabalhada por Didi-Huberman em sua abordagem da obra do historiador da arte Aby Warburg:

O paradoxo do anacronismo começa a se desenvolver a partir do momento em que o objeto histórico é analisado no modo sintomal, a partir do momento em que seu aparecimento – o presente de seu acontecimento – faz surgir a longa duração de um Outrora latente, que Warburg nomeava uma “sobrevivência” (*Nachleben*). (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.107)

*Nachleben* ou “sobrevivência” (como foi traduzido no Brasil) é um termo do pós-viver, ou seja, refere-se a algo do passado que não cessa em sobreviver. No entanto, o conceito erigido por Warburg não carrega o sentido evolucionista de sobrevivência do mais forte ou daquele que triunfa diante das intempéries de seu tempo, mas designa a expressão

específica do rastro, portador de uma desorientação temporal, algo que sobrevive em termos sintomais e fantasmais. O anacronismo da “imagem dialética” de Benjamin é também o da *nachleben* de Warburg, pois ambos dizem respeito a essa potência vertiginosa de nos fazer perceber que o “presente se tece de múltiplos passados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.46). Desse modo, esses pensadores, cada qual com suas palavras, ressaltam a importância de se anacronizar a história. Afinal, uma história não anacronizada é uma história superada. Superação essa que, em grande parte dos traumas e catástrofes, não é verdadeira, em especial na história da escravidão (haja vista o mito da democracia racial). De certo, o período da escravidão no Brasil, localizado há mais de 130 anos, sobrevive em termos sintomais à sua própria morte. Nesse sentido, a verdadeira imagem da escravidão - verdadeira em sua capacidade de dialetizar passado e presente - é aquela que opera seus estratos temporais por meio de “sobrevivências”.

Assim, para tratar das memórias da escravidão no Brasil, convocamos os *fantasmas*, noção anteriormente introduzida por Warburg que, ao anacronizar a história da arte, propôs uma “história de fantasmas para gente grande”. A potência fantasmagórica da “sobrevivência”, em Warburg, “não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69). De fato, a cada retorno, o fantasma perturba a noção linear do tempo e da história, sobrepondo passado e presente, reconfigurando a memória e resistindo ao esquecimento. O fantasma é uma entidade sintomática, que carrega dentro de si um trauma, uma verdade quanto à sua origem atrelada a um nó de anacronismos. O fantasma é uma “dobra perturbadora de um tempo sobre outro”, “uma irrupção crítica de um outrora sobre o agora” (MARTINEZ, 2020, p. 256). É, portanto, de natureza dialética, congregando passado e presente, repetição e diferença. Se o fantasma é uma espécie de experiência traumática condenada à reincidência diferencial, não seria, então, fantasmática a experiência da escravidão? Essa parece ser a aposta dos filmes que analisamos a seguir.

## ARQUEOLOGIAS DO TEMPO E ANACRONIAS FANTASMAIS

“Todos os mortos” é um longa-metragem de ficção dirigido por Caetano Gotardo e Marco Dutra, filmado em 2018 e lançado em 2020. “A morte branca do feiticeiro negro” é um curta-metragem experimental realizado por Rodrigo Ribeiro também em 2020. Embora sejam distintos

no gênero e no formato audiovisual, ambos partilham de um mesmo *agora* e dele partem para explorar as memórias da escravidão por meio de fantasmagorias.

Em “Todos os mortos”, somos apresentados a duas famílias situadas em São Paulo na passagem de 1899 a 1900. Assim, o filme se localiza 11 e 10 anos após, respectivamente, a Abolição da Escravidão e a Proclamação da República, abordando uma sociedade paulista formada por brancos, mestiços e negros recém-libertos que se encontram em uma “nova” configuração social, na qual perduram estruturas arraigadas em mais de 300 anos de relações sociais racistas e escravocratas. O filme é organizado em quatro partes apresentadas por cartelas sobre as ruínas de um muro. Essas cartelas pontuam quatro feriados nacionais: 7 de Setembro, Finados, Natal e Carnaval. À medida que a história avança, o lodo se acumula sobre o muro das cartelas, em um processo contínuo de degradação. O muro enlodado é como um signo da decadência de uma elite paulista cafeeira incapaz de lidar com o abalo de seus privilégios e de reconhecer a humanidade do outro.

A partir desse emolduramento narrativo, o filme aborda as relações entre a família Soares, ex-proprietária de uma fazenda de café (agora de posse de imigrantes italianos), e a família Nascimento, composta de alforriados que lidam com os resquícios sociais e raciais do colonialismo e da escravidão. Isabel (Thaia Perez), a matriarca da família Soares, é uma mulher absolutamente dependente de sua ex-escravizada, Josefina (Alaíde Costa). Já na primeira cena, a morte de Josefina é o estopim de um processo de degradação dessa mulher branca que se vê incapaz de cuidar de si e de reconhecer a exploração que impõe a corpos negros. Maria (Clarisse Kiste), sua filha mais velha, é uma freira que tenta salvar a mãe da depressão e a irmã da loucura. Ana (Caroline Bianchi) é a filha mais nova que confunde vivos e mortos, sendo ela própria uma figura fantasmagórica. Na família Nascimento, por sua vez, temos Josefina, negra alforriada que passou a vida a servir Isabel e foi separada de seus filhos pelo cruel sistema de trabalho imposto pelos senhores do café. Uma mulher idosa marcada pela escravidão que “*tinha gosto pela beleza*” (como diz Antônio, seu neto) e que, como já mencionamos, chega ao fim de seus dias na primeira cena do filme. Iná (Mawusi Tulani), casada com Antônio (Rogério Brito), é uma ex-escravizada que herdou os costumes religiosos de seus ancestrais. Ela tenta criar seu filho João (Agyei Augusto) e reunir a família. A partir dessas personagens, o filme aborda um universo doméstico e feminino de relações coloniais entre sinhás e suas ex-escravizadas. Dessa maneira, a obra trata de conflitos de uma elite branca em processo de degradação e, ao mesmo tempo, explora um certo pacto dessa elite brasileira com a barbárie em nome da manutenção de seus privilégios.

No entanto, o filme propõe uma curiosa articulação temporal: em “Todos os mortos” o presente é que é pano de fundo para o passado. Ao representar a história de duas famílias na virada do século XIX ao XX, a obra se configura como um filme de época que não perde de vista (e de escuta) elementos que marcam o tempo presente, ou seja, o *agora* de sua realização. Embora o enredo



se desenvolva de modo cronologicamente linear, o anacronismo acionado pelo filme se dá pela caracterização do espaço. À medida que a história avança, os enquadramentos, inicialmente mais fechados, tornam-se mais amplos e, aos poucos, somos apresentados a uma paisagem paulistana anacrônica, na qual personagens do final do século XIX circulam por espaços repletos de prédios, placas, postes, fios, grafites, carros e buzinas que entregam a posição temporal de onde se narra - a vigésima década do século XXI. Desse modo, no filme de Dutra e Gotardo, o passado já prenuncia o presente, explorando camadas de tempo que se acumulam no tecido urbano da cidade e, assim, evidenciando “sobrevivências” de relações de poder que atravessam os mais de 100 anos que separam 1899 de 2020. Seguindo uma lógica inversa ao título do filme de Joel Zito Araújo, “Tem um passado no meu presente” (2017), em “Todos os mortos”, há um presente no passado. O anacronismo do filme recolhe as camadas de tempos vindouros, tornando-se uma espécie de memória do futuro. A obra assume as marcas do presente em sua materialidade visual e sonora para não apenas contar uma história contextualizada no final do século XIX, mas sobretudo para narrar as “sobrevivências” daquilo que foi e que ainda é: uma sociedade estruturada na colonização escravocrata, perpetuando um processo contínuo de negação de identidades e subjetividades negras.



FIGURA 1: Topologias e anacronias temporais em “Todos os mortos”.

Fonte: “Todos os mortos” (Caetano Gotardo e Marco Dutra, 2020).

O filme pratica uma arqueologia dos espaços preocupada em compreender suas camadas de tempo. Assim é que "Todos os mortos" se vale de um autêntico rastro da história dos vencedores: os casarões dos barões do café que resistem ao tempo e ao avanço da urbanização paulistana. O sobrado da família Soares, localizado no bairro Campos Elíseos, participa tanto da narrativa histórica do ciclo do café em São Paulo quanto da narrativa ficcional criada pela obra. À maneira de uma arqueologia, o filme trata esse casarão de modo crítico, não apenas resgatando seu valor de testemunho histórico, mas também o inserindo em uma certa topologia temporal. Tal casa é, ao mesmo tempo, testemunho e sintoma. Ao anacronizá-la, o filme sacode a poeira do conformismo histórico, como queria Benjamin (2012), revelando-a como "como um ponto crítico, um sintoma, um incômodo na tradição"(DIDI-HUBERMAN, 2018 p. 22). Após a morte dos que ali viveram, o que resta são os muros enlodados e as "sobrevivências" de práticas sociais transmutadas no tecido social do presente. O casarão torna-se, assim, um documento da cultura colonial e escravista, isto é, um testemunho histórico da barbárie e um sintoma de suas permanências.

Flertando com o insólito e com o terror, "Todos os mortos" apresenta uma atmosfera fantasmagórica evocada, principalmente, pela personagem Ana, jovem pálida e introspectiva que acredita ver almas de escravizados que morreram na fazenda que outrora pertencia à sua família. Ana é assombrada pela imagem de Alcebíades, um velho escravizado que, após sofrer severos castigos, perde a vontade de viver (voltaremos à questão do banzo mais adiante) e para recuperá-la, passa por um ritual de origem africana conduzido por Iná. Esse ritual é visto por Ana ainda criança e torna-se uma reminiscência a qual tenta obsessivamente recompor para salvar sua mãe de um quadro depressivo. Contudo, a fantasmagoria do filme não se restringe aos fantasmas de Ana. Ela nos comunica algo que ultrapassa os espectros daqueles que morreram. O filme trata, sobretudo, de "sobrevivências" sintomais e fantasmais de estruturas sócio-raciais que atravessaram camadas de tempo e se perpetuaram transmutadas - "*coisa antiga que se disfarça de novidade*", como diz Iná a seu filho João.

Além dos anacronismos e fantasmagorias que atravessam a composição visual de "Todos os mortos", ressaltamos também sua particular tessitura sonora que explora as disputas entre a cultura do colonizador e a do escravizado. A trilha composta pelo músico e historiador Salloma Salomão traduz, de maneira sensorial, tensões entre as sonoridades do universo europeu, representado pelo piano de Ana, e aquelas de origem africana, caracterizado pelo *jongo*, pelo *candomblé* de Angola e pela percussão. Como se sabe, o apagamento da cultura de escravizados africanos foi estrategicamente praticado com o fim de anular o direito à identidade e à subjetividade de cativos e de seus descendentes (ORTIZ, 1991). Dessa maneira, o filme aborda a dominação branca colonizadora no campo da cultura e das subjetividades, mas também revela gestos de

resistência e afirmação da negritude. Vestígios dessa cultura dos vencidos, que resiste às forças do apagamento, surgem em momentos poéticos do filme, como na bela cena de abertura em que Josefina entoava um canto afro enquanto observa a chuva que cai, ou na musicalidade das rezas angolanas que surge na voz de Iná. Outro importante elemento da história da expressão negra incorporado ao enredo é a menção ao livro “Broquéis” (1893) do poeta simbolista Cruz e Souza, considerado um dos raros poetas negros do século XIX. Além disso, o filme explora, ainda pelo som, a inserção de elementos contemporâneos, como buzinas, sirenes e ruídos de construção, lembrando-nos que, embora a história se situe no final do século XIX, ela é narrada a partir do século XXI, anunciando as marcas de um século que nascia e que perpetuaria, em um perverso processo de naturalização, as estruturas de uma sociedade racista e escravagista.

## ■ A DESFAMILIZARIZAÇÃO DO ARQUIVO E O OLHAR OPOSITIVO

*“Das acontecências do banzo a pesar sobre nós há de nos aprumar a coragem.”*

Apesar das acontecências do banzo. Conceição Evaristo (2017)

A poetisa Conceição Evaristo escreveu, em sua dissertação de mestrado, que a “literatura negra é um lugar de Memória” (1996). Pegamos de empréstimo suas palavras para abordar o cinema negro experimental de Rodrigo Ribeiro também como lugar de memória. Assim é que “A morte branca do feiticeiro negro”, a partir de um olhar lançado do presente, se interessa pelo banzo e por materialidades da escravidão que repousam em documentos e imagens pré e pós abolição. “A morte branca do feiticeiro negro” apropria-se também do título do livro do sociólogo Renato Ortiz (1991) que aborda o processo de cristianização das religiões africanas no Brasil, como já comentado, procedimento colonialista que atua como forma de apagamento da cultura e da identidade de escravizados. No entanto, o filme de Ribeiro vai em outra direção. Embora trate do passado escravagista e do banzo, ele mira no presente a partir da tessitura de rastros de histórias não contadas que se atualizam no curso do tempo até os dias de hoje. Ainda que composto, em grande parte, de elementos do passado, o filme nos assombra pela sua atualidade e pela força dos olhares lançados sobre nós.

De caráter experimental, poético e político, “A morte branca do feiticeiro negro” aborda a escravidão no Brasil a partir de documentos históricos, implicando questões de ordem ética, estética e narrativa: Como fugir da romantização dos documentos e imagens de arquivo? Como não reproduzir a violência desses documentos (que são também objetos da barbárie)? O filme

parece responder às questões ao evocar a “legibilidade [que] advém da montagem: a montagem considerada como forma e ensaio.”(DIDI-HUMBERMAN, 2018, p. 110). Ou seja, o curta aciona as potências da montagem, da remontagem, da desmontagem e do reenquadramento como meios para cindir o arquivo e tornar o passado legível.

Assim, os anacronismos e fantasmas evocados pelo filme de Ribeiro se dão por meio da (re)montagem de imagens de arquivo junto a imagens contemporâneas, às palavras de um carta histórica e à uma etérea trilha sonora. O curta, de caráter documental e experimental, toma por roteiro a carta escrita em 1861 por Timóteo, jovem negro escravizado em Salvador. Trata-se de uma carta de suicídio, único vestígio da existência de Timóteo que chegou aos nossos dias. Tal documento, preservado nos arquivos de Salvador, é um dos raros testemunhos históricos do suicídio de escravizados, gesto final de resistência à escravidão e relacionado ao banzo, essa condição de melancolia e degradação profunda que levou inúmeros cativos a por fim à própria existência. A carta não é narrada, mas escrita na tela, conservando as marcas de um português arcaico. Além dela, o filme articula materiais de arquivo de temporalidades diversas à uma trilha de caráter dissonante (Eká) composta por Juçara Marçal, que evoca uma atmosfera perturbadoramente fantasmagórica. O experimentalismo do curta coloca em relação as palavras de Timóteo, a música de Juçara e as imagens de arquivo, provocando-lhes outras legibilidades e significações, produzindo uma fabulação fantasmal e crítica que atualiza o passado no presente.

Mencionado de maneira secundária em “Todos os mortos”, o banzo é elemento fundamental de “A morte branca do feiticeiro negro”. A etimologia da palavra relaciona-se ao quimbundo *mbanza* (aldeia) e ao quicongo *mbanzu* (pensamento, lembrança), ambas línguas bantas originárias de Angola. No contexto do tráfico negreiro, banzo designa a “*nostalgia mortal que acometia negros escravizados no Brasil*” (como define o filme). Contudo, o banzo que acomete Timóteo e Alcebiades em nada se assemelha à depressão sofrida pela personagem Isabel, que apresenta circunstâncias em tudo muito distintas. Tal nostalgia mortal é, portanto, indissociável da situação de cativo e congrega um conjunto de circunstâncias degradantes: a profunda melancolia de ser afastado da terra natal; a revolta oriunda da liberdade perdida; a desumanização provocada pelos castigos recebidos.

Segundo Grada Kilomba, no contexto da escravidão, “decidir não mais viver sob as condições do senhor branco é uma performance final, na qual o sujeito negro reivindica sua subjetividade” (2019, p. 189). Como se sabe, as tentativas de suicídio frequentemente resultavam em punições para toda a senzala, revelando não só o interesse dos senhores brancos em não perder suas “propriedades”, mas sobretudo de impedir que escravizados se tornassem sujeitos. O suicídio de um cativo pode, assim, ser compreendido como “uma performance da autonomia, pois somente um sujeito pode decidir sobre sua própria vida ou determinar sua existência” (KILOMBA, 2019, p. 189).

O banzo é abordado no filme de Ribeiro a partir da carta muda de Timóteo, frágil testemunho da história dos vencidos. Suas palavras são desprovidas de voz, mas sua dor (e a de todos os mortos pelo racismo de ontem e de hoje) é evocada pelos gritos lancinantes da música de Juçara. Sobrepostas às imagens de arquivo, as palavras de Timóteo lhes atribuem novos sentidos. Nessas imagens, vemos pessoas negras que nos olham e parecem conhecer a dor de Timóteo. São como espectros suspensos no tempo e conscientes do passado e do presente. Como uma ruína silenciosa que resiste ao esquecimento, *"sua carta de suicídio permanece escoando no surdo vazio do tempo... até que encontre no coro das vozes a plena e justa liberdade"* - diz o filme em seus letreiros finais.

Diferente do que ocorre em "Todos os mortos", em que objetos históricos são inseridos no campo da ficção, em "A morte branca do feiticeiro negro" documentos e imagens de arquivo são remontados, resultando em um ensaio audiovisual, um exercício de leitura crítica de imagens do passado em relação dialética com o presente (BENJAMIN, 2012). Essas imagens são provenientes de fontes e temporalidades diversas. A foto intitulada "Colheita de Café", de autoria de Marc Ferrez, data de 1882 e é um dos testemunhos fotográficos da escravidão. Já os registros fílmicos mostram fazendas de café e de algodão com trabalhadores negros e senhores brancos do período pós-abolição que abrangem as décadas de 1920, 1930 e 1940. Além dessas, há imagens contemporâneas, como planos do Elevador Lacerda, das ruínas da senzala da Igreja da Ordem Terceira do Carmo e das ruas históricas de Salvador.

Para tratar do modo como as imagens de arquivo são anacronizadas, destacamos dois momentos que retratam pessoas negras trabalhando em fazendas de café. A primeira imagem (foto de Marc Ferrez) é um registro da escravidão. A segunda, um trecho do filme "A broca do café" (1925), de Manoel Lopes Oliveira Filho e Alberto Federmann, é um filme pós-abolição. Embora separadas por quarenta e três anos, elas revelam, quando justapostas, a continuidade de relações sociais e raciais. Em seus propósitos originais, o filme de Oliveira Filho e Federmann objetiva mostrar as técnicas utilizadas à época para combater a broca (praga comum em cafezais). No entanto, ao ser integrada à outra montagem, tal imagem é desfamiliarizada e ganha outras legibilidades. No trecho incorporado ao curta, uma mulher negra e magra colhe grãos no chão e os entrega nas mãos de seu patrão, homem branco e bem vestido. O homem olha para a câmera e dela se aproxima para mostrar os grãos. A mulher permanece em seu lugar, mantém seu rosto de lado, com os olhos voltados ao chão, ousando olhar para a câmera por um breve instante. A forma como os corpos (negro e branco) se movimentam e se posicionam na cena muito diz sobre as relações de poder que os atravessam. Ele tem a supremacia do olhar e se desloca no espaço sem constrangimentos. Ela, por sua vez, receia lançar olhares à câmera. Como observou bell hooks, o olhar é político: "as políticas da escravidão, das relações de poder racializadas, eram tais

que os escravizados foram privados de seu direito de olhar” ( 2019, p. 215). O plano, registrado em uma fazenda de café no interior de São Paulo no ano de 1925, foi realizado 37 anos após a abolição. No entanto, nele perdura a política dos corpos moldada no seio da escravidão.



**FIGURA 2:** Política dos corpos e o olhar opositivo em “A morte branca do feiticeiro negro”.

À esquerda, fotograma do filme “A broca do café” (Manoel Lopes Oliveira Filho e Alberto Federmann, 1925). Abaixo, a foto “Colheita de Café” (Marc Ferrez, 1882). À direita e acima, detalhe da foto de Ferrez.

Fonte: “A morte branca do feiticeiro negro” (Rodrigo Ribeiro, 2020).

As remontagens de imagens de arquivo, seus efeitos de desfamiliarização e a política dos olhares podem também ser observadas na última sequência do filme. Nela, é apresentada a foto “Colheita de café”, realizada por Marc Ferrez no Vale do Paraíba. Nessa ampla imagem estão enquadrados 18 negros escravizados (homens, mulheres e crianças) em posição de trabalho, carregando cestos e peneiras usados para colheita. Ao centro, há um homem branco, em trajés mais sofisticados (terno e sapatos) portando uma vara de açoite em uma das mãos (instrumento utilizado para “acelerar” o trabalho de cativos). No entanto, antes de nos apresentar a foto por inteiro, o filme a fraciona em enquadramentos próximos que nos permitem observar seus personagens em detalhes. Impressiona a força do olhar dos escravizados. Olhares opositivos (bell hooks, 2019) que sustentam resistência e revolta. hooks nos lembra que “mesmo nas piores

circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém diante das estruturas de poder que o contêm abre a possibilidade de agência” (2019, p. 217). Nesse sentido, vestígios de resistência contra o esquecimento da escravidão podem ser encontrados nos olhares de cada um dos escravizados retratados por Ferrez que, potencializados pelas palavras de Timóteo e pela música de Juçara, atravessam o tempo e nos interpelam no presente. “O *olhar* foi e é um lugar de resistência para o povo negro colonizado ao redor do globo. Os subordinados em relações de poder aprendem com a experiência que existe um “olhar crítico, que “olha” para documentar, que é opositivo” (HOOKS, 2019, 217).

Em “A morte branca do feiticeiro negro”, os olhares que nos são dirigidos assim como as palavras de Timóteo são como “a aparição única de um coisa distante” (BENJAMIN, 2012, p. 184) capaz de dialetizar o tempo, tornando visíveis e legíveis as suas permanências. Por sua vez, as remontagens de imagens de arquivo praticadas pelo filme são capazes de cindir seu uso museificado, dando-lhes um novo propósito, uma dimensão “profanadora”, revelando-as como sintomas e como imagens de “sobrevivências”.

## ■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória é um lugar de disputas, sendo permanentemente atravessada por (re)construções de sentidos que se dão ao longo de processos sócio-históricos. Desse modo, é importante ressaltar que o contexto do qual surgem os filmes analisados é marcado por disputas narrativas que ganharam contornos ainda mais nítidos após as eleições de 2018, na qual ocorreu uma significativa ascensão de partidos e políticos de extrema-direita, movendo a abordagem governamental da história para uma perspectiva conservadora e reacionária. Tal virada do cenário político acirrou as disputas sobre a memória histórica do país, nas quais leituras naturalizantes e neutralizantes dos sentidos da escravidão se opõem a abordagens que evidenciam sua atualização e seus efeitos no presente de uma população racialmente discriminada. É desse contexto de disputas e processos de (in)visibilização de traumas históricos brasileiros que surgem essas duas obras. Como vimos, “Todos os mortos” e “A morte negra do feiticeiro negro” atuam pela via política do imaginar, convocando, respectivamente, a ficção fantasmagórica e a desfamiliarização das imagens de arquivo para, assim, alcançar um anacronismo crítico do passado ainda vivo no Brasil.

A representação da escravidão em sua justa visibilidade e legibilidade, compreendendo tal acontecimento catastrófico como passado e presença viva, reside justamente em seu caráter

fantasmagórico. Assim, ambos os filmes exploram arqueologias do tempo em que camadas de passado e presente se sobrepõem na tessitura de imagens e sons. Ressalta-se a habilidade formal das obras em trabalhar, de modo sensorial, a espessura do tempo e a legibilidade crítica do passado que “sobrevive” transmutado no presente. Em “Todos os mortos”, entramos no anacronismo dos tempos pela porta da casa grande, acompanhando a atmosfera decadente de uma elite cafeeira que perde parte de seus privilégios e tenta se recompor por meio da perpetuação da exploração de negros e negras que outrora os serviram como escravizados. Já “A morte branca do feiticeiro negro”, curta potente em seu poder de síntese, atua no campo da desfamiliarização de documentos e imagens de arquivo, propondo uma atualidade perturbadora à carta de suicídio de Timóteo e às imagens pré e pós abolição. Cada qual à sua maneira, os filmes conferem ao trabalho da memória um sentido imaginativo e político, capaz de “reintroduzir a diferença nos objetos e o anacronismo na história” (DIDI HUBERMAN, 2013, p. 43).

Partindo do princípio de que o presente é o topos de toda representação do passado, os filmes aqui analisados não propõem uma narrativa monumental e totalizante da escravidão. Pelo contrário, buscam abordar vestígios e permanências dessa história. Não se trata de recompor o período da escravidão, mas sobretudo de cotejá-lo com o presente, de modo a fabricar novos regimes de sentido, praticar uma montagem dialética, provocar estranhamento, desfamiliarizar a ficção mítica e a imagem de arquivo, para que delas emergjam novas legibilidades do passado e, sobretudo, do presente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Silvio Luiz. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto e Museu de Arte do Rio, 2013.

\_\_\_\_\_. *Diante do tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte, MG : Editora UFMG, 2015.



- \_\_\_\_\_. *Remontagens do tempo sofrido*. O olho da história II. Belo Horizonte: editora UFMG, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação: e outros movimentos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.
- FELDMAN, Ilana. *Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul*. In: *Ars*, ano 14, n.28, 2016.
- FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1965.
- FIORATTI, Gustavo. *Fundação Palmares exclui 27 negros de lista de personalidades homenageadas*. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/12/fundacao-palmares-exclui-27-negros-de-lista-de-personalidades-homenageadas.shtml>>. Acesso em 10 de junho de 2021.
- GOMES, Laurentino. *Escravidão vol. 1: Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019
- HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MACHADO, Veridiana Silva. *O Cajado de Lemba: o tempo no candomblé de Nação Angola*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo (USP), 2015.
- MARTINEZ, Luciana. *Fantasmagorias à deriva: travessias da escravidão rumo ao Brasil contemporâneo*. In: *RCL — Revista de Comunicação e Linguagens*, N. 53, 2020.
- OLIVEIRA, Regiane. *Governo Bolsonaro prega “negacionismo histórico” sobre a ditadura*. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/05/politica/1554419295\\_939718.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/05/politica/1554419295_939718.html)>. Acesso em 10 de junho de 2021.
- ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder y clasificación social*. *Journal of world-systems research*, v.11, n.2, 2000.
- SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, FFLCH, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2019.
- SCHWARCZ, Lília M. *Brasil viveu um processo de amnésia nacional sobre a escravidão, diz historiadora*. Entrevista para BBC Brasil, 2018. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44034767>>. Acesso em 10 de junho de 2021.

- 
- [1] Não se trata, neste estudo, de comparar ou igualar esses três acontecimentos, visto que são distintos em suas dimensões, conseqüências e continuidades. Ainda que os consideremos como fraturas históricas definidoras da sociedade brasileira, o genocídio indígena, a escravidão e a ditadura militar, se cotejados, careceriam de contextualizações cuidadosas em que pese a justiça histórica com os povos não-brancos.
- [2] Em março de 2019, o Presidente da República, Jair Messias Bolsonaro, autorizou a comemoração, pelas Forças Armadas Brasileiras, do golpe militar de 1964. Tal gesto foi acompanhado pela declaração do então Ministro da Educação, Ricardo Vélez, que propôs a substituição da expressão “golpe militar” por “regime democrático de força”, conforme notícia publicada em 4 de abril de 2019 no portal jornalístico El País. Disponível em <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/05/politica/1554419295\\_939718.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/05/politica/1554419295_939718.html)>. Em outubro de 2020, o presidente da Fundação Cultural Palmares, Sérgio Camargo, propôs a exclusão de 27 nomes da lista de personalidades negras homenageadas pela instituição. Em outra ocasião, Camargo havia declarado, em redes sociais, que a escravidão foi “benéfica para os descendentes” além de expressar a opinião de que o Movimento Negro Brasileiro deveria ser “extinto”, assim como o feriado da Consciência Negra, dedicado à reflexão sobre o negro na sociedade brasileira. Tais ações e declarações foram noticiadas pelo jornal Folha de São Paulo. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/12/fundacao-palmares-exclui-27-negros-de-lista-de-personalidades-homenageadas.shtml>>.
- [3] Aimé Césaire, em *Discurso sobre o Colonialismo* ([1955]2020), abordou criticamente os discursos em torno do Holocausto e do Colonialismo. O autor ressalta o racismo colonial normalizado em discursos europeus, inclusive naqueles considerados humanistas, ao por em evidência um “pseudo humanismo” em defesa do homem branco diante do Holocausto, mas que relativiza a barbárie colonial contra povos não brancos em nome de uma suposta civilização.
- [4] Como desdobramento deste trabalho, futuramente, caberia abordar o *anacronismo* a partir de cosmovisões africanas, principalmente aquelas que concebem o tempo em caráter circular (não linear), como a do povo bakongo, trabalhada pelo filósofo Bunseki Fu-Kiau e traduzida por Tiganá Santana Neves Santos (2019), e a do candomblé de Nação Angola, discutida por Veridiana Silva Machado (2015) em sua dissertação de mestrado.



# O momento qualquer e a coexistência de temporalidades liminares em Jacques Rancière<sup>1</sup>

*The 'any moment' and the coexistence of liminar temporalities in Rancière*

## ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES

Instituição/Afiliação Universidade Federal de Minas Gerais  
País Brasil

Doutora em Comunicação Social pela UFMG. Professora do Departamento de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

## LUIS MAURO SÁ MARTINO

Instituição/Afiliação Faculdade Cásper Líbero  
País Brasil

Doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero.

## RESUMO

A perspectiva de Jacques Rancière sobre o "tempo qualquer" tem sido um dos conceitos mais frutíferos para compreender a elaboração contemporânea de cenas políticas de dissensus de um ponto de vista estético. Mas o que exatamente seria um "tempo qualquer"? Como se relaciona com a criação de narrativas políticas? Este texto descreve algumas relações entre tempo e comunicação a partir da visão de Rancière de "qualquer tempo" como o local de construção de narrativas contra-hegemônicas sobre a existência de formas de vida heterogêneas. Argumenta que (1) o conceito de "qualquer momento" se refere a uma categoria política, não apenas temporal; (2) a formação de cenas de dissensus está relacionada à definição dos significados de "tempo qualquer" em cada ocasião, pois (3) opera na liminaridade dos tempos hegemônicos que enquadram a comunicação.

**Palavras-chave:** Rancière. Tempo. Comunicação. Cena. Narrativa.

## ABSTRACT

Jacques Rancière's perspective on the 'any time' has been one of the most fruitful concept to understand the contemporary elaboration of political scenes of dissensus from an aesthetical point of view. But what would exactly be this 'any time'? How is it related to the creation of political narratives? This text outlines some relationships between time and communication from Rancière's view of the 'any time' as the building site of counter-hegemonical narratives concerning the existence of heterogenous forms of life. It argues that (1) the concept of 'any time' refers to a political, not only temporal, category; (2) the formation of scenes of dissensus are related to the definition of the meanings of the 'any time' in each occasion as (3) it operates in the liminality of hegemonical times that frames communication.

**Keywords:** Rancière. Time. Communication. Scene. Narrative.

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado com o apoio do CNPq e da FAPEMIG.

## 1. INTRODUÇÃO

Em um artigo publicado no jornal Folha de S.Paulo em 1º de maio de 2005 intitulado “O paradoxo da sétima arte”, o filósofo francês Jacques Rancière, em um comentário sobre o cinema, recorda que “a arte se sinaliza pela singularidade de certos espaços tanto quanto pelos personagens que eles venham a conter”. A partir disso, é possível começar este texto com uma ilustração de seu argumento principal.

Em vários filmes do cineasta japonês Yasujiro Ozu, o tempo recebe um tratamento particular ao ser colocado em cena. Trata-se de imagens de ambientes vazios, sem personagens ou movimentação, durante as quais rigorosamente nada acontece: ninguém passa, não há vozes de fundo, não se ouve ruídos que sugerem ação fora da cena – apenas o tempo acontece. Esse acontecer do tempo pode parecer estranhamente perturbador para um público acostumado, na produção midiática contemporânea, ao preenchimento de cada instante pela ação – no cinema de Ozu, a ação é preenchida pelo tempo. Um tempo vazio como são muitos dos tempos do cotidiano, desprovido de qualquer acontecimento particular capaz de revesti-lo de uma importância específica – um tempo qualquer, e, no entanto, indispensável à ação (PENNA, 2009; CARVALHO, 2013). Um tempo qualquer que se emancipa em relação ao tempo narrativo, mas que se constitui também como plano de temporalidade.

A obra de Rancière é permeada por um argumento marcante: desde a publicação do livro “A noite dos proletários” (1988), afirma que o processo de emancipação está intimamente associado ao modo como o tempo é redefinido pelas pessoas quando se apropriam dele na realização de ações que reordenam corporeidades, espacialidades e experiências. Corporeidades vão além do registro do corpo físico no tempo e no espaço, abrangendo também a maneira como é visto, posicionado em redes de poder e resistência, reconfigurado por diversos arranjos discursivos e afetivos.

De acordo com Rancière (2018c), retomar o tempo capturado pelas lógicas produtivas do capital é produzi-lo como justaposição de temporalidades heterogêneas, em que fragmentos de tempos e momentos são articulados sem seguir uma racionalidade causal, rumo a “conquistas” valorizadas socialmente ou a uma ordenação da vida segundo a qual a auto-realização é sempre adiada para um futuro que só se concretiza após sofrimentos, perdas, desumanizações.

O tempo heterogêneo e a heterogeneidade da composição que aproxima e tensiona múltiplas temporalidades é o que define também a diversidade de elementos e espaços que irão compor a cena na qual os indivíduos se configuram como sujeitos políticos em um processo dissensual e constante de rupturas e refazimentos. Rancière tensiona o tempo “normal” e o tempo do devaneio, conferindo grande importância às relações temporais laterais, não sucessivas, que permitem a emergência de desvios, imprevistos, daquilo que antes não era notado, percebido,

sentido: o trabalho da emancipação é uma operação temporal de abertura de intervalos, de entre-espacos que permitem devaneios, desmesuras e devires.

A cena é justamente esse trabalho de produção de intervalos, de discontinuidades que impossibilitam uma roteirização da experiência dos sujeitos, funcionando a partir da diferença, do dinamismo conflitivo, para criar e abrir brechas ao aparecimento do que nunca foi visto (RANCIÈRE, 2012; 2019a). No livro *La méthode de la scène* (2018c), Rancière define a cena como uma operação de desmontagem de legibilidades hegemônicas e hierárquicas, reforçando o fato de que ela faz funcionar o método da igualdade, um método de reorganização do sensível e que alimenta uma pequena máquina de interrupção da explicação usual da ordenação daquilo que vemos, ouvimos e dizemos. A cena entrelaça um conjunto de fios, de elementos, de fluxos, de corpos e objetos heterogêneos: ela os aproxima, os tensiona, altera seu posicionamento no tempo, no espaço, nos processos de aparição. Ela é, sobretudo, uma ruptura com a previsibilidade e a criação de fabulações experimentais e dissidentes.

Na cena, os sujeitos elaboram relações emancipatórias a partir da possibilidade de indeterminação de suas formas de vida, ou seja, a impossibilidade de fixar o destino dos sujeitos e sua significação, olhando para as temporalidades e situando-as em uma rede, uma “intriga” de múltiplos elementos, de diferenças e significações. É por isso que a operação da cena é liminar, intervalar, conduzindo os sujeitos a investirem nos espaços entre temporalidades, a aproveitar brechas produzidas no meio de “um continuum temporal supostamente homogêneo” (RANCIÈRE, 2018c, p.35), permitindo que momentos quaisquer e sujeitos quaisquer emergjam a partir daquilo que faz vacilar as hierarquias.

Este artigo explora alguns aspectos da relação que Rancière estabelece entre a articulação de temporalidades heterogêneas e a emancipação política a partir da aposta em uma racionalidade ficcional que valoriza os imprevistos, os limiares e os intervalos.

## 1. DESCONEXÃO ENTRE O QUE ESTÁ PREVISTO E O QUE ACONTECE

Rancière (2017, 2018b e c; 2019b) intensificou e aprofundou sua abordagem do tempo enquanto categoria estética e política central para um pensamento da desierarquização a partir da arte. O momento qualquer, o tempo da coexistência de micro-acontecimentos sensíveis que se opõem ao tempo normal, da subordinação e do consenso estão presentes, por exemplo, nas menções feitas aos romances de Flaubert, Virgínia Woolf, Proust e Guimarães Rosa. O argumento

de Rancière contrapõe duas maneiras de tratar o tempo: no âmbito da narrativa que segue a lógica causal, articulariam-se formas de vida resignadas a um destino organizado de antemão; mas, por outro lado, à narrativa temporalmente desierarquizada articulariam-se formas de vida capazes de inventar outra maneira de habitar e experienciar o tempo.

Essa obra foi seguida de dois outros livros, "Les temps modernes: art, temps, politique" (2018c) e "Le travail des images" (2019a), nos quais apresenta uma visão da história que não é determinada por um processo material que articula causas e efeitos, mas por "regulações diferentes que nos permitem perceber um aparecer que reconfigura os modos de repartição coletiva do tempo.

Mas antes o autor já havia iniciado, em "Bela Tár: o tempo do depois" (2013a), uma abordagem do tempo desviante como motor da grande reviravolta insurgente dos sujeitos contra uma racionalidade que teima em ajustar e fazer coincidir seus sonhos com um determinado "real". É interessante observar que alguns dos argumentos desse livro podem ser ilustrados em outras cinematografias. Recorrendo-se novamente, a título de ilustração, ao cinema de Ozu, nota-se exatamente como os tempos aparentemente "vazios" ou privados de ação podem ser vistos não como uma passagem ou ligação, mas como um tempo propositalmente desprovido de outra ação que não ele mesmo, recordando que a fabulação cinematográfica comporta outras temporalidades além das hegemônicas. São os momentos de dissolução do tempo frenético, quando um tempo de outra natureza se apresenta como possível.

Também em "O fio perdido" (2013c, p.55), Rancière já apontava a importância por ele conferida aos "momentos singulares e imprevisíveis nos quais o brilho de uma quimera encontrando o incontornável de uma situação perfura a rotina da existência". A valorização do "momento qualquer", que explode o tempo dominante, é central para permitir um jogo complexo de coexistências de acontecimentos heterogêneos e concomitantes:

A descrição dos momentos sensíveis impõe uma construção temporal que faz com que a temporalidade normal da progressão das histórias exploda. (...) No entanto, as próprias articulações do passado, do presente e do futuro, que ordenavam o tempo da ficção em uma progressão, passam para o regime da coexistência. Elas se encontram agora no interior de cada presente. É também por isso que esse próprio presente é dado por meio de vários presentes narrativos, povoados, cada um, pela precisão do detalhe (RANCIÈRE, 2013b, p. 51).

Sob esse aspecto, vale explorar o tempo da coexistência de múltiplas temporalidades e sua relação com os devaneios e fabulações que alimentam as insurgências desierarquizantes ao desafiarem o tempo consensual do controle dos corpos e vontades. É como se a fabulação ficcional preparasse um cenário, uma cena sobre a qual as imagens, os corpos, os gestos, os sons que aparecem não eram aqueles esperados, escapam às convenções acordadas e fazem com que as conexões entre distintas temporalidades não funcionem de modo previsto. No

desmedido momento do devaneio, tudo vai ser deslocado, sacudido, atordoando não apenas uma forma consensual de montagem e enquadramento, mas também de aparecimento dos sujeitos (Rancière, 2017).

No coração desse desmedido momento qualquer, a fabulação, a arte e a ficção estão interligadas uma vez que, para Rancière, o tempo do depois deve criar uma pequena “máquina de desmontagem do olhar” e da inteligibilidade do que estava programando para poder ser visto. Trata-se de fazer “parar” ou desacelerar o tempo opressor da rotina cotidiana, para promover uma espiral de temporalidades excessivas e, justamente por isso, dissensuais. De certa maneira, o tempo das cenas vazias no cinema de Ozu desafiam exatamente esse excesso, evocando uma aparente simplicidade de um tempo comum: nada acontece porque em muitos momentos da existência, de fato, nada ocorre para demarcar uma descontinuidade no tempo que se apresenta como interrupção de uma suposta linearidade – a forma, aqui, se apresenta também como conteúdo.

De acordo com Rancière (2019), a fabulação pode ser entendida como a produção de novos enunciados a partir da ativação de um outro imaginário que desafia e interpela um imaginário hegemônico, evidenciando as incoerências, os excessos e as injustiças das representações hierarquizantes. A fabulação precisa da ficção para alterar o modo como temporalidades distintas são articuladas, reverberando na maneira como formas de vida são apreendidas e reconhecidas.

O exercício de fabulação contraria o encadeamento de causas e efeitos, a previsibilidade, a relação entre o que estaria previsto e o que de fato acontece, criando uma narrativa experimental e dissensual. É assim que a arte, o cinema, a fotografia e a literatura passam a ocupar lugar importante na reflexão de Rancière (2018a) acerca da desmontagem das explicações previsíveis do mundo. Tal desmontagem promove uma espiral de temporalidades capaz de “transformar a sucessão de horas nas quais nada jamais deve acontecer em um tempo marcado por uma multitude de acontecimentos” (RANCIÈRE, 2018c, p. 34).

Rancière (2013a) confere ao momento qualquer uma dimensão de liminaridade, de fronteira, de mudança e de transgressão capaz de alçar pontes e estabelecer passagens entre o que é considerado legível e visível e o que é considerado opaco e ininteligível; entre o que alcança e cumpre expectativas e o que perfura o continuum com o inesperado.

A literatura e as imagens adquirem proeminência na reflexão de Rancière, porque permitem a invenção “de uma outra imagem do tempo: um tempo da coexistência, da igualdade e da interexpressividade dos momentos, oposto ao tempo da sucessão hierárquica e da destruição de um momento por aquele que o sucede” (Rancière, 2017, p. 136; 2018c, p. 47).

Em “As margens da ficção” (2017, p.26), Rancière escolhe algumas obras literárias modernas para comentar cenas específicas nas quais destaca-se uma “potência da inclusão de qualquer um e também de qualquer acontecimento”. Momentos ínfimos do cotidiano, a fugacidade e a



poesia de intervalos de tempo antes não capturáveis pela trama da narrativa agora conseguem não só reconfigurar a estrutura do roteiro de ações, mas também conferir dignidade a todos que compõem essas cenas.

O momento qualquer, na verdade, não é qualquer. Claro que ele pode se produzir a qualquer instante, para toda circunstância insignificante. Mas ele é também um momento sempre decisivo, o momento de sacudida que se conserva entre o nada e o tudo. Ele fica nessa fronteira na qual as vidas que vão cair no nada se elevam a uma totalidade de tempo e de injustiça é talvez a política mais profunda da literatura (RANCIÈRE, 2017, p. 154-155).

Em vez da peripécia, o que se destaca na narrativa ficcional moderna, segundo Rancière, é o “momento qualquer”. Essa noção tem origem em uma expressão que Erich Auerbach utilizou, em seu livro *Mimesis*, para caracterizar a ficção de Virginia Woolf, indicando “o momento que não constrói e nem destrói mais nada, que não se estende em direção a um fim, mas se dilata ao infinito, incluindo virtualmente outros tempos e lugares” (2017, p. 131).

A perspectiva de um tempo qualquer, em Rancière, se apresenta como parte constituinte de uma cena na qual a efetividade esperada de uma ação tende a ser substituída pela resistência a um tempo comum. É importante, nesse aspecto, salientar uma certa tensão entre a noção de um “tempo qualquer” em contraposição ao “tempo comum”: não se trata de uma dicotomia, mas de planos diferentes de compreensão de temporalidades enquanto representativas de regimes estéticos do cotidiano aos quais se atrelam formações e configurações políticas.

O tempo comum se apresenta muito próximo ao cronológico, no qual as ações de um grupo são controladas pela existência de uma referencialidade compartilhada, mas objetivamente inserida na marcação do relógio; o tempo qualquer, por seu turno, tem como característica inicial exatamente se opor a essa escala vigorosamente marcada, fruto de uma modernidade técnica que se erige como regime político, econômico e social, e apresenta-se como um tempo do porvir, o “tempo do depois”, como denomina Rancière (2013a) em sua análise dos filmes do cineasta húngaro Béla Tarr.

O tempo do depois se constitui não como sinônimo do “tempo qualquer”, mas compartilha com ele a recusa de um tempo comum imediato no qual deve, ou deveria, se desenvolver a elaboração de uma cena: ao contrário, é na “*mise en temps*”, na “colocação no tempo” que a se opera o acionamento das referências estéticas e políticas dos sujeitos em partilha na elaboração de uma formação da cena que permita a coexistência não hierarquizada de temporalidades heterogêneas.

O “tempo qualquer” se apresenta, dessa maneira, como uma espécie de condição para o “tempo do depois”, no qual se opera a efetividade dos regimes estéticos como elementos próximos a uma especificidade da prática política do cotidiano: o tempo qualquer só pode existir

com a condição de uma cotidianidade trazida para primeiro plano, fora da qual seu significado, efetivamente, correria o risco de se esvaír. A existência do tempo qualquer se mostra como elaboração do tempo do depois, o porvir como horizonte de possibilidades de uma ação futura que depende da cena de resistência do presente: o dissenso estético presente gera uma abertura para tempos de um porvir político.

O momento qualquer expande o tempo presente de modo a fazer caber nele os possíveis ainda não registrados pela ordem controladora. A maneira como os fragmentos de tempo se entrelaçam é desmedida e inclusiva: eles não só coexistem, mas também se expandem como ondas sonoras, sem jamais destruírem umas às outras.

A suspensão da ordem corriqueira do tempo, da maneira habitual de ocupar um espaço, da forma de identificar-se como indivíduo e de inscrever-se nas relações (RANCIÈRE, 2018a, p.85) já estava também presente na obra Béla Tarr: o tempo do depois (2013a). Nessa obra, Rancière nos convida a questionar os esquemas temporais e os desdobramentos oficiais do tempo que, nos filmes do cineasta Béla Tarr são desafiados “pelo ligeiro intervalo que opõe o tempo dos planejadores e dos burocratas à realidade vivida pelos indivíduos” (RANCIÈRE, 2013a, p. 15).

O tempo do depois não é o da razão reencontrada nem o do desastre esperado. É o tempo do depois das histórias, o tempo em que o interesse recai diretamente sobre a malha sensível na qual elas talham os seus carreiros entre um fim projetado e um fim advindo. Não é o tempo em que se fazem belas frases ou bonitos planos para compensar o vazio de toda espera. É o tempo em que o interesse recai sobre a própria expectativa (RANCIÈRE, 2013a, p. 96).

O devaneio (*rêverie*) torna possível um jogo imaginativo que ativa o exercício do “como se”: o sonho que transborda os limites dos lugares, tempos e nomes impostos aos sujeitos é justamente o que torna defeituosa a “máquina de explicação das coisas”. Um tempo inexplicável pode se mostrar como forma silenciosa de insurgência em relação à demanda por uma inescapável transparência, por uma constante explicação e preenchimento de cada instante – o “depois” indicado por Rancière no cinema de Tarr é também o momento qualquer em Ozu: a cena vazia não explica o tempo, sequer o demonstra e, menos ainda, o mostra. Ao contrário, ele se afirma como presença, tempo-materialidade composta na cena que desafia interpretações hegemônicas.

Assim, a desierarquização desencadeada pelo processo fabulativo deriva de um trabalho ficcional dissensual que nos revela a existência de várias maneiras de construir a realidade e a temporalidade. Enquanto estrutura de racionalidade, a ficção configura quadros a partir dos quais sujeitos, coisas, situações e palavras são percebidos e ligados uns aos outros, produzindo um sentido de realidade. A narrativa ficcional, segundo ele, ao se desenvolver não como encadeamento de tempos, mas como relação e coexistência entre lugares e suas múltiplas possibilidades de realização, produz um trabalho dissensual que marca a criação de possibilidades emancipatórias.

[...] oscilação entre a reprodução do mesmo e a possível emergência do novo que é também um momento pleno no qual uma vida inteira se condensa, onde várias temporalidades se misturam e onde a inatividade de um devaneio fabulador (*rêverie*) entra em harmonia com a atividade do universo. A ficção construiu sobre essa trama temporal outras maneiras de identificar os acontecimentos e os atores e outras formas de articulá-los para construir mundos comuns e histórias comuns (RANCIÈRE, 2017, p.13).

O espaço e o tempo da ficção suspensiva confere visibilidade à suspensão da ordem corriqueira do tempo, da maneira habitual de ocupar um espaço, de identificar-se como indivíduo, de inscrever-se nas relações e na forma de dispor objetos e se localizar em relação a eles. O tempo organizado pela racionalidade ficcional pode elaborar “uma vida na qual tudo se mistura e nada se esquece. Um tempo em que o sujeito entra, com outros personagens, em uma mesma vida indistinta” (RANCIÈRE, 2017, p.88).

É pela via do momento qualquer que o “qualquer um” passa a ser figurado (e não apenas representado), passa a aparecer e ser visto e escutado como antes não poderia ter sido. É pelo momento qualquer que ocorre a “a entrada dos indivíduos quaisquer no tempo vazio que se dilata em um mundo de sensações e paixões desconhecidas” (RANCIÈRE, 2017, p. 151). Na fabulação, não só os tempos coexistem de maneira desierarquizada, mas também os sujeitos e suas formas de vida:

Na ficção se descobre um modo de ser inédito do tempo: um tecido temporal cujos ritmos não são mais definidos por objetivos projetados, ações que buscam à conquistá-los e obstáculos que retardam; mas por corpos que se deslocam ao ritmo das horas, mãos que apagam o embaçamento dos vidros para olhar a chuva que cai, cabeças que se apoiam, braços que caem, rostos desconhecidos ou conhecidos que aparecem atrás das janelas, passos sonoros ou furtivos, um ar de música que passa, minutos que deslizam uns sobre os outros e se fundem em uma emoção sem nome (RANCIÈRE, 2017, p. 151).

No momento qualquer, a experiência singular produz diferença e interrompe o tempo “normal” para fazer caber dentro dele temporalidades e existências desviantes em justaposição.

## ■ 2. O MOMENTO QUALQUER E O APARECIMENTO DO QUALQUER UM

Ao explicar como o momento qualquer pode se originar e pode dar origem ao dissenso, Rancière (2019b) lança mão de um exemplo presente em sua obra desde a década de 1980. Quando investigava os arquivos da imprensa operária de meados do século XIX, na França, Rancière (1985) se deparou com os escritos de Louis Gabriel Gauny, o “marceneiro poeta”, ou

ainda, o “filósofo plebeu”, aproveitando-os para redigir *A noite dos proletários* (1988). A partir desses documentos, ele produziu a seguinte descrição literária de um dia de trabalho do “filósofo plebeu” como taqueador em uma casa em construção:

Acreditando estar em casa, enquanto não acaba o cômodo onde coloca os tacos, ele aprecia sua disposição; se a janela dá para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um momento deixa de movimentar os braços e plana mentalmente na espaçosa perspectiva para apreciar, melhor do que os proprietários, as casas vizinhas (RANCIÈRE, 1988, p. 86).

É interessante notar como o tempo do devaneio, o momento do intervalo presente no relato de Gauny, é comparado por Rancière à criação de barricadas, como aquelas que foram criadas nas ruas de Paris nas revoluções de 1830 e 1840, uma vez que elas promovem não apenas interrupções na organização temporal dos “vencedores”, mas também permite a invenção de desvios e de espaços outros dentro da experiência emancipatória. A emancipação de Gauny é “primeiramente uma reconquista do tempo, uma outra maneira de habitá-lo” (RANCIÈRE, 2018c, p. 33): ela promove uma espiral de temporalidades capaz de criar um “encadeamento temporal desviante” (2018c, p.36).

Reconquistar o tempo é transformar essa sucessão de horas nas quais nada jamais deve acontecer em um tempo marcado por uma multitude de acontecimentos. No relato de Gauny o cotidiano no trabalho é um tempo em que, a cada hora, acontece alguma coisa: um gesto diferente da mão, um olhar que se desvia e faz o pensamento derivar, um pensamento que aparece desavisadamente e que muda o ritmo do corpo, um jogo de afetos que faz com que a servilidade sentida ou a liberdade experimentada se traduzam em gestos diversos e encadeamentos contraditórios de pensamentos. Assim, se produzem toda uma série de hiatos positivos com o tempo normal da reprodução do ser operário. E esses hiatos se deixam reunir em um encadeamento temporal desviante. Através toda essa dramaturgia de gestos, de percepções, de pensamentos e de afetos se torna possível para o taqueador criar uma espiral que inicia, no meio do constrangimento das horas de trabalho, uma outra maneira de habitar o tempo, uma outra maneira de sustentar um corpo e um espírito em movimento. (RANCIÈRE, 2018c, p.34)

A jornada de trabalho narrada por Gauny (e recontada por Rancière) altera o modo como o tempo trabalha: trata-se de partir de um ponto singular qualquer, em um momento qualquer e estender articulações em direções imprevistas, inventando outras relações. A potência do momento que engendra um outro encadeamento temporal está sobretudo nas insurgências cotidianas, pois nelas também as articulações entre acontecimentos rompem com a causalidade consensual da simples sucessão de coisas. Assim, a ficção envolvida na criação da cena de dissenso e no aparecimento dos povos não vencidos nos oferece

[...] uma outra maneira de pensar o tempo a partir da singularidade de momentos nos quais a distribuição hierárquica das temporalidades e das formas de vida é suspensa, interrompida ou desviada na experiência individual de um dia de trabalho, no romance que traz momentos de inatividade, ou nos ajuntamentos de multidões que interrompem o curso normal das coisas (RANCIÈRE, 2018c, p.47).

Os não vencidos são povos que se configuram quando o arranjo consensual e aparentemente “natural” das temporalidades é desorganizado por uma racionalidade ficcional a partir da qual “se produzem toda uma série de intervalos possíveis com o tempo normal da reprodução do ser-operário. E esses intervalos deixam-se reunir em um encadeamento temporal desviante” (RANCIÈRE, 2018c, p.34). O tempo dos não vencidos requer a coexistência de tempos, espaços e dos sujeitos que os habitam e aí definem suas capacidades e interferências no comum. É um tempo “arrancado” do tempo da mercantilização e da dominação.

É representativa, nesse sentido, a argumentação de Cuscicanqui (2015) ao mostrar as divergências e tensionamentos na constituição de um regime estético da imagem que busca capturar uma temporalidade histórica que não se insere necessariamente em um modelo de representação típico do “registro dos “grandes momentos” ou “grandes feitos”, mas procura se voltar para a atividade cotidiana enquanto memória de um tempo qualquer, responsável por garantir, na longa duração das práticas, a permanência de uma forma de vida bastante diversa daquela prevista pelo regime oficial de colonialidade na qual ela estaria inserida.

Para Tonial, Costa e Maheirie (2020) É possível aproximar a abordagem de Rancière de uma perspectiva decolonial, uma vez que sua perspectiva acerca das temporalidades coexistentes traduz-se em uma cena que questiona um regime de sensibilidade que sustenta as divisões, hierarquias e os privilégios em sociedade. Rancière recusa uma configuração do sensível na qual uma lógica colonial se constrói na experiência assimétrica entre humanos, entre os diferentes modos de vida e entre as formas de produzir conhecimento. Segundo os autores, Rancière constrói uma máquina de desmontagem do olhar e da experiência, recusando as racionalidades de organização do tempo e do espaço que invisibilizam os corpos e apagam as formas de vida apontadas como indesejáveis.

Nesse sentido, a aproximação com a perspectiva de Cuscicanqui (2015) pode ser traçada a partir de seu entendimento das imagens como parte de um conjunto de atividades que desestabilizam os padrões de colonialidade que desconsideram as dinâmicas definidoras das experiências que entrelaçam e conjugam multiplicidades. Assim como Rancière, essa autora valoriza a coexistência de diferenças culturais, temporais, espaciais e simbólicas que não se fundem, mas se tensionam e se complementam. Ambos destacam a fronteira, a borda e os limiares como operações capazes de produzir brechas e fraturas a partir das quais se pode tecer redes de espaços, montar cenas nas quais heterogeneidades são justapostas e desidentificações são possibilitadas por meio de arranjos minoritários.

Além disso, observa-se que a proposta de uma sociologia da imagem, em Cuscicanqui (2015), não se dá a partir da apropriação de obras ou conteúdos que se definem por meio de categorias sociológicas dentro de uma tradição “clássica”. Ao contrário, a autora procura trabalhar com a

dissolução de categorias simbólicas estabelecidas no sentido de propor uma transformação na própria elaboração epistemológica de uma perspectiva para a atribuição de sentido à imagem: o tempo qualquer do cotidiano deve ser analisado dentro de uma perspectiva que leve em conta categorias analíticas hauridas do próprio objeto que se observa, próxima à perspectiva também de uma fabulação para além do horizonte do apreensível: o sensível, para uma aproximação com Rancière, também está vinculado ao cognitivo, e o desenvolvimento de outras sensibilidades pressupõe também a possibilidade de se pensar outras racionalidades.

A representação da imagem desse tipo de tempo, pautado pela atividade a princípio desvalorizada pela lógica colonial na qual está inserida, se apresenta como um ato de recordar ações e práticas, formas de vida e regimes de fabulação inscritos em um imaginário em vias de apagamento oficial, mas que permanece fortalecido exatamente pela persistência dessas imagens e representações. A recuperação da história, em Cusicanqui (2015), não se dá como categoria de uma cronologia da estética, mas sobretudo como recuperação de categorias desenvolvidas pelos produtores de imagens: não é por acaso que seu olhar incide sobre a produção fora dos circuitos hegemônicos – a serem pensados também dentro de uma outra chave de análise.

Não se trata, no caso, de representação de uma “história” como narrativa especificamente factual, mas de uma fabulação do tempo comum que se interpola nas versões oficiais como interferências de regimes de ficcionalidade, como caracteriza Rancière (2021a; 2021b) – não como “invenção” ou “ficção”, mas, antes, como modalidade da narrativa sobre algo que se caracteriza como real.

O trabalho da cena é justamente produzir esse esforço de extrair à força, de arrancar o tempo dos não vencidos da linearidade consensual que dita o ritmo narrativo da história contada pelos vencedores (RANCIÈRE, 2019b).

### 3. O DESDOBRAMENTO DA TEMPORALIDADE E A “MISE EN TEMPS” DA CENA

A racionalidade que articula a cena de dissenso altera o modo como o tempo trabalha: trata-se de partir de um ponto singular qualquer, em um momento qualquer e estender conexões e articulações em direções imprevistas, inventando, a cada passo, outras relações. A potência do momento que engendra um outro encadeamento temporal não está apenas nas grandes manifestações revolucionárias, mas sobretudo nas insurgências cotidianas, pois nelas também as articulações entre acontecimentos rompe com a causalidade consensual da simples sucessão de coisas.

As articulações de singularidades permitem a invenção “de uma outra imagem do tempo: um tempo da coexistência, da igualdade e da interexpressividade dos momentos, oposto ao tempo da sucessão hierárquica e da destruição de um momento por aquele que o sucede” (RANCIÈRE, 2017, p. 136).

O pensamento anti-hierárquico de Rancière se manifesta na cena de dissenso como articulação de acontecimentos singulares, que aproximam e articulam sujeitos que se identificam e se desidentificam endereçando-se reciprocamente. A articulação em Rancière pode aparecer sob a forma de uma montagem, de uma redistribuição de tempos, corpos e espaços que evidenciem um intervalo e um limiar entre o que era esperado e uma quebra de expectativas.

A articulação pode também se configurar como “uma dimensão de fuga, um tipo de verticalidade em relação ao continuum de formas visuais reunidas e de operações de sentido que estão associadas a elas.” (RANCIÈRE, 2019a, p. 69). O trabalho da articulação também pode reunir intervalos de tempo antes não capturáveis pela trama da narrativa explicativa da história, reconfigurando a estrutura do roteiro de ações, e conferindo dignidade a todos que compõem as cenas de aparecimento: há nelas a potência da inclusão do qualquer um e também do acontecimento qualquer.

O método igualitário em Rancière vai desorganizar o “grande continuum feito da conjunção de momentos que são, ao mesmo tempo, o ponto por onde passa a reprodução da hierarquia dos tempos e o ponto de um hiato, de uma ruptura” (RANCIÈRE, 2018c, p. 35). Ele escolhe um momento único, um momento qualquer que expande o tempo presente de modo a fazer caber nele os possíveis ainda não registrados pela ordem policial controladora. A maneira como os fragmentos de tempo se entrelaçam é desmedida e inclusiva: eles não só coexistem, mas também se expandem como ondas sonoras, sem jamais destruírem umas às outras.

O momento qualquer é o elemento de um tempo duplamente inclusivo: um tempo da coexistência no qual os momentos penetram uns nos outros e persistem ao se expandirem em círculos mais e mais largos: um tempo partilhado que não conhece mais a hierarquia entre aqueles que o ocupam (RANCIÈRE, 2017, p. 153).

É sintomático que, em sua abordagem do problema do tempo comum, Rancière se dirija exatamente à análise da imagem cinematográfica como um aspecto particularmente relevante da percepção estética do tempo, que se converte também em um tempo da ação política na tela: o destaque para temporalidades mais ou menos dilatadas configura não apenas um regime estético da construção da imagem cinematográfica, mas também uma tomada de posição política em relação a um determinado estilo de fabulação que privilegia o preenchimento constante de cada minuto da tela em relação à representação do sensível referente ao próprio tempo. Ao “blockbuster” de ação típico, no qual toda a temporalidade é imediatamente cercada de uma

ação correspondente – exceto nos instantes mais reflexivos do protagonista quando confrontado com alguma situação pessoal – que eliminaria, de saída, a própria percepção do tempo, Rancière destaca uma valorização do tempo qualquer que se delinea exatamente onde a ação se interrompe: o tempo se torna, dessa maneira, a própria ação.

Não é coincidência que à temporalidade de uma imagem que se define pelo prolongamento referente a uma dilatação da própria ação corresponda também uma estética que privilegia a linguagem cinematográfica em sua relação com a narrativa, sem subordinar a primeira à última: na imagem vinculada a o tempo qualquer, a ação transcorre paralela a uma temporalidade que se desenvolve a partir de compressões e dilatações ligadas não necessariamente à cena, mas à retomada de um aspecto de duração às vezes negligenciado na produção voltada para “contar a história”. Evidentemente não se está trabalhando aqui em termos de julgamentos de mérito, mas apenas em relação ao exame das estratégias vinculadas a regimes de ficcionalidade, tais como indicados por Rancière, que se desdobram no tempo qualquer da imagem cinematográfica de filmes vinculados a determinadas perspectivas estéticas.

A título de ilustração, se na narrativa do “blockbuster” de ação busca-se preencher todo o tempo, de maneira que a cada instante esteja ligada uma ação, algumas das análises de Rancière se voltam para um outro tipo de relação, na qual o tempo onde “nada acontece”, o “tempo vazio” – na contiguidade de um tempo qualquer – assume o primeiro plano. Como destaca Burch (2008), por exemplo, o cinema de Ozu se destaca, entre outros aspectos, pela prevalência de uma temporalidade na qual o vazio de uma ação determinante, na aparente trivialidade do momento qualquer do cotidiano, se reveste de especial importância na condução da narrativa – não porque seja oferece pistas para o desenvolvimento dos fatos, mas por se mostrar como uma presença incontornável da ação do tempo: nesses momentos onde supostamente não existe ação, o tempo acontece. Trata-se, destaca Deleuze (1990), de um signo puro, realizado na tela como temporalidade não-narrativa mas presente, incômoda pelo real que faz emergir.

Enquanto espaço de fabulação em vários planos, a narrativa cinematográfica se apresenta, para Rancière, como um dos lugares de observação dos regimes de temporalidade implicados na constituição de formas estéticas mais ou menos próximas de propostas hegemônicas, de escape ou resistência. Embora seu conceito de “cena” efetivamente não diga respeito, de maneira direta, ao que se poderia entender de forma comum como “cena de cinema”, é possível traçar algum tipo de aproximação ou, mais ainda, de ressonância entre os dois conceitos na medida em que se trata da elaboração, de uma perspectiva a ser vista: a sensibilidade do visível se dá a partir de um trabalho – sentido da palavra “elaboração” na frase anterior – das imagens dentro do tempo, quase, se é possível dizer isso, um “labor da imagem” constituída e constituinte de uma temporalidade que explora as esferas do sensível como delimitadoras de um regime político específico.



Assim, o que Aumont (2008) caracteriza como as qualidades da “mise en scène” como os aspetos espaciais responsáveis pela configuração de uma cena (cenários, objetos de cena, adereços, posicionamento e movimentação de atores e atrizes, iluminação, definição do ângulo do plano e assim por diante) poderia ser visto, a partir de Rancière, também como uma “mise en temps”, a colocação da cena em um plano de temporalidade que a caracteriza dentro de uma perspectiva estética e política.

Se não existe nada gratuito na elaboração de uma cena, é possível compreender que o tempo se caracteriza não como um quadro de referência, mas como agente da narrativa: por exemplo, a velocidade de um diálogo não apenas apresenta a relação entre personagens, mas o posicionamento mútuo de sua instauração como parte de um tempo no qual cada segundo de diferença entre uma pergunta e uma resposta integra, de maneira diferente, a narrativa: não se trata de uma perspectiva de uso utilitarista do tempo para “contar a história” (por exemplo, a demora na resposta indicando que a personagem está confusa ou atônita), mas enquanto acréscimo de elementos voltados para marcar o tempo que passa em uma aparente trivialidade que se revela, no conjunto, plena de sentidos e coexistências.

Sob esse aspecto, a articulação em Rancière é definida a partir do intervalo e da coexistência. Mais precisamente: uma coexistência de tempos, identidades, imagens, textos, espaços no intervalo aberto pela cena de dissenso na qual se “faz povo” a partir do entrelaçamento de “outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaço temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados” (RANCIÈRE, 2012, p.99).

A cena de dissenso resulta dessa laboriosa aproximação e articulação entre singularidades, entre diferenças que se comunicam de maneira não linear, produzindo desorganizações de sentidos, indecidibilidade na apreciação e abertura contemplativa e sensível do olhar.

Uma cena pode se desdobrar a partir de um olhar pela janela, um encontro marcado entre duas pessoas, a narrativa de um domingo no campo, etc., pois essas singularidades testemunham, ao mesmo tempo, a realidade material de uma separação das formas da experiência e o esforço para transgredi-la, para entrar em um outro modo de tecer o comum, reconfigurando um universo sensível. A cena é o operador que permite compreender um mundo a partir do conflito que se desenha sobre a borda que separa o que está dentro e o que está fora, o que existe e o que não existe, o que faz sentido e o que não tem sentido algum (RANCIÈRE, 2020, p.840)

Na cena, a criação de mosaicos e constelações de imagens e textos pode nos auxiliar a desarmar o olhar e fazer trabalhar o saber imaginativo, posicionado contra o apagamento. Rancière (2012) confere papel importante à imagem na cena, pois ela é entendida como uma operação faz trabalhar um saber que escapa ao prescritivo e ao representativo, criando outros modos de apresentação e aparição dos corpos que lhes permitam ocupar tempos e espaços que antes não poderiam, ou não lhes eram permitidos acessar. O trabalho da imagem se associa, assim, à

produção de intervalos, de descontinuidades que impossibilitam uma roteirização da experiência dos sujeitos. A indeterminação, ou seja, a impossibilidade de fixar o destino, a significação e as temporalidades dos sujeitos, impede que as imagens sejam a mera expressão de uma situação ou de um acontecimento determinado. Elas são processo em devir, operações tecidas em rede, uma “intriga” de múltiplos elementos: heterologias, heterotopias e heterocronias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acontecimento do tempo qualquer se apresenta em espaços limiáres, nos quais efetivamente se poderia dizer que “nada acontece” pelos padrões contemporâneos de representação e utilização do tempo como painel externo da narrativa; com Rancière, valoriza-se o tempo como protagonista da fabulação que não acontece no tempo, mas com o tempo, assumindo este um espaço que não se caracteriza pelo avanço, mas pela constituição de uma encenação na qual a passagem dos instantes quaisquer lembram algo fundamental para sua consideração como aspecto político: as liminaridades do tempo qualquer se tornam frestas, linhas de escape das demandas infinitas do tempo supostamente entendido como importante, assim considerados pela valoração da atividade nele realizada; ao contrário, o tempo qualquer se afirma como constraste, ou mesmo recusa, a esse entendimento do tempo. Nele a atividade comum não é colocada como acessório de algo maior, mas se apresenta como valor específico, talvez não quantificável, dentro de sua própria ótica de ação enquanto proposta de situar a ação em outro plano de consideração. A título de exemplo, o tempo do cuidado consigo e com os outros, destituído de um valor quantificável posto que sua conversão imediata em capital não é necessariamente possível sempre, ganha relevância como pontuação temporal de resistência, frestas em uma lógica na qual todo o tempo deve ser produtivo – mesmo o chamado “tempo livre”, como indicava Adorno (1995) em um texto clássico sobre o assunto.

O tempo da representação do comum se apresenta, nessas condições, como uma perspectiva do tempo qualquer que irrompe sempre nos entremeios de narrativas constituídas de forma hegemônica, em retornos periódicos – novamente como temporalidades que aparecem “abigarradas”, excessivas, responsáveis por lembrar a existência de outras fabulações possíveis sobre o real. Sobretudo por destacar aquele momento qualquer no qual o único acontecimento é o próprio tempo – a cena vazia nos filmes de Ozu, espelhamento provocador de tempos passíveis de outras leituras.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CALDERÓN, Andrea Soto. **La performatividad de las imágenes**. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- CARVALHO, Flávia. Ozu e o cinema antinarrativo. **Pragmateia Filosófica**, Vol. 7, no.1, Jan-jun. 2013, pp. 1-15.
- CUSICANQUI, Silvia R. **Sociología de la imagen**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- DELEUZE, Gilles. Yasujiro Ozu, inventor das imagens óticas e sonoras puras. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André. **Ozu, o extraordinário cineasta do cotidiano**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1990, pp. 57-68.
- MARQUES, A.; MARTINO, L. M. Fotografias do limiar. **Interin**, v. 25, p. 83-110, 2020.
- MARQUES, A.; MARTINO, L.M.; SOUZA, F. C. V.; ANTUNES, E. Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes. **Logos**, v. 27, p. 242-261, 2020.
- OLIVEIRA, C.; MARQUES, A. Enquadramentos da precariedade no lar: uma análise comparativa entre imagens do FSA e do Bolsa-família. **Eikon**, v. 6, p. 61-74, 2019.
- PENNA, Julia P. A. Percepções sobre o vazio a partir da obra de Ysujiro Ozu. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009 (Monografia de Conclusão de Curso).
- RANCIÈRE, J; El litigio de las palabras: diálogo sobre la política del lenguaje. Entrevista a Javier Bassas. Barcelona: Ned Ediciones, 2019c.
- RANCIÈRE, J. **A Noite dos Proletários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RANCIÈRE, J. **Béla Tarr : o tempo do depois**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013a.
- RANCIÈRE, J. **La Méthode de la scène**. Paris: Éditions Lignes, 2018b.
- RANCIÈRE, J. **Le destin des images**. Paris: La Fabrique, 2003.
- RANCIÈRE, J. O paradoxo da sétima arte. **Folha de S.Paulo**, Mais !, 1o. de maio de 2005. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0105200504.htm>>.
- RANCIÈRE, J. **Le fil perdu: essais sur la fiction moderne**. Paris: La Fabrique, 2013b.
- RANCIÈRE, J. Le travail de l'image. **Multitudes**, n.28, p. 195-210, 2007.

- RANCIÈRE, J. **Le travail des images**. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon: Les Presses du Réel, 2019a.
- RANCIÈRE, J. **Les bords de la fiction**. Paris : Éditions du Seuil, 2017.
- RANCIÈRE, J. **Les temps modernes**. Paris: La Fabrique, 2018c.
- RANCIÈRE, J. **Louis-Gabriel Gauny. Le philosophe plébéin**. Paris: La Découverte-Maspero/Université de Vincennes, 1985.
- RANCIÈRE, J. O desmedido momento. **Serrote**, n.28, 2018a, p. 77-97.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. El tiempo de los no-vencidos, **Revista de Estudios Sociales**, n.70, 2019b, p.79-86.
- RANCIÈRE, Jacques. La pensée des bords (entretien avec Fabienne Brugère). **Critique**, n.881, 2020, p.828-840.
- TONIAL, F.; COSTA, C. J. L.; MAHEIRIE, K. Colonialidade, estética e partilha do sensível: debates em torno da arkhé do mundo moderno/colonial, **Athenea Digital**, v. 20, p. 1-24, 2020.



## Convenção e disputa na atuação do repórter: Carlos Spera e os primeiros anos de telejornalismo no Brasil<sup>[1]</sup>

*Convention and dispute in the reporter's performance: Carlos Spera and the first years of television news in Brazil*

---

### VALÉRIA MARIA VILAS BÔAS

Instituição/Afiliação  
Universidade Federal de Sergipe  
País Brasil

Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe. Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora do Lavint/UFS e pesquisadora associada do Tracc/UFBA.

### RESUMO

A proposta desse artigo é observar o momento de surgimento do repórter como presença visual na televisão brasileira a partir da figura de Carlos Spera, jornalista que se destaca no material de acervo preservado dos nossos primeiros anos de televisão. A partir da análise de sua atuação, buscamos identificar características que vão se constituir em importantes matrizes do telejornalismo no Brasil, bem como modos de atuação que, embora não venham a definir a norma, se apresentam como brechas para outras expressões possíveis.

**Palavras-chave:** Repórter. Televisão. Carlos Spera.

### ABSTRACT

The purpose of this article is to observe the moment of the reporter's emergence as a visual presence on Brazilian television based on the figure of Carlos Spera, a journalist whose presence in the video stands out in the preserved material of our early television years. Based on the analysis of its performance, we seek to identify characteristics that will constitute important matrices of television journalism in Brazil, as well as modes of action that, although they do not constitute the norm, present themselves as loopholes for other possible expressions.

**Keywords:** Reporter. Television. Carlos Spera.

## UMA MODERNA CONVENÇÃO BRASILEIRA

No Brasil, nos últimos meses do ano de 2017, a história de Mirella Archangelo, uma menina de 11 anos que brincava de ser repórter com seus irmãos, viralizou na internet a partir de vídeos filmados por sua mãe<sup>[2]</sup>. Neles, Mirella segura um microfone com o símbolo da Rede Globo e, indignada, chama atenção para os buracos e vazamentos em sua rua, na cidade de Ribeirão Preto, estado de São Paulo. Os irmãos de Mirella, os gêmeos Pablo e Peterson, de 8 anos, e Marjory, de 6 anos, fazem as vezes de fonte em alguns vídeos. Nos mais recentes, Peterson aparece segurando uma câmera feita de papelão. A mãe das crianças captura suas imagens a partir de um celular.

Entendemos, como Michael Schudson (2003, p.55), que as formas através das quais o jornalismo se apresenta para o público são historicamente convencionadas e que, portanto, “notícias não são ficcionais, mas convencionais. Convenções ajudam a tornar as mensagens legíveis. Elas fazem isso de modos que se encaixam no mundo social dos leitores e escritores, pois as convenções de uma sociedade ou o tempo não são as de outra”<sup>[3]</sup>. É a existência da convenção a respeito de uma performance padrão do repórter televisivo que torna possível a brincadeira de ser repórter. Em sua brincadeira, Mirella, seus irmãos e sua mãe repetem posturas, construções textuais e enquadramentos de câmera que remetem a um modo de agir convencionado, tornado forma hegemônica.

Nesse artigo, analisamos a figura de Carlos Spera, jornalista cuja presença corporal nas imagens do acervo consultado se distingue em um conjunto de vídeos nos quais a imagem do repórter, na maior parte das vezes, sequer aparece. O nosso objetivo é o de observar quais marcas estavam presentes na atuação do repórter antes que uma certa profissionalização da televisão brasileira e de suas formas atuasse de modo mais concreto como reguladora da expressão desse jornalista. Tomamos como base uma pesquisa feita a partir do acervo restaurado do que sobrou da produção televisiva da antiga TV Tupi<sup>[4]</sup>, disponível para consulta presencial no prédio do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro<sup>[5]</sup>, e junto ao Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi disponível no Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira na internet<sup>[6]</sup>.

O que buscamos, em nossa incursão pelos acervos, foram rastros. A figura de Carlos Spera, que mapeamos a partir de 18 fragmentos jornalísticos do acervo observado, nos ajuda a identificar características que vão se constituir em importantes matrizes do telejornalismo no Brasil – como a valorização da presença do repórter no lugar do fato –, mas também modos de atuação que, embora não venham a constituir a norma, se apresentam como brechas para outras expressões possíveis – como aquela em que ao ir pro meio de uma rua alagada entrevistar “os populares”, o repórter se coloca como constituidor da ação jornalística, tão recorrente no jornalismo de televisão brasileiro atual.

Ao falarmos de convenção aqui, entendemos o conceito como algo relativo à forma hegemônica, nos termos em que Raymond Williams (2001) a coloca em conexão estreita com a mudança social e a mudança cultural, como parte vital da estrutura de sentimento de uma sociedade. É nesse sentido que recorreremos à noção de gênero televisivo como algo que deve nos permitir “o reconhecimento de regularidades e especificidades de formas culturais/televisivas” (GOMES, 2011). Nesses termos, entendemos que o desenvolvimento do telejornalismo como gênero televisivo configurou modos específicos de atuação para o repórter obedecendo a uma série de convenções definidas historicamente em um processo de diálogo entre o jornalismo – suas relações com as indústrias de notícias, suas convenções formais e procedimentos padrão, sua institucionalização – e a televisão, entendida aqui como tecnologia e forma cultural (WILLIAMS, 2003).

No Brasil, é justamente a partir dos anos 1960, que os jornais, em meio a um processo de modernização (GOULART, 2002), adotam um código de narração impessoal para, por exemplo, demarcar uma espécie de ‘voz dos acontecimentos’, “cuja característica é não poder ser atribuída a nenhum personagem definido na estória, a não ser a um evento cuja identidade é devedora apenas de si própria” (CADASEI, 2013, p. 298). Contemporaneamente a esse movimento, a televisão começa a despontar no cenário comunicativo e ganhar força como meio popular. O meio começava a buscar uma linguagem própria a partir de matrizes culturais anteriores como a linguagem radiofônica, o cinema e o teatro – o primeiro telejornal brasileiro, *Imagens do Dia*, data de 1950 e ia ao ar na extinta TV Tupi transmitido diretamente do estúdio e com uma forte referência da locução radiofônica (GUTMANN, 2014; SILVA, 2011).

De modo articulado, deu-se ainda um contexto de controle e regulamentação institucional dos meios que encontrou na expressão de um jornalismo tecnicamente correto a expressão mais bem-acabada de uma televisão higienizada e sóbria. Segundo Renato Ortiz, com a instalação da ditadura militar, a questão do tratamento dos elementos políticos de produtos culturais ganha atenção do governo e o Estado passa a tratar esta área de modo específico (ORTIZ, 1994, p.114). Ortiz chama atenção para o fato de que a censura atua através de uma face repressiva, mas também de uma outra face disciplinadora, ou seja, ela não apenas diz não, mas também “afirma e incentiva determinado tipo de orientação” (ORTIZ, 1994, P.114), conforma modos de ser e de agir de acordo com seus valores e normas de conduta.

Na década de 1970, o processo de consolidação e profissionalização da tevê brasileira é, então, transpassado por uma série de críticas em relação à sua qualidade, à presença de programas populares e o próprio Estado passa a agir para “elevação de seu nível” (GOULART, SACRAMENTO, 2010, p.118). Marco Roxo (2010) indica, sobre este período, que ele foi visto e interpretado como um momento de inflexão em que o encerramento de programas ditos populares e a passagem para uma fase mais técnica, mais solene e impessoal simbolizavam a passagem de uma televisão



arcaica para uma moderna. Nesse contexto, o apuro técnico, propiciado por incentivos do regime militar, sobretudo no jornalismo, passa a ser usado como estratégia para garantir credibilidade (SACRAMENTO, 2008b). No jornalismo televisivo, o apuro da imagem se traduz também na postura dos mediadores postos em cena – os jornalistas televisivos, repórteres e apresentadores, começam a exibir uma imagem limpa, sem ruídos no vídeo ou nas vestimentas, na postura, ou nos penteados, um corpo imóvel, sóbrio. O olhar que oferecemos a seguir para a figura do repórter Carlos Spera é guiado, então, pela tentativa de apreender a atuação do repórter em um momento em que a regulação da convenção não tinha ainda se estabelecido, um momento em que a tevê buscava sua forma em meio a contextos diversos de relações com outras instâncias.

## SENHORAS E SENHORES, MAIS UM ESFORÇO TÉCNICO DO REPÓRTER CARLOS SPERA

Como já mencionado, foi a partir dos arquivos disponibilizados pelos acervos históricos disponíveis no site da Cinemateca Nacional e no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro que se deu a nossa busca pelos momentos de surgimento e consolidação da figura visual do repórter televisivo. A observação desse material foi apoiada ainda pela leitura de críticas e publicações de jornais e revistas brasileiros encontrados nos acervos dos portais dos jornais Folha de São Paulo, Estadão, e O Globo, das Revistas Veja e Istoé e do Portal Tv Pesquisa<sup>[7]</sup>. Como resultado, identificamos que a figura do repórter começa a se consagrar na televisão acompanhando um processo de profissionalização do meio, que tenta encontrar uma linguagem própria, não radiofônica, a partir dos anos 1970.

De modo geral, observamos que ainda que raro enquanto imagem na tela, o repórter vai aparecendo na televisão brasileira tanto a partir de uma função técnica de filmagem na figura de um cinegrafista que se posiciona no meio do acontecimento e assim fornece imagens de um ponto de vista implicado na ação que se desenrola, quanto atrelada a um microfone que dá voz a uma fonte. Nesses casos, a própria fala do entrevistado ganha forma de notícia e a função do repórter é personificar uma instituição jornalística que tem acesso a essas fontes e as constrói para o telespectador como alguém de quem se pode estar próximo. Nesse sentido, observamos que quando começa a aparecer na tela a partir de um corpo materializado por alguém que sustenta um microfone, a presença do repórter também nos dá indícios interessantes para pensar os valores jornalísticos com os quais o jornalismo de televisão dialogava naquele momento inicial. É possível encontrar fragmentos do noticiário nos quais o repórter já aparece, por exemplo, como

'testemunha ocular dos fatos', entrevistando fontes, se colocando na cena da notícia (GUTMANN, VILAS BÔAS, GOMES, 2019).

Um exemplo desse tipo de atuação do repórter se destaca entre essas imagens fragmentadas dos primeiros anos de tevê: a figura do jornalista Carlos Spera. Tendo seu nome sempre como parte da identificação dos trechos em que aparece nos arquivos da Cinemateca Brasileira<sup>[8]</sup>, Carlos Spera se comporta de modo distinto da maior parte dos repórteres que aparecem nos outros fragmentos do mesmo acervo. Há um trecho interessante do Jornal Diário de São Paulo de 19 de janeiro de 1965<sup>[9]</sup>, que propomos observar a seguir. Embora a primeira imagem que apareça na tela e a primeira voz que ouvimos no trecho sejam de um entrevistado, o então chefe das patrulhas sanitárias, a câmera logo se desloca, a partir de um ponto fixo, para mostrar uma imagem de uma rua alagada e de algumas pessoas aglomeradas em torno de uma espécie de caixote que eleva o repórter e o entrevistado acima da água. O repórter destaca o esforço técnico da produção. Olhando para a câmera, ele diz: *"Senhoras e Senhores, em mais um esforço técnico, a reportagem da tevê Tupi colocou a sua Câmera portátil aqui na zona alagada do Mercado Municipal. Estado de emergência vivem todos os que aqui moram e trabalham. Vamos a alguns flagrantes."*

Chama a nossa atenção nesse fragmento a atuação do repórter em meio à cena. Enquanto Spera entrevista o chefe das patrulhas sanitárias, a câmera busca uma profundidade de cena através de um efeito de zoom que lhe permite mostrar imagens de uma grande extensão da rua onde pessoas caminham imersas na água das chuvas. Quando a câmera volta para filmar o repórter, ele já está abaixado, entrevistando os populares. Embora a sua vestimenta seja sóbria e formal, ela se completa com uma capa de chuva, o que condiz com o momento e indica, também, que o repórter está preparado para ir para o meio do acontecimento, interagir com a situação. Agachando-se para chegar mais próximo dos comerciantes do Mercado Municipal, o repórter entrevista-os sobre a situação de prejuízo de cada um.

Em seu texto descreve a situação das ruas que as imagens feitas pelas câmeras exibem: *"Os telespectadores podem observar aqui as pessoas que acabamos de entrevistar, quase todas aqui se encontram com água acima dos joelhos e note-se que agora parou um pouco a chuva, mas vamos prosseguir. O espetáculo é realmente de dramaticidade."* O reforço de atestação é feito também pelas fontes: *"(...) a situação aqui é catastrófica mesmo, como disse o jornalista Carlos Spera, quer dizer, as águas chegaram a um metro e meio acima do nível da rua e invadiram as casas comerciais atacadistas aqui (...)", "(...) tem cinco, seis metros de água dentro do prédio, o senhor pode ver aí (...)"*. É interessante observar ainda que há uma espécie de passagem em que Carlos Spera aparece com microfone na mão, olhando diretamente para a câmera e comentando o ocorrido. Ao final do fragmento, ele encerra com uma segunda fala, convocando credibilidade

pelo testemunho de sua presença no local: *"Pois bem, então, muito obrigado. Este foi um vivo do flagrante, senhores e senhoras telespectadores, mostrando a situação, o estado de verdadeira calamidade pública que aqui se registra"*.

O 'esforço de reportagem' da equipe televisiva é destacado por Spera em outro fragmento, quando ele e sua equipe fazem a cobertura da posse do Ministro da Aeronáutica<sup>[10]</sup>, de janeiro de 1965. É a passagem de Spera que abre o vídeo: *"Senhoras e senhores telespectadores, esta é a televisão Tupi transmitindo diretamente do Palácio das Laranjeiras. Para cá se deslocou a reportagem do canal 4 a fim de colher flagrantes, vívidos instantâneos da posse do Marechal do ar, Eduardo Gomes, do Ministério da Aeronáutica. O Presidente da República abre a cerimônia com as palavras que passamos a transmitir com exclusividade para a televisão Tupi diretamente do palácio das Laranjeiras"*. A fala do repórter, no início do VT, tem a função de localizar o espectador com relação ao que ele verá sendo transmitido, é ela quem apresenta os falantes e a situação em que discursam. Além disso, a fala destaca a ação do repórter e sua equipe, valoriza a sua presença no local e a relação dessa presença com a possibilidade de "colher flagrantes, vívidos instantâneos" do evento.

Em um outro trecho referente ao mesmo evento<sup>[11]</sup>, vemos o final do discurso do ministro e, após as palmas, ouvimos a voz de Spera sem que possamos ver a imagem do repórter ainda. O texto é muito próximo daquele anterior: *"Televisão Tupi, direto do Palácio das Laranjeiras, tem assim a oportunidade de colher esses vívidos flagrantes da posse do Marechal do Ar, Brigadeiro Eduardo Gomes, Marechal Castelo Branco agora com o Marechal Magalhães Pinto, com o Ministro da Marinha Ernesto Batista, com o Ministro da Justiça, senhor Milton Campos"*. Nesse momento, os presentes começam a se dispersar e o movimento de câmera começa a nos mostrar, saindo do meio deles, Carlos Spera, que se dirige para a lente, para o espectador: *"A posse do Eduardo Gomes, bastante concorrida, com a presença de todo o Ministério e das mais altas figuras, senhoras e senhores, aqui do país"*. Enquanto fala, parado provavelmente por conta de algum fio de microfone, os presentes – incluindo cinegrafistas com câmeras portáteis na mão – começam a passar na frente da câmera bloqueando a sua imagem e Spera intervém: *"com licença aqui, um momentinho, tenha a bondade, faça o favor, muito obrigado"*. Apesar dos seus esforços, o público não se dispersa muito, mas o repórter continua: *"o Marechal Castelo Branco, cumprimentado. Se me permite, tô encerrando, a reportagem do canal 4, com a apresentação desses flagrantes, termina assim esse seu depoimento aqui diretamente do Palácio das Laranjeiras"*.

Spera não volta a ser enquadrado em primeiro plano no vídeo a partir do momento em que o tumulto de pessoas se movimentando toma a frente da câmera, mas a sua insistência em dispersá-los para que isso pudesse ter acontecido parece indicar que a ideia de passagem nos termos em que é usada hoje já operava ali. Nos dois trechos, de modo semelhante ao que acontece nos

outros trechos com o repórter, o jornalismo se constrói numa relação de quase reverência com as autoridades que lhe servem como fontes principais. Assim, há uma construção de relação com as fontes que passa por um sentido de institucionalidade estabelecida, de reforço do lugar de autoridade das figuras de poder que aparecem na matéria. O enquadramento da notícia, a partir da cobertura de um evento de posse e pela valorização da quantidade de presentes ilustres, se faz de modo mais próximo do colunismo social que da discussão sobre decisões políticas, e isso parece corroborar para a atribuição de autoridade a essas figuras de poder pela pompa da situação e pelo reconhecimento dessas pessoas como importantes.

Nos dois trechos, a noção de flagrante como algo relacionado a um evento que se desenrola aos olhos do repórter é presente em sua fala – sendo uma posse de ministro algo protocolar, previamente organizado e com data sabida, a noção de flagrante usada pelo mediador aqui se relaciona, através da possibilidade tecnológica da transmissão televisiva, com o sentido de como o jornalismo se consolidou como “uma escrita sobre eventos, temas e situações do momento presente que estejam fora do alcance da experiência direta de grande parte da coletividade” (FRANCISCATO, 2005, p.17).

Na televisão contemporânea, a passagem do repórter durante a matéria é uma espécie de assinatura jornalística. Ela funciona como uma prova que autentica o seu relato sobre um fato convocando o sentido de sua presença no local do acontecimento. Como indica Gutmann (2014, p. 217),

A passagem funciona como espécie de prova, de testemunho não do fato em si, mas da autenticação do relato sobre este. A visualização do telejornal, encarnado na figura do repórter, nos espaços sociais que representam a cobertura proposta (seja ela local, nacional ou internacional) funda sentido de presença, aproximando o tempo dos fatos do tempo da sua produção de sentido, e também de onipresença, como se o programa pudesse estar em todos os lugares ao mesmo tempo.

O fragmento que citamos acima, com o repórter Carlos Spera, é bastante protocolar no sentido de fazer referências à presença no local, aos esforços técnicos da equipe e às figuras importantes presentes na ocasião, mas é também bastante singular no universo de fragmentos disponíveis nos dois acervos indicando que, no momento inicial da televisão brasileira, a passagem do jornalista e sua presença como atestadora do fato ainda não era comum. Como destacamos, nos fragmentos disponíveis nos dois acervos, a prática mais comum para a produção de matérias jornalísticas para televisão é a de gravação de imagens que são exibidas com a narração de uma voz *off*<sup>12]</sup>. A presença visual do repórter para a câmera, quando acontece, está geralmente associada à fala de algum entrevistado e não necessariamente é convocada como forma de credibilizar o testemunho jornalístico.

A atuação de Spera, por sua vez, está menos próxima da convenção de um repórter cuja função principal é a de deixar a fonte falar. Assim, se um pouco mais tarde, no final dos anos

1970, o repórter é visto como uma mão que segura o microfone, ainda nos anos 1960, ele pergunta, provoca o entrevistado. Em um outro fragmento do acervo da Cinemateca exibido originalmente em 24 de agosto de 1961, o mesmo Carlos Spera entrevista o então governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, e após ceder a palavra para que o entrevistado fale sobre o motivo da entrevista e de sua presença em São Paulo, comenta a sua escolha de cenário para a entrevista, uma parede onde estão penduradas algumas armas: *"Governador Magalhães Pinto, não houve propósito nenhum, mas o repórter escolheu este recanto da maravilhosa residência do Senhor Antônio de Pádua da Rocha Diniz porque, o Senhor logo observou: 'eu vim em missão de paz', e o repórter o coloca em uma situação como que de guerra que aqui está o velho trabuco, o garranchão do pirata. A sua missão é de paz agora que parece que uma ala da UDN está em boa paz com o Presidente da República, não?"* Em sua resposta, o entrevistado diz que logo estranhou que o repórter quisesse entrevistá-lo naquele cenário porque sequer estava em missão de paz armada, *"mas realmente desprevenido e de coração aberto para falar aos paulistas"*. É interessante observar que o próprio repórter expõe a sua intervenção na composição do quadro para e na televisão, quadro este que sugere sentidos importantes destacados no desenrolar da entrevista, como a disputa entre a UDN, partido do entrevistado, e o então Presidente da República; ou entre o Presidente da República e, mais especificamente, Carlos Lacerda, então governador do Estado do Rio de Janeiro.

Há mais um fragmento com Carlos Spera que se destaca entre aqueles encontrados nos arquivos da Cinemateca. Embora a discussão sobre vestimenta e aparência aqui não se refira especificamente ao repórter e à imagem com a qual se espera que ele se apresente, o modo de condução da reportagem e a figura visual do repórter deixam ver que, à época, o modo como uma pessoa se apresentava era tomado como imperativo para que fosse avaliada como uma pessoa digna, trabalhadora, decente. Em um fragmento intitulado "Carlos Spera: D.E.T. 'operação sabonete' – comando higiene" <sup>[13]</sup>, transmitido pelo Jornal Diário de São Paulo, em janeiro de 1965, o repórter relata uma disputa entre taxistas da cidade de São Paulo e funcionários da Diretoria de Trânsito. Há uma confusão nos relatos dos envolvidos na matéria: os funcionários da diretoria de trânsito acusam os taxistas presentes ali de, ao se apresentarem "em desalinho", prejudicarem a categoria e aqueles motoristas que se apresentavam propriamente; de dirigirem sem carteira de habilitação; de serem desonestos com passageiros recém-chegados à cidade à saída da rodoviária; de não prestarem manutenção a seus carros, o que prejudicaria o serviço prestado. Embora haja uma denúncia séria de falta de carteira de habilitação dos motoristas, por exemplo, a matéria se concentra no que é chamado pela diretoria de trânsito de 'operação sabonete', como nos informa o título da matéria. É essa atenção à higiene que parece, inclusive, enquadrar outras denúncias feitas naquele momento, ou seja, a aparência descuidada parece sustentar uma prova de que

aqueles motoristas poderiam estar cometendo outras irregularidades. Em um trecho da matéria o próprio repórter deixa pistas mais concretas sobre o que se considera desalinho. Voltando-se a um dos taxistas flagrados pela operação em questão, Spera o toma como exemplo: *"Este caso, por exemplo, aqui é o que eu gostaria que a câmera focalizasse mais. Olha aqui, ele nem sapato usa, ele é motorista de taxi?"* A resposta de um dos funcionários ao repórter enfatiza um juízo de valor pela aparência: *"Poderia ser motorista, quem sabe, de... ou melhor, nem motorista, poderia ser carroceiro. Nem pra carroceiro poderia servir"*. O repórter segue: *"Olha aí, não tem sapato, a camisa rasgada, tá barbudo, esse tá barbudo mesmo, hein, olha aí, tá bem barbudo, é assim que você atende o povo?"* O homem citado como exemplo do desalinho não tem a chance de responder à pergunta já que o microfone é oferecido a um dos funcionários que destaca que a diretoria de trânsito não está fazendo uma operação *"contra homens barbudos ou cabeludos"*, mas recolhe aqueles motoristas encontrados *"em completo desalinho"*, o que incluiria cabelos compridos e barba por fazer. A ideia de que um homem no exercício do seu trabalho deve apresentar-se de modo alinhado, como destacam as falas do repórter e dos funcionários que aparecem como fontes é reforçada pelas imagens feitas pela câmera que enfoca sandálias nos pés de um desses motoristas, o que em nenhum momento é questionado por ser inadequado à direção de um automóvel, mas por atribuir-lhe uma aparência descuidada. As sandálias nos pés são enfocadas por um longo tempo, em contraste com sapatos sociais brilhosos do repórter e dos funcionários oficiais. Do mesmo modo, ao colocar-se ao lado dos funcionários e não dos taxistas acusados de desalinho, o repórter tanto exhibe que fonte privilegia na construção da matéria – coisa que se mostra também na sua condução do microfone que fica quase todo o tempo à disposição das fontes oficiais – quanto reforça a oposição entre bem trajados e mau trajados. Paletó e gravata, nesse sentido, funcionam como mais um elemento autenticador da credibilidade do repórter, da sua idoneidade e bom comportamento, da sua disponibilidade em estar de acordo com os valores morais de conduta que se exigia de bons trabalhadores. Ao taxista, não é ofertada, de fato, a palavra, reservada às autoridades. Assim, a construção noticiosa reforça um sentido de regulação dos corpos e da aparência daqueles homens que servem de exemplo do que as autoridades, incluindo a jornalística, repudiam – os movimentos de câmera, as atribuições de fala orquestradas pelo repórter, a divisão entre nós e eles que se apresenta visualmente. Tudo isso parece reforçar o lugar desses sujeitos como aqueles que precisam ser vigiados, orientados e tutelados pelo Estado que vai lhes oferecer, então, *'tudo graciosamente'*, banho, barba e corte de cabelo.

A fala final de Carlos Spera na matéria destaca o sentido de presença que viria a se consolidar com importante marco da atuação do repórter televisivo. Ele diz: *"Bom, aí está. Esse flagrante marca bem a oportunidade deste movimento. Nós pessoalmente viemos hoje aqui para saber se havia razão ou não de a DET realizar esta operação (...). Este foi um flagrante feito diretamente*

*da Rua Almeida Lima, no Brás, mostrando o andamento da operação limpeza.”*

Carlos Spera morreu cedo, com 36 anos, em 1966, ano seguinte ao da reportagem citada acima. Desde 1955 trabalhava na TV Tupi e é ainda lembrado como um dos repórteres pioneiros e mais importantes de seu tempo – transmitiu, por exemplo, informações sobre a morte do presidente John F. Kennedy diretos dos Estados Unidos em 1963 (MATTOS, 2002; RICCO; VANUCCI, 2017). O fato de que havia poucos jornalistas aparecendo na televisão naquele momento, parece atribuir à figura de Spera uma função bastante definidora do que era um repórter de seu tempo. Em uma matéria publicada na *Ilustrada* do jornal *Folha de São Paulo*, em 08 de maio de 1979, mais de dez anos após sua morte, ele é citado como um exemplo de repórter em extinção na televisão brasileira que naquele momento começava a adotar a postura de um repórter sóbrio, objetivo. Ao argumentar que o jornalismo televisivo vinha sendo povoado por repórteres que nada mais eram do que seguradores de microfones, a matéria afirma que Spera faz parte de uma geração de repórteres que lutavam pelas grandes notícias e que sabiam tirar dos entrevistados o que eles não queriam falar: “atualmente, para conseguir um lugar numa televisão, o repórter tem que ser em primeiro lugar bonito e falar bem” (REPÓRTER, 1979). Humberto Mesquita, outro desses jornalistas que o jornal considera parte da geração de Spera, indica em uma de suas aspas transcritas na matéria que a censura promovida pelos governos militares têm papel fundamental nessa mudança de tratamento jornalístico da informação televisiva:

‘Desde 1968, a função dos repórteres entrou num plano secundário’ – explica Humberto Mesquita – ‘isto se deve ao fato de a censura ter ficado mais vigorosa nesse período. Como consequência, duas coisas aconteceram: ou o repórter passou a procurar matérias amenas (festa da uva, festa das flores), ou a fazer reportagens óbvias’. (REPÓRTER, 1979).

A matéria da *Folha* convoca ainda a regulamentação da profissão de jornalista e o surgimento de escolas de comunicação como marcas do período, mas indica, através da fala de uma das entrevistadas, Miriam Leite da Costa, identificada como alguém do jornalismo da Bandeirantes, que a formação dos novos jornalistas é precária: “Quando cheguei à Tv Cultura o pessoal falava: vamos ao *Wisther* (uma sala de vídeo, onde é editado o programa), e eu não sabia o que era aquilo. São mil termos técnicos que tu nunca ouviste falar” (REPÓRTER, 1979). A fala de Miriam destacada pela *Folha* indica também que o aspecto técnico da televisão é uma questão importante na relação com a mudança de perfil do profissional. Mais à frente no texto, uma declaração de Gloriete Treviso, jornalista da Rede Globo à época, indica a mesma coisa: “(...) ‘Hoje em dia os editores estão mais preocupados com o conteúdo das matérias, pois em questão de imagem, nós alcançamos a perfeição’” (REPÓRTER, 1979). Nesse sentido, há uma disputa colocada sobre a função do repórter que parece ser deslocada de um lugar da valorização daquele que supostamente corre atrás da notícia e tira a verdade dos entrevistados para a valorização

de uma formação técnica. O que a fala de Humberto Mesquita esconde, contudo, é que a própria atuação de Carlos Spera, sua referência de bom repórter, pelo menos nos fragmentos disponíveis nos acervos a que tivemos acesso, faz referências importantes a lugares de poder constituídos e de uma moral hegemônica bastante conservadora apoiada na relação com uma postura política paternalista que marca a cultura brasileira (FERREIRA, 2014). Nesse sentido, a ideia de qualidade ligada à apuração da verdade paira como uma espécie de mito ligada ao jornalista cuja marca profissional estava na capacidade retórica, já que os recursos técnicos eram escassos e havia ainda pouco domínio a seu respeito.

## ■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos anos 1960 e 1970, a figura do repórter televisivo brasileiro é enquadrada em um contexto tanto de profissionalização do jornalista, que começa na década de 1950 nos jornais impressos e que tem na noção de objetividade um valor central; quanto de profissionalização e consolidação da produção televisiva que, através de um acordo com os governos militares para evitar a censura de suas produções, se prontifica a higienizar seus programas evitando tanto um apelo ao popular quanto a crítica política e investindo no apuro técnico como uma saída de garantia de qualidade. Mas ainda que seja no momento de censura que a saída técnica ganha força, parece-nos curioso o fato de que se a figura visual do repórter é bastante incipiente entre os anos 1960 e 1970. É possível observar, sobretudo a partir da figura do repórter Carlos Spera, que quando aparecia na imagem o repórter daquele momento reforçava o sentido de importância da presença física da equipe de reportagem no local do acontecimento, chamando atenção para o aparato técnico que lhe permite reportar o evento. Essa presença se materializava na figura visual deste repórter que, para ser respeitada, não precisava necessariamente ser bonita, mas precisava falar e se apresentar de modo coerente com o que se esperava de um homem decente daqueles tempos – como indica a gravação sobre a operação higiene da Diretoria de trânsito de São Paulo – e se materializa também no rasto deixado pelo repórter cinegrafista nas imagens feitas pela câmera sempre próxima, no meio da cena, simulando movimento ou pela edição rápida, que sugere ação.

A televisão no Brasil se consolida justamente em um contexto histórico marcado pela profissionalização do jornalismo no país, além do forte controle exercido pela ditadura militar em relação aos bens culturais brasileiros. É também nesse contexto que as marcas de linguagem televisiva vão se consolidando em resposta a uma ampliação da indústria cultural brasileira e



de seu mercado consumidor (ORTIZ, 1994, p. 144). Na noção de jornalismo profissional que se aspirava à época “a ‘missão’ é substituída pelo cálculo, pela exatidão, buscando eliminar os elementos ‘político’ e ‘romântico’ que insistem em desafiar as normas da produção industrializada” (ORTIZ, 1994, p. 140). Nesse sentido, Juliana Gutmann identifica na maior parte dos manuais de telejornalismo das emissoras brasileiras uma recomendação para que o repórter se apresente sobriamente de modo a não sobressair ao fato. A autora chama atenção justamente para uma certa convenção do “corpo do homem civilizado, que se veste de modo sóbrio, com pouca movimentação corporal, gestos comedidos e uma expressão facial séria” (GUTMANN, 2014, p.166) como forma estabilizada de apresentação do repórter no telejornalismo.

Se o início da televisão no Brasil entre os anos 1950 e 1960 marcam um momento de imprevisto das primeiras produções televisivas, que adaptavam suas formas e modos de ação de outros meios anteriores que lhe serviam de matriz, como o rádio, por exemplo, os anos 1970 são um momento de renovação estética de uma tevê que busca uma linguagem própria em meio a um contexto de censura tanto da forma de sua linguagem, quando dos conteúdos exibidos ao mesmo tempo em que precisa consolidar-se comercialmente e conquistar um público para chamar de seu. O telejornalismo surge, para essa televisão em formação, como um produto valorizado pela crítica e pelo público, ainda que precise alcançar uma credibilidade ameaçada pela colaboração entre as grandes emissoras do país e o governo militar. A despeito disso, a figura de Carlos Spera nos ajuda a identificar características que vão se constituir em importantes matrizes dessa linguagem, como a valorização da presença do repórter no lugar do fato e mesmo modos de atuação que, embora não venham a constituir a norma, se apresentam como brechas para outras expressões possíveis, como aquela em que o repórter se coloca como constituidor da ação jornalística, tão recorrente no jornalismo de televisão brasileiro atual.

## REFERÊNCIAS

- CASADEI, Elisa Bachega. *Os códigos padrões de narração e a reportagem: por uma história da narrativa do jornalismo de revista no século XX*. 467f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- FECHINE, Yvana. *Televisão e Presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2008.
- FERREIRA, Thiago. *Cultura política brasileira no telejornalismo do horário nobre*. 212f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

- FRANCISCATO, Carlos Eduardo. *A fabricação do presente: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais*. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.
- GOMES, Itania Maria Mota. *Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero*. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, v. 18, n. 1, p. 111-130, 2011.
- GOULART, Ana Paula. *Memória de Jornalista: um estudo sobre o conceito de objetividade nos relatos dos homens da imprensa dos anos 50*. In: XI Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), 2002, Rio de Janeiro.
- GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *História da televisão no Brasil*. São Paulo, SP: Editora Contexto, 2010.
- GUTMANN, Juliana. *Formas do Telejornal: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- GUTMANN, Juliana Freire; VILAS BÔAS, Valéria Maria; GOMES, Itania Maria Mota. *Testemunha, vivência e as atuações do repórter na TV brasileira*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 46, n. 51, 2019.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. Edições Loyola, 2004.
- MATTOS, Davi José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e TV em São Paulo, 1940-1950*. São Paulo: Códex, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- REPÓRTER de TV, uma espécie em extinção? Folha de São Paulo. São Paulo, 08 de maio de 1979;
- RICCO, Flávio; VANUCCI, José Armando. *Biografia da Televisão Brasileira*. São Paulo, Matrix, 2017;
- ROXO, Marco. A volta do “jornalismo cão” na TV. In: GOULART, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *História da televisão no Brasil*. São Paulo, SP: Editora Contexto, 2010;
- SACRAMENTO, Igor. *Por um jornalismo televisivo de alto nível: as definições de qualidade na crítica especializada em duas décadas (1970/1980)*. VI Encontro Nacional de História da Mídia. Niterói, 2008.
- SCHUDSON, Michael. *The Power of News*. Londres: Harvard University Press, 1995, 6a ed., 2003.
- SILVA, Edna de Mello. *As imagens do Telejornal Imagens do Dia: a influência do cinejornalismo e do rádio na primeira fase do telejornalismo brasileiro*. VIII Encontro Nacional de História da Mídia. Unicentro, Guarapuava, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural form*. Londres e Nova York: Routledge, 2003.
- \_\_\_\_\_. Film and the Dramatic Tradition. In: HIGGINS, John. *The Raymond Williams Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. p. 25-41.

- 
- [1] Uma versão deste artigo foi apresentada anteriormente em evento da área.
- [2] Disponíveis em seu canal do Youtube: <https://youtube.com/c/MirellaArchangeloJornalMirim>. Acesso em 19. mar.2021.
- [3] No original: News is not fictional, but it is conventional. Conventions help make messages readable. They do so in ways that “fit” the social world of readers and writers, for the conventions of one society or time are not those of another.
- [4] Os fragmentos audiovisuais que compõem esse acervo são provenientes da Tv Tupi do Rio de Janeiro e foram exibidos entre 1957 e 1969. Grande parte desse material, disponível no Arquivo Nacional, contém apenas imagens sem áudio.
- [5] Pesquisa realizada presencialmente pela pesquisadora no dia 18 de maio de 2016.
- [6] A base de dados do projeto Resgate do Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi de São Paulo compreende um período de tempo entre 1961 e 1972 e conta com imagens de variados telejornais como Edição Extra, Diário de São Paulo, Ultranotícias e Repórter Esso. Pode ser acessada pelo Banco de Conteúdos Culturais em: <http://www.bcc.org.br/tupi>. O material está disponibilizado em forma de fragmentos de produções jornalísticas como matérias e entrevistas e é possível consultar também alguns roteiros dos programas. Atualmente, o banco de dados encontra-se fora do ar, o material coletado para esta pesquisa foi acessado em 01/04/2018.
- [7] Neste caso, buscamos por publicações a partir das expressões “repórter televisivo” ou “repórter de televisão” ou ainda as palavras “repórter + televisão”. A definição de acervos jornalísticos consultados se deu com base no tempo de existência desses veículos, na percepção da autora desta pesquisa sobre o alcance de suas circulações e na facilidade de acesso aos acervos online. De modo complementar, fizemos buscas também no Portal TV Pesquisa, um banco de dados com acervo de matérias publicadas sobre televisão em jornais e revistas brasileiros desde 1967, disponível em <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/>. Acesso em 16 mar. 2020.
- [8] Na nossa busca, apenas um outro repórter, Tico Tico, é identificado pelo nome no título dos arquivos disponíveis. Contudo, sua figura visual aparece apenas em um fragmento de arquivo, enquanto o de Carlos Spera aparece em 18 trechos.
- [9] Carlos Spera entrevista comerciante e populares no Mercado Municipal após enchentes. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/45555>. Acesso em 01/10/2017.
- [10] Disponível em: <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/45420>. Acesso em 01/04/2018.
- [11] Disponível em: <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/45421>. Acesso em 01/04/18.
- [12] A gravação de *voz off* diz também do próprio processo de produção à época. Como as câmeras disponíveis, em geral, registravam apenas imagens sem áudio, a locução costumava ser feita no momento da transmissão.
- [13] Disponível em: <http://www.bcc.org.br/tupi/detalhe/45374>. Acesso em 01/04/2018.



## Encruzilhadas da música: temporalidades e territorialidades no álbum visual Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água

*Musical Encruzilhadas: temporalities and territorialities in visual album Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*

### THIAGO EMANOEL FERREIRA

Instituição/Afiliação  
Programa de Pós-Graduação  
em Comunicação e Cultura  
Contemporâneas (Póscom-UFBA)  
País Brasil

Thiago Ferreira é doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom-UFBA). Pesquisador associado ao Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC-UFBA).

### DANIEL OLIVEIRA DE FARIAS

Instituição/Afiliação Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom-UFBA)

Daniel Oliveira de Farias é Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA e Bolsista CNPQ. Integrante do Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação - TRACC (<http://tracc-ufba.com.br/>).

### RESUMO

Propomos, neste artigo, tomar a encruzilhada enquanto gesto teórico, político e de análise de processos e produtos comunicacionais relacionados à música. A encruzilhada permite que analisemos temporalidades e territorialidades de modo distinto às concepções dominantes modernas de tempo e território, ao enfatizar as multiplicidades e demandar a articulação e rearticulação de saberes não conformados pela colonialidade. Para isso, realizamos um breve exercício analítico colocando o álbum visual Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água, da cantora e compositora baiana Luedji Luna, na encruza, invocando temporalidades e territorialidades em diálogo com o produto. Ao convocar a encruzilhada, colocamos ainda as nossas subjetividades enquanto autores no ebó, problematizando o fazer científico estabelecido na modernidade.

**Palavras-chave:** Encruzilhada; temporalidades; territorialidades

### ABSTRACT

In this article, we propose taking Encruzilhada as a theoretical, political, and analytical gesture for communicational processes and products analysis, in relation to music. Encruzilhada allows us to analyze temporalities and territorialities in a way different from time and territory dominant modern conceptions, by emphasizing the multiplicities and demanding articulation and re-articulation of knowledge not conformed by coloniality. For this, we carried out a short analytical exercise placing the visual album Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água by Bahian singer and composer Luedji Luna at the crossroads, invoking temporalities and territorialities in dialogue with the product. By summoning the crossroads, we still place our subjectivities as authors in the ebó, problematizing the scientific practice established in modernity.

**Keywords:** *Encruzilhada; temporalities; territorialities*

## CONVOCANDO OS CRUZOS

No universo da música, são frequentes afirmações que reforçam uma dimensão linear do tempo em relação ao surgimento de formatos, gêneros musicais e mudanças de práticas musicais nos territórios. Em uma incursão por sites de música e biografias dedicadas à história de artistas, de gêneros musicais ou mesmo em rodas de discussão, nos deparamos com discursos como “nova música brasileira”, “a música antes e depois dos Beatles”, “o samba e o jazz deram origem à bossa nova” ou o “o blues é o pai do rock”. Ao mesmo tempo, supostos ciclos<sup>[1]</sup> ou linhas evolutivas<sup>[2]</sup> são construídas e apresentadas como verdades sobre formatos industriais (o vinil, depois a fita cassete, o CD e as plataformas de streaming), categorias e gêneros musicais, deixando de lado as multiplicidades temporais das nossas experiências musicais, seja na relação com os próprios formatos, seja em suas vinculações com gêneros e territórios.

Considerando que as nossas relações com fenômenos culturais e musicais atravessam múltiplas experiências espaço-temporais, propomos, neste artigo, uma abordagem da noção de encruzilhada enquanto gesto/movimento teórico, político e analítico de compreensão de temporalidades e territorialidades relacionadas à música. Argumentamos que a encruzilhada, analítica e politicamente, permite entender conexões territoriais e temporais em processos comunicacionais e, paralelamente, problematizar e tensionar construções espaço-temporais da colonização e da modernidade conformadoras da linearidade e das lógicas causais e teleológicas que mencionamos acima. Além disso, nos leva a lançar o olhar para os fenômenos em suas inter-relações culturais, comunicacionais e políticas, enfatizando as aberturas, transgressões e transformações.

Realizamos um breve exercício analítico dedicado aos cruzos entre o álbum visual *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*, da cantora e compositora baiana Luedji Luna, e questões raciais, territorialidades e temporalidades na cidade de Salvador-BA, indicando as potencialidades desse gesto. Tecemos encruzilhadas em torno do produto, lançado pela artista em 2020, enfatizando matrizes e referências culturais (MARTÍN-BARBERO, 2015; FERREIRA, 2019) do álbum visual, como também as intersecções e as possibilidades de uma condição espiralar do tempo. Colocamos, assim, o gênero audiovisual que tem sido conhecido como álbum visual na encruzilhada não apenas entre outros formatos e gêneros, como o videoclipe e o álbum musical (DALLA VECCHIA, 2020), mas também com territorialidades e temporalidades a partir de questões raciais negras e de lutas antirracistas.

Em sua trajetória musical, Luedji articula subjetividades, deslocamentos espaciais<sup>[3]</sup>, redes de solidariedade, processos históricos, alianças políticas e antirracistas. Em seu perfil no Twitter<sup>[4]</sup>, apresenta-se também como curandeira - definição que se torna um importante elemento para apreensão de *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*, o primeiro álbum visual de sua carreira (homônimo ao seu segundo álbum musical), lançado em 2020. O roteiro é de Luedji, escrito

em uma viagem ao Quênia, e a direção foi feita por Joyce Prado, artista e ativista com forte atuação no debate sobre questões étnico-raciais e na luta antirracista a partir do audiovisual - como diretora, roteirista e produtora. Nas canções, o álbum visual traz participações de diversas artistas, pesquisadoras, escritoras e ativistas. A escolha de abordar essa produção sintoniza-se com nossos horizontes de enfatizar a potência das territorialidades e multiplicidades temporais articuladas na relação com o gênero audiovisual reconhecido como álbum visual.

A luta contra o racismo, em sua trajetória, soma-se à afirmação das suas relações com os orixás e às religiões de matriz africana e afro-brasileira e os territórios da cidade de Salvador. Uma das suas canções mais ouvidas - Banho de Folhas - aborda uma história pessoal em que ela pedia proteção a Oxalá e percorria a cidade atrás de folhas para um banho. O videoclipe homônimo mostra esse percurso e a disputa de territorialidades a partir de enquadramentos que tensionam afetos e imaginários dominantes sobre a cidade ligados ao turismo, enfatizando, audiovisual e discursivamente, regiões associadas à resistência negra, como o Subúrbio Ferroviário e o Centro Histórico de Salvador (FARIAS, 2021). Destacamos que os próprios banhos de folhas, aludidos na música, são rituais de cura, proteção e abertura de caminhos para as religiões afro-brasileiras. Esse modo de abordar a cura, o candomblé, o racismo e discursos que se contrapõem à modernidade, é outra motivação para invocarmos o álbum visual para a encruza. É ele que nos invoca para ver outros modos de acionamento de territórios e tempos que não aqueles da linearidade e fechamento fronteiriço.

Sermos fãs da artista e soteropolitanos como ela são outros motivos para nossa escolha. Estamos deslocados de um pretense afastamento do “objeto” em análise. O álbum visual e a trajetória de Luedji não são apartados, reflexiva e analiticamente, das nossas disposições subjetivas e afetivas, também colocadas na encruzilhada. Somos atravessados pelas experiências históricas dos povos negros e indígenas que foram vilipendiados e tiveram seus saberes negados por uma ciência colonizada, branca e euromoderna que silencia qualquer outra possibilidade de conhecimento e escrita. Experiências de vidas de mulheres negras – assim como nossas mães, irmãs, tias, primas e parentes - que são colocadas em espaços subalternizados dentro de uma estrutura social racista e patriarcal.

## QUAL É O TEMPO DA ENCRUZILHADA?

Diante do horizonte de compreender as múltiplas relações temporais entre formatos, gêneros audiovisuais e territórios, propomos a encruzilhada como um gesto teórico, político

e analítico a partir de um conjunto de pensadoras/es brasileiros (MÃE STELLA, 2012; SODRÉ, 2017; RUFINO, 2019) que a têm reivindicado do ponto de vista religioso, histórico e filosófico em diálogo com os saberes afrodiaspóricos e indígenas. Considerá-la desta maneira é central para que possamos reivindicar outros modos de pensar a comunicação e a cultura considerando os limites da colonização.

Nos dizeres de Mãe Stella de Oxóssi, ialorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, um dos mais conhecidos terreiros de Salvador, a encruzilhada “é um lugar de pausa, um momento parado no tempo, que leva à mudança de um estágio a outro ou, simplesmente, de uma situação a outra” (MÃE STELLA, 2012, s.p). Mãe Stella compreende que os cruzamentos dos elementos de espaços e temporalidades distintas – uma vez que entidades de diferentes lugares e épocas são convocadas para participar do ritual feito por pessoas naquele momento específico, que não é fechado nele mesmo – possibilitam a suspensão da linearidade temporal da modernidade. Segundo ela, portanto, a encruzilhada é um lugar que paralisa o tempo e que, mais do que isso, permite a transformação.

Suspendendo o tempo linear da modernidade, propomos pensar a encruzilhada em uma perspectiva espiralar. São os encantados que viveram ontem, mas que compreendem o presente e o futuro daqueles que os convocam. Devemos romper com a linearidade moderna que considera termos passado, presente e futuro dispostos em linha reta. Não nos parece fortuito que Exu/Èsù seja associado às encruzilhadas, uma vez que, como coloca a antropóloga Elbein dos Santos em Os Nagô e a Morte, é o “princípio da existência diferenciada em consequência de sua função de elemento dinâmico que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar” (ELBEIN DOS SANTOS, 2002, p. 131). Ou seja, ao passo que destaca as possibilidades múltiplas de diferença e movimento (SODRÉ, 2017), diz respeito também ao caráter dinâmico da vida, do tempo e da transformação, nas palavras de Sodré, “um dinamismo espaçotemporal” (2017, posição 274). Como afirma Rufino,

Exu nos possibilita pensar o presente de forma alargada, que nos permite também transgredir com a linearidade histórica que achata o presente (potência do ser e suas invenções em interação com o espírito do tempo) entre passado e futuro. Assim, passado, presente e futuro não passam de abstrações (RUFINO, 2019, posição 268).

A disputa e a abertura do tempo moderno, a superação dos constrangimentos da colonialidade e, sobretudo, a ênfase em uma perspectiva da transformação são algumas das preocupações que temos ao acionarmos a encruzilhada enquanto gesto teórico, político e analítico. A encruzilhada tecida aqui se situa nas relações entre formatos, gêneros audiovisuais e territórios. Buscamos entender as múltiplas temporalidades dessas interconexões em contraponto aos discursos de causa e consequência e de sucessão na descrição de fenômenos musicais. Nesse sentido, discutimos



e pomos na encruzilhada o álbum visual, entendido, além de um formato (MARTÍN-BARBERO, 2015), como gênero audiovisual atrelado à música, a partir da relação com temporalidades e territorialidades.

Cada vez mais difundido, o álbum visual vem ocupando um lugar importante no atual consumo musical. Embora *A Hard Day's Night*, do The Beatles, e *The Wall*, do Pink Floyd, possam ser considerados algumas das primeiras experimentações nos anos 1960-70, o gênero tem sido mais explorado nos últimos anos por artistas de diferentes países e associados a diversos gêneros musicais, a exemplo, no pop, de Beyoncé e os seus aclamados *Lemonade* e *Black Is King*, de Anitta em *Kisses*, e no rap, Kanye West com *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* e Baco Exu do Blues em *Bluesman*. Em matérias em sites de música e em trabalhos acadêmicos, o álbum visual é apresentado como uma interseção ou hibridismo dos formatos videocliques e álbum musical, agregando elementos estéticos e "ecos temporais" de ambos (DALLA VECCHIA; IUVA, 2017; DALLA VECCHIA, 2020).

Uma vez que, em geral, agrega elementos técnicos e de linguagem relacionados ao disco e ao videoclipe (em suas relações com o cinema e a televisão), o álbum visual é definido como uma forma cultural situada, de acordo com Dalla Vecchia e Iuva (2017), em um entre-lugar. No entanto, o entre-lugar ocupado por este gênero, na vinculação com o álbum musical e o videoclipe, não é fixo.

Em nossa encruza, portanto, não é apenas de hibridismos de formatos que se configura o álbum visual. Podemos identificar, por exemplo, em *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*, articulações transterritoriais, presentes na própria trajetória de Luedji Luna, com produções audiovisuais afrodiaspóricas a partir da afirmação negra e do ativismo antirracista, a exemplo dos mencionados álbuns visuais de Beyoncé. Inclusive, no período de lançamento, a diretora Joyce Prado afirmou a conexão (estética e política) de tais referências culturais (FERREIRA, 2019) com a produção de Luedji<sup>[5]</sup>.

O álbum visual incorpora, num processo dinâmico de produção e reprodução, elementos que possibilitam o seu reconhecimento enquanto gênero audiovisual ligado à música, ao tempo que aciona matrizes e referências culturais (MARTÍN-BARBERO, 2015; FERREIRA, 2019). Apresenta-se, nos termos de Mittell (2001) e Gomes (2011), ao tratarem de gêneros midiáticos, como uma estabilidade em fluxo, trazendo marcas, convencionadas, que permitem o seu reconhecimento como álbum visual em um momento histórico específico, articulando múltiplas temporalidades, num processo que articula regularidades e descontinuidades discursivas, hierarquias, identificações, diferenciações e estruturações de poder.

Podemos entender as relações técnicas e de linguagem do álbum visual, como gênero audiovisual, a partir das relações entre formatos industriais e matrizes culturais, conforme

proposto por Martín-Barbero (2015) em seu mapa das mediações, acrescentando ainda que, imersos em um entorno tecnocomunicativo (MARTÍN-BARBERO, 2009), lidamos com matrizes culturais e também matrizes midiáticas, “constituídas no processo histórico de consolidação da cultura midiática” (GOMES et al., 2017, p. 150). O álbum visual não seria, nesse sentido, uma mera inovação técnica parte de uma “revolução tecnológica”, que teria propiciado um novo produto sucessor do disco e do videoclipe. Enquanto gênero audiovisual relacionado à música, ele é envolvido tanto por dinâmicas de produção, estratégias de lançamento de gravadoras, por exemplo, na relação com as dinâmicas de plataformas como o YouTube, Spotify e Tidal, quanto por competências de recepção, o nosso reconhecimento do próprio gênero na relação com as matrizes - abarcando, nesse processo, as partilhas de sentido e as diversas disputas com “os modos e usos coletivos da comunicação, isto é, de interpelação/constituição dos atores sociais e de suas relações (hegemonia/contra-hegemonia) com o poder” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 17).

O gênero álbum visual evidencia elementos do álbum musical e do videoclipe na medida em que conseguimos identificar certas marcas desses outros formatos e gêneros - o que não significa que o próprio álbum musical e o videoclipe são estáveis ou não constituem disputas das suas próprias convenções. Consideramos o álbum visual enquanto gênero audiovisual na relação com as dimensões culturais, comunicacionais e temporais da música. Ao abordarmos e colocarmos o álbum visual Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água na encruzilhada, olhamos para matrizes culturais e midiáticas acionadas, considerando as territorialidades na relação com questões étnico-raciais, políticas afetivas, lutas antirracistas e feministas no Brasil. Além disso, ao destacarmos o território na constituição dos cruzos, articulamos os deslocamentos espaciais na trajetória da artista a partir da cidade de Salvador, em diálogos com formatos e gêneros musicais, e buscamos evidenciar temporalidades múltiplas na relação com territórios em seus engajamentos políticos.

Seguimos, assim, a proposição de Martín-Barbero (2009) de compreender as transformações comunicacionais, culturais e políticas em uma relação espaço/tempo, tensionando uma espécie de simbiose moderna entre identidade e tempo (GROSSBERG, 1996), que é constituidora do processo de colonização, por exemplo, na ideia de arcaico/atrasado em oposição ao desenvolvido como forma de construção e manutenção de estruturas de poder racistas. Articulando fluxos de imagens, migrações populacionais e deslocamentos espaciais, o autor destaca a importância de conceber as dimensões temporais e espaciais de forma interligada, na compreensão das mutações culturais e comunicacionais contemporâneas.

## TERRITORIALIDADES E ENCRUZILHADAS

A encruzilhada enquanto gesto nos permite questionar ainda os binarismos e fronteiras forjadas pela colonização. Um dos elementos que caracterizam o Estado moderno são as fronteiras que estabelecem aquilo que conforma um eu e aquilo que é o outro, o estrangeiro, o que está fora. Convocando Legba, Simas nos sinaliza não para a anulação das diferenças, mas sim para “o convívio fecundo entre elas” (SIMAS, 2019, p. 16). Legba gosta “de fluxos, é inimigo do conforto e vez por outra desarticula tudo para estabelecer a necessidade de fundar a experiência em bases diferentes” (SIMAS, 2019, p. 16). A encruzilhada desarticula compreensões fronteiriças que interditam a possibilidade de reconhecimento de experiências firmadas nas múltiplas relações de elementos de distintas temporalidades e territorialidades.

Nos primeiros segundos do álbum visual *Bom Mesmo É Estar Debaixo D’Água*, vemos-ouvimos um mergulho no mar e o amor sendo posto na encruzilhada na relação com a dor – “o amor é coisa que mói muximba” diz inicialmente os versos cantados por Landê Onawale – e a cura, “o mesmo que faz curar”. Muximba é coração, moído pelo amor, que também tem poder de cura. Ao ver o mar, sabemos, aqueles que têm Iemanjá como orixá que é mãe, que a criação e a cura estão sendo colocadas em cena. Uma sombra de Luedji aparece e percebemos que ela está grávida. A cura é acionada, ao mesmo tempo que o cuidado e a maternidade aparecem numa relação com o mar. Um lugar, que, numa lógica dominante, é atribuído às mulheres – o cuidado, a cura, o amor – apresenta-se no início do álbum visual e, em seguida, é deslocado em uma territorialidade múltipla.

Os atabaques atravessam esse álbum feitiço que fala sobre cura a partir de amor. Como afirmamos anteriormente, Luedji se apresenta em seu perfil no Twitter como cantora, compositora e curandeira. É um processo de cura e mergulho a que ela nos convida em seu álbum visual. Tendo mulheres negras à frente. É uma delas que aparecerá na sequência, através da imagem de Luedji grávida e usando um vestido vermelho. Iemanjá que cura, Oxum que dá a fertilidade, sob as vestes de Iansã, vermelha. As orixás, mulheres negras, também são justapostas no corpo de Luedji, deslocando espaço-temporalmente essas mulheres, fazendo aparecê-las em um agora não esgotado no presente. Embora indique uma relação entre a mulher, o cuidado, a maternidade e a cura nas territorialidades relacionadas ao mar e ao corpo que conecta e conforta, há uma política afetiva (YU; FARIAS; GOMES, LEAL; 2021) articulada ao feminismo negro no álbum visual, que amplia essas construções de gênero a partir de outras territorialidades - ainda que atue na cisgeneridade.

Aproximamos também a ideia de encruzilhada à noção de articulação em Gramsci, ao considerar que ambas nos convocam a tomar a sociedade como um todo complexo, conformado por

distintos níveis de articulação: o ideológico, o econômico e o político na articulação - que advém de uma concepção moderna do mundo - e os saberes plurais reivindicados no cruzo. Para Grossberg, em suas reflexões sobre os estudos culturais a partir de um constante diálogo com Gramsci, a articulação envolve os “processos básicos da produção da realidade, de contextos e poder (isto é, determinação e efetividade)”, ao tempo que define perguntas sobre os acontecimentos, como “quais são as formas, modalidades, mecanismos e práticas de relacionalidade” (GROSSBERG, 2010, p. 21, tradução nossa). A articulação nos leva, analiticamente, ao movimento de questionamento das relacionalidades que amparam estruturações de poder, naturalizações e outras formas de essencialização da realidade social e, mais do que isso, à sua desarticulação e rearticulação (GROSSBERG, 2010) em relações mais abertas, menos opressoras e desiguais.

Ainda que não partam dos mesmos lugares, já que o primeiro conceito é estabelecido dentro dos marcos da modernidade, articulação e encruzilhada são importantes para que entendamos a complexidade de processos comunicacionais e culturais. E, mais do que isso, para que possamos articular, desarticular e rearticular totalidades complexas em outras possibilidades de mundo. Invocamos os tupinambás ao afirmar que precisamos comer o corpo da colonialidade para que, reconhecendo sermos constituídos por ela, possamos conformar outras experiências. Concordamos com Rufino (2019) ao não negar a presença da modernidade ocidental, mas nos movimentarmos “para desencadeirá-la do seu trono e desnudá-la, evidenciando o fato de que ela é tão parcial e contaminada quanto as outras formas que julga” (RUFINO, 2019, posição 172). Não podemos, entretanto, cair na armadilha de criar novas fronteiras ao acionar a encruzilhada enquanto gesto. “O cruzo é a rigor uma perspectiva que mira e pratica a transgressão e não a subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital” (RUFINO, 2019, posição 177).

Ao considerar a encruzilhada como um gesto para analisar Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água, o que propomos é cruzar matrizes culturais (MARTÍN-BARBERO, 2015), percorrer as esquinas, evidenciar outros modos de experienciar tempos e territórios para além daqueles marcados pela modernidade/capitalismo/colonialismo, perseguindo as brechas. Territórios e tempos considerados na relação com a encruza, que se apresenta enquanto devir. Se a encruzilhada, como gesto teórico, político e analítico, ressalta as brechas e as fissuras, podemos dizer que o seu tempo é o tempo das possibilidades. Porém, não se trata aqui de um sentido de possibilidade que estaria fora do real - afinal, Exu inventa o tempo. As possibilidades abertas pelas encruzilhadas possuem, para nós, uma dimensão efetiva ao serem expressas nos fenômenos e, simultaneamente, articuláveis analiticamente numa perspectiva transformadora.

Nas encruzilhadas entre a música e os territórios, somos convocados ainda pelos modos como formas culturais (WILLIAMS, 2016) organizam e mobilizam modos de viver, sentir e conceber as

experiências musicais. As inter-relações entre as materialidades (dos espaços, da música, dos corpos) e as convenções ligadas aos gêneros audiovisuais e aos próprios territórios, permeiam as implicações técnicas e econômicas, os engajamentos políticos e as práticas valorativas associadas às suas convenções. As convenções, desse modo, destacam-se na ênfase das encruzilhadas entre música e territórios em apropriações audiovisuais. Acreditamos que o gesto teórico, analítico e político da encruzilhada possibilita desnaturalizar, descolonizar e enfatizar a multiplicidade de práticas em relação à música. Por que a maior parte das faixas de um álbum varia entre três e quatro minutos? Por que é quase impossível imaginar um disco com duração de cinco horas?

Esse argumento acerca das relações cotidianas entre a música, o audiovisual e os territórios torna-se central na medida em que estamos considerando as dinâmicas espaciais e temporais, apropriadas audiovisualmente no álbum visual *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*, em uma articulação que extrapola os seus elementos físicos, de delimitação e controle do privado ou da concepção dominante de Estado. As dinâmicas do espaço são consideradas na relação com processos históricos e com territórios, que, para nós, têm um sentido particular e que envolve as relações e estruturações de poder, considerando as diversas experiências na América Latina (HAESBAERT, 2014), ou, melhor dizendo, na América Latina (GONZALEZ, 2020). Os territórios, na concepção de Haesbaert (2014), têm duas dimensões, mutuamente imbricadas, uma mais funcional e outra mais simbólica.

Como parte central da vida cotidiana, os territórios, tanto em sua dimensão mais material, quanto em suas construções simbólicas, por exemplo, nas apropriações audiovisuais de territórios em filmes, videoclipes, álbuns visuais, pressupõem tanto as estruturações, conformações e práticas do poder (FOUCAULT, 2014). Já a territorialidade “[...] é também uma dimensão imaterial [...] enquanto imagem ou símbolo de um território, [...], e pode inserir-se eficazmente como uma estratégia político-cultural” (HAESBAERT, 2014, p. 64). A territorialidade diz respeito às nossas práticas, apropriações e disputas sobre os territórios. Na relação com afetos e a música, envolve os nossos engajamentos afetivos e imaginários sobre os territórios, articulando diferentes esferas culturais, sociais e políticas (FARIAS, 2021). Uma vez que se configuram na relação e nas possibilidades de apropriação e mudança dos territórios materiais e simbólicos, as territorialidades são múltiplas.

Além de uma forma de lidar com o espaço e o tempo e também um gesto teórico, analítico e político, podemos entender a encruzilhada como territorialidade. Enquanto o território, numa concepção “moderna-colonial eurocentrada”, “como alcance geográfico da soberania estatal” (HAESBAERT, 2020, p.143) atua na delimitação e controle de fronteiras, restringindo os territórios em formas dominantes e pretensamente estáveis, as encruzilhadas, entendidas como territorialidades, destacam as aberturas e as possibilidades de mudança tanto nas disputas

cotidianas, como em nossa prática analítica das apropriações audiovisuais dos territórios. A encruzilhada é também uma territorialidade que articula dinâmicas espaço-temporais capazes de espacializar o tempo em sua multiplicidade.

## BOM MESMO É ESTAR DEBAIXO D'ÁGUA EM ENCRUZILHADA

Prosseguindo a encruza entre territorialidades e gênero audiovisual no álbum visual *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água*<sup>[6]</sup>, identificamos matrizes culturais e midiáticas que evidenciam temporalidades espiralares. O nosso olhar se volta, nesse sentido, às disputas que o álbum visual convoca - sendo fãs da artista, soteropolitanos, engajados, junto com ela - no tensionamento de uma perspectiva temporal linear sobre a música e no combate ao patriarcado, ao racismo e às desigualdades sociais que atravessam historicamente a cidade de Salvador e o Brasil. Não pretendemos apresentar ou estabelecer aqui uma verdade acerca do álbum visual e das questões articuladas. Tecemos uma encruzilhada, a partir das nossas subjetividades e engajamentos afetivos, para o álbum visual.

Ao encruzilhar, percebemos que uma concepção romântica de amor, construída de dentro do patriarcado, é tensionada discursivamente pelo álbum a partir de uma perspectiva em diálogo com formulações e lutas do feminismo negro que questionam idealizações e celebrações do casamento e da família como lugares intrínsecos de amor. Tal movimento é feito por meio de reflexões e tomadas de posição sobre as estruturações de poder e violências que atravessam o amor como afeto e política afetiva (YU et al., 2021).

Bell hooks (2021), na construção de uma ética do amor, afirma que ele não se reduz às relações entre indivíduos, à família nuclear ou ao romantismo. Para a autora, o patriarcado, em sua ligação com o capitalismo, é uma das estruturas que impedem a expressão do amor como potência de coletividade e transformação. Articulamos essa acepção de amor com a encruzilhada, invocando o argumento de bell hooks (2021) que não está dado que a família é lugar de amor. É a mudança cultural da família que pode reconfigurá-la de um espaço, muitas vezes, de violências para um lugar realmente amoroso e funcional (hooks, 2021, posição 295). Ao colocar o amor na encruzilhada, junto com Luedji, disputamos a sua conformação apaziguada. O amor pode instaurar, nesses termos, diferentes encruzilhadas e relações temporais numa perspectiva das alianças contra formas de opressão e da mudança.

Encruzilhando aspectos da produção, observamos que, embora lançado juntamente com

o disco homônimo, o álbum visual não tem a mesma duração<sup>[7]</sup> – o que geralmente se afirma como característica desse gênero audiovisual, que seria uma versão do álbum musical com imagens e uma possível narrativa<sup>[8]</sup>. No álbum visual, Luedji aparece em diferentes situações e enquadramentos, o que nos remete à presença central de artistas nas cenas e narrativas em videoclipes, uma convenção que é acionada e reiterada nesse álbum. É a artista que canta e vive o que está sendo dito por aquelas músicas.

Além disso, Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água foi lançado no YouTube, como muitos outros álbuns visuais, e o disco homônimo, no Spotify. Nesse sentido, é preciso destacar que as apropriações nas plataformas na produção e também em comentários de seguidores, conformam, em um sentido amplo, ambiências para a circulação do álbum visual e das disputas propostas por Luedji Luna que extrapolam uma mera junção do álbum musical e do álbum visual. Ao passo que os protocolos, as diretrizes e as políticas das plataformas, assim como os algoritmos, regulam a circulação das produções, as disputas ampliam-se para além do próprio álbum visual em comentários. No caso do álbum visual de Luedji, as experiências partilhadas por pessoas negras no Carnaval de Salvador, as redes de solidariedade e a afirmação do cuidado e da cura são expostas por seguidores da artista.

A cidade de Salvador é convocada em suas encruzilhadas. Vemos, primeiro, imagens da Baía de Todos os Santos, com destaque para a Bahia Marina, espaço elitizado da cidade, recorrente em filmes institucionais, publicitários e turísticos sobre a cidade. Aparecem imagens da região da Avenida Contorno e Pelourinho. São mostradas também igrejas e casarões sem conservação. Um grafite de Moa do Katendê, assassinado durante a campanha eleitoral de 2018, quando Jair Bolsonaro foi eleito. Lemos Laroyê Exu! numa parede e depois Luedji sobe a escadaria da Igreja do Passo no Pelourinho, vestida novamente de vermelho. Exu é chamado para abrir os caminhos dessa mulher pela cidade, que é múltipla, fissurada, contraditória. Os pixos nas ruas são articulados, numa apropriação imagética e audiovisual, numa territorialidade encruzilhada, que aciona distintas temporalidades de violências, resistências e lutas por transformação de lógicas opressoras e desiguais na cidade.



FIGURAS 1 E 2: Frames do álbum visual Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água, de Luedji Luna.

Fonte: Ferreira\_Oliveira de Farias



A artista aparece depois curtindo o Carnaval. Ela circula em meio aos foliões, no Centro Histórico, destacando as ruas sem os blocos privados que por tantos anos foram dominantes, mas sempre estiveram em tensão com outras formas de viver o festejo. Dança, brinca e sorri na rua. A artista articula as territorialidades encruzilhadas do Carnaval do Centro da cidade. Praça Municipal e Praça Castro Alves. Apesar de rir, ela está o tempo todo sozinha na rua. Chega em casa, ainda sozinha, e chora. Ouvimos Conceição Evaristo declamar seu poema *Em memória de Beatriz Nascimento*, historiadora, poeta e ativista: *"A noite não adormece, nos olhos das mulheres / a lua fêmea, semelhante nossa, / em vigília atenta vigia, a nossa memória.*

Constrói-se uma rede em torno das mulheres. Pomba Gira, Conceição Evaristo, Tatiana Nascimento, Nina Simone, Sojourner Truth, Beatriz Nascimento. Mulheres negras têm seus textos citados e cantados no álbum visual. Após a sequência explicitada acima, na qual Luedji aparece andando pelas ruas do centro histórico de Salvador durante o Carnaval e volta para casa, em uma música que denuncia a solidão da mulher negra, Pomba Gira é evocada para afirmar reação a esse abandono - "eu sou a preta que você come e não assume (...) por acaso eu não sou uma mulher". Lida por DeJesus (2020) como uma referência a "E eu não sou uma mulher" que bell hooks recupera a partir de Sojourner Truth, constrói-se uma rede na afirmação de outras possibilidades para mulheres negras, diferentes daquelas marcadas pela solidão e subserviência. Vemos a Pomba Gira, que, na rua, mostra sua força, grávida, com um espumante na mão. São essas mulheres que conduzem e enredam o álbum visual. Esse tecido perpassa outras faixas até o final quando mulheres negras de diferentes idades aparecem na tela ligadas por uma faixa vermelha, envolvendo e acolhendo a mais jovem que termina deitada no colo de Luedji.

Essa construção audiovisual articula territorialidades de disputa na relação com imagens coloniais no Brasil, de famílias brancas e mulheres negras no lugar de servidão. Luedji e as suas companheiras aparecem nas ruínas do castelo Garcia D'Ávila, no Litoral Norte da Bahia, construído no período colonial. Ao mesmo tempo, identificamos matrizes e referências de *Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água* no álbum visual *Lemonade*, da cantora e compositora estadunidense Beyoncé. Observamos construções imagéticas que se aproximam de territorialidades das lutas (das mulheres) negras, guardados os seus distintos contextos. Redes de solidariedade entre mulheres se expressam numa relação com processos históricos da colonização, o combate ao racismo e ao machismo. Discursivamente, Beyoncé também aborda, em *Lemonade*, os aprendizados e os vínculos ancestrais de cura e luta com outras mulheres<sup>[9]</sup>.





FIGURAS 1 E 2: Frames do álbum visual Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água, de Luedji Luna.

Fonte: Ferreira\_Oliveira de Farias

O tempo espiralar que reivindicamos a partir do gesto da encruzilhada nos permite ver que a palavra de Sojourner Truth, já recuperada por bell hooks, é agora convocada por Luedji Luna em seu processo de afirmação. Ela está ali reivindicando que as mulheres negras estão atravessadas pelo racismo e pelo patriarcado que, muitas vezes, negam a elas a possibilidade do amor e do próprio desejo. Estruturas que tentam colocar o corpo da mulher negra a serviço da estrutura racista, colonial e patriarcal. Por muito tempo esteve estabelecido, na sociedade brasileira, a estas mulheres os papéis da ama de leite – quando ela deixava de amamentar seus filhos para amamentar os dos senhores –, da criada da Casa-Grande ou ainda objeto dos abusos sexuais de homens brancos que retiravam delas o caráter de serem vistas enquanto pessoas. “E eu não sou uma mulher”, diz Luedji, como resposta ao tratamento dispensado de mercadoria. Mesmo que a pergunta tenha sido feita originariamente no século XVIII, nos Estados Unidos, ela volta para atuar neste Brasil de 2021.

## ESPIRAIS DE TEMPORALIDADES E TERRITORIALIDADES

A encruzilhada nos ajuda a compreender de que modo o tempo da música se vincula às temporalidades dominantes do cotidiano nas cidades modernas, mas também a escapar e disputar as suas dinâmicas, rearticulando, potencialmente, lógicas que reiteram, em algum grau, estruturas econômicas e de poder da modernidade. Compreender as disputas de convenções dos gêneros audiovisuais relacionados à música, na perspectiva da encruzilhada que apresentamos, permite lançar questões, entender e enfatizar mudanças nas dimensões espaço-temporais dos produtos, fenômenos e processos comunicacionais. Possibilita ainda pôr tensão a conceitos estabelecidos na modernidade – como os de articulação e de matrizes e referências culturais, trazidos em nossa discussão –, ao devorá-los nos cruzamentos. Encarar a encruzilhada é enxergar os cruzos de tempos e espaços que convergem sem qualquer obediência a uma linearidade temporal ou a uma demarcação territorial fixa, características da modernidade; é disputar politicamente, teoricamente e analiticamente que ciência e sociedade podemos fazer.

Além de estabelecer relações com matrizes midiáticas em uma espécie de entre-lugar, colocar o álbum visual audiovisual de Luedji na encruzilhada, neste breve exercício analítico, permite ir além do hibridismo de formatos e gêneros e, simultaneamente, desconstruir os discursos de causa e consequência, “revolução tecnológica” e linha evolutiva da música. Mais do que isso, a encruzilhada, ao realçar as desconstruções e transgressões das formações culturais

binárias, cindidas, lineares, coloniais, modernas, permite considerar as relações entre formatos, gêneros e territorialidades em sua dimensão efetiva de construção de mundos, de partilhas múltiplas, da mobilização de afetos e possibilidades de aberturas das relações de poder e sentido em múltiplos contextos.

## REFERÊNCIAS

DALLA VECCHIA, Leonam. IUVA, Patricia. *Os Ecos Temporais do Álbum Visual: dos Beatles à Beyoncé Knowles*. Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba. 2017.

DALLA VECCHIA, Leonam. *O álbum visual e a reconfiguração de formatos audiovisuais na cultura digital*. 2020. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Editora Vozes, 11ª edição, 2002.

FARIAS, Daniel. *Engajamentos afetivos na música em Salvador: territorialidades que articulam gêneros musicais e identidades*. 2021. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

FARIAS, Daniel. CARDOSO FILHO, Jorge. *Rock no Rio Vermelho: afetos e territorialidades em Salvador*. Revista Eco-Pós, v. 22, p. 37-61. Rio de Janeiro, 2019.

FERREIRA, Thiago. *Transformações de políticas e afetos no Brasil: contextualizando radicalmente o acontecimento Junho de 2013 em fluxos audiovisuais*. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) — Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

GARCIA, Walter. *Linha evolutiva da música popular brasileira: da canção ao jingle*. In: Littérature et modernisation au Brésil [en ligne]. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

GOMES, Itania. *Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero*. Revista Famecos, vol. 18, nº. 1. Porto Alegre: 2011. Disponível em: <revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos>. Acesso em: maio 2019.

GOMES, Itania. FERREIRA, Thiago. ARAÚJO, Carolina. MOTA JUNIOR., Edinaldo. *Temporalidades Múltiplas: análise cultural dos videoclipes e da performance de Figueroas a partir dos mapas das mediações e das mutações culturais*. Revista Contracampo, v. 36, n. 3, 2017.

- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.
- GROSSBERG, Lawrence. *Cultural Studies in the future tense*. Durham: Duke University Press, 2010.
- HAESBAERT, Rogério. *Território e descolonialidade: sobre o giro (multi) territorial/de(s)colonial na América Latina*. CLACSO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia; Universidade Federal Fluminense, 2021.
- HAESBAERT, Rogério. *Viver no Limite: território e multi-territorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2014.
- hooks, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Epub. São Paulo, Elefante, 2021.
- MÃE STELLA. Na *Encruzilhada da Vida*. A Tarde. Salvador, 2012. Disponível em: <http://mundoafro.atarde.uol.com.br/balaio-de-ideias-na-encruzilhada-da-vida/>. Acesso em: 05 ago. 2021.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Jesus Martín-Barbero: as formas mestiças da mídia*. Entrevista cedida a [Mariluce Moura]. Revista Pesquisa Fapesp. São Paulo, n.163, set. 2009. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/09/01/as-formas-mesticas-da-midia/>. Acesso em: 13 set. 2014.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro, ed.UFRJ, 2015.
- MITTELL, Jason. *A Cultural Approach to Television Genre Theory*. Cinema Journal, 40, no. 3, ps. 3-24, Spring 2001. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/b61f/4d25fc18a49df8daaa2523af8f46530eac19.pdf>&gt;. Acesso em: 25 de janeiro 2018.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Editora Vozes Limitada, 2017.
- WILLIAMS, Raymond. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: PUC Minas, 2016.
- YU, Wendi. FARIAS, Daniel. GOMES, Itania. LEAL, Bruno. *AMAR É SUFICIENTE? Afetos e gênero nas disputas por legitimidade e tradição em AmarElo – É tudo pra ontem*. Anais do XXX Encontro Anual da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

- 
- [1] Pesquisas, com diferentes abordagens, constroem a história da música no Brasil a partir de ciclos, seja na relação com a indústria fonográfica e os formatos industriais (VICENTE, 2014), seja na relação com gêneros e fenômenos musicais, a exemplo da bossa nova e da Tropicália (TATTT, 2004).
- [2] Ver “*Linba evolutiva da música popular brasileira: da canção ao jingle*” (GARCIA, 2004).
- [3] Os diferentes movimentos de Luedji entre cidades são ampliados em dimensões políticas a partir de territorialidades construídas em seus trabalhos e na sua trajetória. Ver o videoclipe Um Corpo no Mundo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V-G7LC6QzTA>>. Acesso em: setembro de 2021.
- [4] Disponível em: <[https://twitter.com/luedji\\_luna](https://twitter.com/luedji_luna)>. Acesso em: setembro de 2021.
- [5] Ver “Luedji Luna faz black is king brasileiro em novo álbum visual”. Disponível em: <https://guianegro.com.br/luedji-luna-faz-black-is-king-brasileiro-em-novo-album-visual/>. Acesso em: outubro de 2021.
- [6] O álbum visual foi divulgado no YouTube em 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z7IPX61UdJ4&t=5s>>. Acesso em: setembro de 2021.
- [7] No caso dos trabalhos de Luedji, enquanto o disco tem 49min58s, o álbum visual 22min59s.
- [8] Em matéria na revista da UBC, fica evidente o reforço dessa perspectiva do álbum visual como “versões do disco com clipes encadeados”: <[https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores/docs/revista\\_abc\\_48/s/12263382](https://issuu.com/ubc-uniaobrasileiradecompositores/docs/revista_abc_48/s/12263382)>
- [9] Ver: “Beyoncé Wants To Change The Conversation”. Disponível em: <<https://www.elle.com/fashion/a35286/beyonce-elle-cover-photos/>>. Acesso em: setembro de 2020.





# As organizações modernas e o contemporâneo: notas para uma leitura comunicacional do presente<sup>[1]</sup>

*Modern organizations and the contemporary: notes for a communicational approach to the present*

## RENNAN LANNA MARTINS MAFRA

Instituição/Afiliação

Universidade Federal de Viçosa  
Programa de Pós-Graduação da  
Universidade Federal de Juiz de  
Fora

País Brasil

Professor do Departamento  
de Comunicação Social da  
Universidade Federal de Viçosa  
(UFV) e orientador credenciado  
nos Programas de Pós-Graduação  
em Comunicação (PPGCOM)  
da Universidade Federal de Juiz  
de Fora (UFJF) e em Educação  
(PPGE) da UFV. Doutor, mestre e  
graduado em Comunicação Social  
pela Universidade Federal de Minas  
Gerais (UFMG). Realizou estágio  
pós-doutoral no Programa de Pós-  
Graduação em História (PPGHIS)  
da Universidade Federal de Ouro  
Preto (UFOP).

## RESUMO

Em tom ensaístico, o texto aposta numa problematização do contemporâneo pelo estatuto comunicacional das organizações modernas, aqui tomadas pela égide de três estratos relacionais - Estado, Mercado, Ciência -, instituidores de espaços de experiência pelo epicentro da ideologia do progresso. Ao considerar o contemporâneo como cronótopo atravessado pela crise de tal ideologia, o texto sugere como tais organizações tornam-se ambientes privilegiados à leitura comunicacional do presente, a partir da identificação de três notas experienciais: a) tensões entre diferenças e progresso; b) dificuldades à ampliação de horizontes comuns; e c) pulverização de latências. Como conclusões, o texto reconhece a emergência de formas organizativas que buscam oferecer outras experiências no (do) presente, mesmo diante da hegemonia relacional das organizações modernas.

**Palavras-chave:** contemporâneo; comunicação; organizações.

## ABSTRACT

This essay bets on the problematization of the contemporary by the communicational status of modern organizations, here taken by the aegis of three relational strata - State, Market, Science -, instituting spaces of experience by the epicenter of the ideology of progress. When considering the contemporary as a chronotope crossed by the crisis of such an ideology, the text argues how organizations become privileged environments for the communicational reading of the present, based on the identification of three experiential notes: a) tensions between differences and progress; b) difficulties in expanding common horizons; and c) pulverization of latencies. As conclusions, the text recognizes the emergence of organizational forms that offer other experiences in the (of) the present, even in the face of a relational hegemony of modern organizations.

**Keywords:** contemporary; communication; organizations.

## INTRODUÇÃO

Nos saborosos e instigantes desafios epistemológicos aventados por Hans Gumbrecht (2012, 2016) às Humanidades, o intelectual alemão destaca, *grosso modo*, o pensamento de *risco* e a *intuição* como dispositivos epistêmicos fundamentais ao delineamento de nosso saber-fazer acadêmico - qual seja, de nossas práticas de pesquisa, sobretudo frente aos cenários contemporâneos nos quais as Ciências Sociais e Humanas já derramaram, aos olhos de um ocidente cunhado historicamente pela suposta segurança e controle racionais, as suspeitas da técnica, a instabilidade da linguagem e a falibilidade da domesticação do desejo e da natureza. Assim, num espaço de disputas que desafia a validade das Humanidades como campos de se conhecer o mundo, *assumir o risco* - quanto à pertinência e às possibilidades investigativas - como nuance inerente às nossas práticas, bem como *acolher a intuição* - como uma espécie de tônus que nos move a direções de pensar/sentir sobre às quais somos incapazes de uma racionalização total - são gestos cuja honestidade intelectual parece insinuar um caminho de legitimidade às nossas investidas acadêmicas, lançando, para bem longe, os atavismos positivistas - estes que, além de frágeis, parecem carregar a forte tendência de nos imputarem um lugar marginal frente às ciências vertedoras da modernidade<sup>[2]</sup>.

É nessa direção que parto de uma intuição para me guiar durante as reflexões propostas por esse texto: reconhecer as organizações modernas como ambientes relacionais privilegiados a uma problematização do contemporâneo. Dito por outras palavras, busco ser levado pelo movimento epistêmico que considera as experiências, os cotidianos e as interações deflagradas por organizações modernas como materiais de reflexão atinentes à identificação de desafios, dilemas, tensões e problemas postos à vida, nesses tempos do agora. De antemão, tomarei, adiante, as organizações modernas como espaços que se originam a partir de três estratos relacionais: Estado, Mercado e Ciência - sendo estes estruturados por uma espécie de *nucleação primária* de uma modernidade ocidental, europeia e branca. Ainda que em profunda crise de legitimidade, tais estratos se instituem, até os dias de hoje, como contextos interacionais primordiais sobre os quais "sujeitxs picadxs" pelas moscas da modernidade - seja em espaços centrais, seja em territórios colonizados e marginais - são convidadxs a (sobre)viverem em conjunto, a produzirem lembranças e futuros, a experimentarem violências/frustrações e a estruturarem seus cotidianos, suas memórias e seus projetos.

Assim, busco argumentar, nesse texto, o quanto organizações vertebradas a partir dessa nucleação primária moderna podem ser tomadas como *epicentros experienciais* de uma crise no/do tempo, ao se apresentarem como espaços relacionais hegemônicos na produção/reprodução da vida contemporânea. Por esse caminho, arrisco a tomar o campo da comunicação

organizacional como âmbito teórico-empírico de estudos capaz de oferecer subsídios a uma leitura comunicacional criativa e evidente acerca de experiências vivenciadas pelos sujeitos, no tempo presente. Na medida em que Estado, Mercado e Ciência acabam por produzir, junto a si próprios, uma força gravitacional em torno do passado, dos cotidianos e dos projetos de vida coletivos, pesquisar os sentidos construídos e disputados, em contínua relação de forças, nas interações produzidas/permitidas por tais organizações - como propõe Baldissera (2008) - torna-se gesto comunicacional profícuo à compreensão de tais ambientes relacionais, sendo estes configurados como sintomas, anúncios e indícios de experiências coletivas hegemônicas, vivenciadas numa contemporaneidade múltipla, espreada e desafiada pelas matizes de um projeto controverso - este que estrutura suas relações de poder a partir de um ambicioso e violento horizonte de racionalização, desenvolvimento técnico e progresso (BENJAMIN, 1987; TAYLOR, 2011).

De tal sorte, esse texto se organiza em três partes, para além desta introdução. Na próxima seção, *Estado, Mercado e Ciência: ideologia do progresso e sua centralidade relacional nas organizações modernas*, busco compreender o estatuto comunicacional das organizações modernas a partir de discussões empreendidas sobretudo por Taylor (2011)<sup>[3]</sup> e Benjamin (1989)<sup>[4]</sup>. Em seguida, na seção *As organizações modernas como epicentro da crise no (do) contemporâneo: notas experienciais*, busco inicialmente apresentar algumas reflexões de Koselleck (2001, 2006) e Gumbrecht (2015) sobre a contemporaneidade - reconhecendo as organizações modernas como uma espécie de *epicentro* de uma crise no/do tempo - para, em seguida, identificar três notas experienciais na/da comunicação organizacional que auxiliam na composição de uma leitura comunicacional do próprio tempo presente, a saber: *a) tensões entre diferenças e progresso; b) dificuldades à ampliação de horizontes comuns; e d) pulverização de latências*. Por fim, na seção *Formas organizativas contemporâneas e futuros possíveis?*, busco tecer breves considerações finais e ampliar o horizonte teórico ora proposto.

## ESTADO, MERCADO E CIÊNCIA: IDEOLOGIA DO PROGRESSO E SUA CENTRALIDADE RELACIONAL NAS ORGANIZAÇÕES MODERNAS

Charles Taylor (2011) executa um brilhante trabalho teórico ao buscar compreender o que ele próprio nomeia como *fontes morais da identidade moderna*. Ao propor tal gesto, Taylor (2011) desenvolve uma espécie de historicização da emergência do que se convencionou chamar de *sujeito* - um tipo humano pautado, sobretudo, pelo ideal da racionalidade, e que, cronologicamente,

surge como proposta prático-filosófica nos contextos de início da Idade Moderna (considerada pela historiografia oficial a partir da invenção da Imprensa, nos finais do século XV), e que ganha seu ápice de desenvolvimento heurístico no contexto do movimento iluminista europeu (em meados do século XVIII). Nas reflexões de Taylor (2011, p. 68), as fontes morais da identidade moderna, responsáveis pela orientação das práticas sociais e atividades humanas nesse novo cronótopo<sup>[5]</sup>, fincam suas raízes no que o supracitado filósofo canadense define como *self* pontual: quer seja, um tipo de ser humano que, ironicamente, se apresenta “sem identidade” - uma vez com pretensões universalizantes -, pautado por uma espécie de autoconsciência como propriedade constitutiva, de modo que, ao encontrar “suas coordenadas dentro de si mesmo, (...) declara independência das redes de interlocução que o formaram originalmente ou, ao menos, as neutraliza.”

Por esses termos, o *self* pontual torna-se a própria inscrição, nos corpos e no tecido social, do projeto da modernidade. Tal projeto prescreve, portanto, um espaço de experiências centrado a) num ideal de razão como qualidade emancipatória universal; b) numa prática de domínio da “natureza” e das emoções no corpo; c) na imposição de uma mitologia branca (HADDOCK-LOBO, 2020), que desconsidera, extermina, violenta e coloniza identidades, saberes, corpos e sociedades distintas de um ideal europeu, branco e patriarcal de sociedade; d) no desenvolvimento da técnica como horizonte hegemônico à ampliação de supostas capacidades humanas universais; e e) na materialização de rotinas, práticas e instituições.

Nesse cenário, um sofisticado mecanismo temporal apresenta-se como estruturador das interações na modernidade: nos termos de Walter Benjamin (1987), tal mecanismo é caracterizado como *ideologia do progresso*. O intelectual alemão identifica a ideologia do progresso como força motriz da modernidade: por seu tônus, a história se apresenta como uma espécie de linha/curva ascendente, como temporalidade posta sob exclusiva direção, prescritora de um único sentido possível e universal aos seres humanos. Tal sentido, posto sempre num futuro idealizado e imaginado, move os sujeitos num presente encurtado e tende a ignorar o passado em sua capacidade de orientação para a abertura de horizontes.

É dessa forma que, em inspiração frente ao pensamento benjaminiano e assumindo uma abordagem que considera a historicidade das formas comunicacionais, é possível compreender que a ideologia do progresso torna-se responsável pela configuração e manutenção de uma espécie de *nucleação relacional primária*, instituinte e idealizada a partir da emergência/configuração de *três estratos interacionais inseparáveis e co-instituídos*, organizadores das coletividades, da institucionalização de uma esfera social - termo caro à Arendt (2007) - e da vida cotidiana na modernidade, quais sejam:

- a) *o Estado* - estrato relacional voltado a garantir o arcabouço institucional necessário à conquista/manutenção/progresso de um território delimitado (o que inclui as normas para definição da propriedade privada e dos sistemas comerciais, bem como o aparato policial e bélico para proteção das fronteiras e punição aos comportamentos desviantes). Ao Estado, cabe garantir as estruturas de permanência e perpetuação do Mercado, bem como, a depender de suas concepções, financiar a Ciência e ofertar - desde que em consonância com o progresso - proteção a seus cidadãos;
- b) *o Mercado* - estrato relacional que estrutura a dimensão do trabalho, do consumo e da indústria; define os modos de circulação do capital e das tecnologias; organiza a distribuição da mobilidade social, dos recursos e da propriedade privada; institui e mantém o sistema de trocas pautado pela balança comercial; prescreve os sistemas de justiça pelo mérito. Ao Mercado, cabe alimentar, pela arrecadação de recursos, a existência material do Estado, bem como pautá-lo por suas lógicas de justiça; a este estrato, também cabe receber, da Ciência, os insumos para o desenvolvimento técnico da indústria, para a profissionalização/formação pedagógica e para a inovação (movidos por um ideal de aperfeiçoamento constante);
- c) *a Ciência* - estrato relacional voltado à inovação, ao desenvolvimento técnico e à profissionalização; fonte da formação racional e pedagógica dos sujeitos, a partir da instituição dos mecanismos de transformação dos corpos humanos em selves pontuais - bem como dos critérios racionais de classificação de aptidões, inadequações, desvios. À Ciência, cabe a oferta de insumos ao Mercado e a prestação pública de contas ao Estado (se, por ele, for financiada) a partir do progresso, podendo, inclusive, existir como parte integrante do próprio contexto mercadológico.

Sob a égide interseccional desses três estratos relacionais, vertebram-se, de certa maneira, o que hoje identificamos como *organizações modernas*: empresas, escolas, indústrias, secretarias e ministérios, prefeituras, universidades, instituições de mídia, unidades de prestação de serviços - e mesmo as organizações não-governamentais e as do chamado terceiro setor possuem alguma vinculação relacional com algum desses estratos. Aqui, é preciso tornar explícito que não tenho a pretensão, com tal gesto epistêmico-intuitivo, de produzir uma espécie de categorização/taxinomia das organizações modernas; muito menos advogo o desejo de apresentar Estado, Mercado e Ciência seja como campos uníssonos e harmônicos (tratam-se de espaços com características próprias, embora intimamente interligados relacionalmente, e pautados constantemente por grandes crises de legitimidade e disputas de sentido), seja como grandes novidades teóricas (são esferas cuja problemática no campo das Humanidades é intensa e recorrente).

O reconhecimento de tais estratos relacionais - Estado, Mercado e Ciência - nesse texto faz

parte de um esforço por identificação de uma espécie de economia *sentimental da modernidade*: a expressão comunicacional de suas tonalidades afetivas; a energia ontológica e permanente de suas atmosferas - alimentadas pelo *self* pontual e pela ideologia do progresso; a inscrição de suas principais fontes morais, prescritoras de avaliações fortes e julgamentos valorativos (TAYLOR, 2011); a identificação primária de um estatuto comunicacional que prescreve suas práticas. Dessa forma, o que se convencionou chamar de organizações - construções racionais voltadas a objetivos comuns (ETZIONI, 1984) ou espaços complexos pautados por regras, hierarquias e modalidades de gestão (URIBE, 2007) - é gesto epistêmico que se dirige à definição de estruturas vertebradas de uma *nucleação relacional primária*, pautada por três estratos relacionais intimamente instituídos como pragmáticas de uma modernidade histórica e filosoficamente imaginada, produzida e perpetuada. Assim, nos espaços de experiência modernos (KOSELLECK, 2006), horizontes de expectativas movem/balizam/estruturam a vida a partir de uma impressão totalizante de aperfeiçoamento geral (o progresso), supostamente adquirida pelo controle, pela racionalização, pela instituição do Estado, pelo domínio da natureza, pelo desenvolvimento técnico-científico, pela supremacia do sujeito.

Nesse olhar permanente para o futuro, Benjamin (1987) passa a desconfiar profundamente do horizonte histórico moderno, uma vez guiado pela ideologia do progresso: nos termos do autor, torna-se inevitável a convivência com tendências ao silenciamento do caráter de possibilidade da história e ao empobrecimento da experiência humana. A visada permanente no futuro e a condução da existência humana por uma espécie de destino irrecusável é responsável, segundo Benjamin (1987, p. 224) pela “concretização incessante de uma “cadeia de eventos” catastróficos determinados pelo sentido que é o do progresso (pela impressão equivocada de um aperfeiçoamento geral)”. Nesse contexto, as organizações modernas, como propulsoras de um progresso violento e instrumentalizador da vida, passam a se configurar como uma espécie de *epicentro* de uma crise no/do contemporâneo.

## AS ORGANIZAÇÕES MODERNAS COMO EPICENTRO DA CRISE NO (DO) CONTEMPORÂNEO: NOTAS EXPERIENCIAIS

Tomar o *self* pontual e a ideologia do progresso como parte dos principais elementos instituintes de relações na modernidade é gesto possível ao reconhecimento dos primórdios de uma crise instituída por tal cronótopo: o passar dos anos foi cirúrgico na medida em que

possibilitou a constatação de que a modernidade se realiza em horizontes desiguais, ironicamente pautados num ideal impossível de universalização. Dito por outras palavras, a modernidade se fez/faz enquanto projeto imperialista e instrumentalizador, forjado por uma invenção superior ocidentalizada, apenas possível pela violência ao corpo/ao desejo e a outras cosmologias e territórios, e instituído pelo gesto de colonização/exploração/extermínio. Apesar disso, como considera Benjamin (1987), o horizonte histórico moderno é sagaz no modo como lida com o tempo, o que torna improvável seu auto-desmoronamento. É nessa toada que emergem compreensões sobre a *contemporaneidade* (KOSELLECK, 2001): um cronótopo no qual as pulsões modernas, ainda que não estejam superadas ou extintas, encontram-se em profunda crise, numa espécie de coexistência de *estratos de tempo* que

remetem a diversos planos, com durações diferentes e origens distintas, mas que, apesar disso, estão presentes e atuam simultaneamente. Graças aos “estratos de tempo” podemos reunir em um mesmo conceito a contemporaneidade do não contemporâneo, um dos fenômenos históricos mais reveladores. Muitas coisas acontecem ao mesmo tempo, emergindo, em diacronia ou em sincronia, de contextos completamente heterogêneos (KOSELLECK, 2001, p. 9).

A *contemporaneidade do não-contemporâneo* seria capaz, por exemplo, de explicar a coexistência de negacionismos científicos e questões já superadas por comunidades científicas - como também a concomitância de consensos historiográficos frente a insurgência de equivocados revisionismos históricos -, evidenciando o quanto um tempo-espaco é categoria estratificada, em meio à qual coabitam temporalidades múltiplas, pautadas por leituras comunicacionais distintas. Sendo assim, ainda que as organizações modernas *sejam/desejem sempre ser* hegemônicas frente à reprodução da vida - qual de nós, no chamado *mundo ocidentalizado*, não depende desses estratos relacionais para sobreviver? -, a contemporaneidade anuncia a possibilidade de, ao menos, tornar possível a emergência de atmosferas de crise, tanto do *sujeito* - da branquitude, da racionalização, do domínio das emoções, do patriarcado, das sexualidades - quanto do progresso - de seu engenhoso mecanismo colonizador, então eficiente frente à configuração de desigualdades e à instituição de uma força que o torna, em silêncio e sorratamente, *um fim em si mesmo*.

Sendo assim, vivenciar a contemporaneidade é movimento que carrega a possibilidade de experimentação de tonalidades afetivas variadas - em meio às quais já não é mais possível acreditar, coletivamente, num projeto de futuro único, pautado pela impressão de aperfeiçoamento geral e contínuo, tendo em vista suas desastrosas consequências sentidas socialmente. Por tudo isso, Gumbrecht (2015, p. 16) reconhece a contemporaneidade a partir de uma configuração temporal assim diagnosticada por ele como presente amplo (*broad presente*):

para nós, o futuro não se apresenta mais como horizonte aberto de possibilidades; ao invés disso, ele é uma dimensão cada vez mais fechada a quaisquer prognósticos – e que, simultaneamente, parece aproximar-se como ameaça. (...) Apesar de todo o discurso sobre como supostamente perdemos o passado (...), deixamos de ser capazes de legar seja o que for para a posteridade. Em vez de deixarem de oferecer pontos de orientação, os passados inundam o nosso presente (...). Entre os passados que nos engolem e o futuro ameaçador, o presente transformou-se numa dimensão de simultaneidades que se expandem (GUMBRECHT, 2015, p. 16).

Frente à expansão de simultaneidades, o contemporâneo é cronótopo marcado, nos termos do intelectual alemão, por uma *mobilização intransitiva*: discursos de progresso (apesar de continuarem sendo socialmente disseminados) anunciam um *futuro falido*, coexistindo com passados que, publicamente, tendem a ser ainda desprezados pelo *self* pontual. Por isso, no amplo presente, um clima de estagnação parece atrofiar os futuros e tornar difícil a abertura de horizontes, “pois nenhuma ação poderá ocorrer onde não houver lugar para projetar a sua realização” (GUMBRECHT, 2015, p. 16), de modo que o presente amplo institui-se por um “movimento imóvel” que parece “redundar no regresso ao ponto de partida” (Ibidem, p. 16): nessa toada, revelando “estar estagnado, revela o fim do propósito dirigido” (Ibidem, p. 16). As atmosferas de estagnação tornam-se, dessa forma, elementos constituintes dos espaços de experiências que atravessam a contemporaneidade, sobretudo nos ambientes relacionais das organizações modernas: discursos do desenvolvimento, como fontes tonalizadoras do estatuto comunicacional do Estado, do Mercado e da Ciência, tentam buscar a construção de sua legitimidade pública, ao passo em que crises do sujeito e do próprio progresso consomem a economia sentimental dos corpos e dos territórios violentados, instituindo a sensação de uma aceleração autorreferenciada - corre-se no interior de uma roda suspensa, móvel para girar em torno de si; mas, em tautologia crônica, presa e imóvel num único ponto no espaço.

De tal sorte, ao considerar tais organizações modernas como *epicentros* junto aos modos pelos quais práticas coletivas e atmosferas interacionais são vertebradas na contemporaneidade, arrisco levantar *três notas experienciais* presentes em práticas de comunicação organizacional, capazes de auxiliar na composição de uma leitura comunicacional do próprio contemporâneo - uma vez se apresentando como sintomas/anúncios/indícios de experiências vivenciadas em nosso tempo:



## TENSÕES ENTRE DIFERENÇAS E PROGRESSO

Na perspectiva da historicidade das formas comunicacionais, diferenças podem ser tomadas, em visada benjaminiana, como contingências: são instantes (*jetztzeit*) que irrompem a partir de um desconforto existencial na experiência e que provocam o acolhimento e a intensificação de perspectivas passadas (RANGEL, 2016), em busca de atualizações no/do presente e da conquista de novas posições de protagonismo. Como aponta Rangel (2016, p. 131), Benjamin (1987) reconhece o emprego de uma força messiânica na intensificação de perspectivas que demandam atualização existencial no presente: trata-se de uma “faculdade/possibilidade humana de receber/auscultar determinado passado denegado e de entusiasmar-se com ele, intensificando-o, levando-o à frente, tornando-o uma realidade efetiva”.

Em sua desconfiança profunda frente ao tempo histórico moderno, o próprio Benjamin (1987) reconhece a forte tendência na ideologia do progresso em desconsiderar a possibilidade da história, a partir de sua crença no aperfeiçoamento contínuo pelo desenvolvimento da técnica. Entretanto, nos espaços de experiência de uma contemporaneidade, organizações modernas são atravessadas permanentemente pelo gesto da intensificação de passados, provocado pela irrupção de diferenças - e, no caso do Brasil, de atmosferas pautadas por territórios violentamente colonizados, imantadas pelas marcas de extermínio e desqualificação das formas de vida distantes do *self* pontual. Nesse ínterim, o desejo por passados intensificados espalha-se em meio aos ambientes relacionais das organizações modernas: com relação a isso, parece-me muito forte apostar que a sensação de estagnação presente no contemporâneo é sentida na medida em que falas oficiais nas/das organizações modernas, ainda que influenciadas pelo presente amplo (e tendendo a utilizar memória como uma estratégia suposta de presentificação de passados), acabam por lançar mão da própria ideologia do progresso, da qual não conseguem se livrar, no modo como tentam lidar com fraturas no tempo presente, provocadas pelas diferenças.

Entretanto, muitos públicos que se movimentam em torno das organizações já desconfiam, como Benjamin, do progresso, e, na espreita, aguardam por brechas relacionais e possibilidades de negociação, tendo em vista as irrupções provocadas pelas diferenças. Nesse contexto, arrisco dizer que o progresso parece não se incomodar com a intensificação de passados na medida em que diferenças puderem *pagar o seu próprio pedágio - é possível uma política de cotas, desde que não se abra mão do mérito; pessoas com deficiência podem ser aceitas, desde que a produtividade seja mensurada; mulheres podem ser líderes, desde que a maternidade não cause transtornos aos espaços de trabalho*. Nessas três situações hipotéticas, diferenças parecem conseguir alcançar espaços de legitimidade, mas permanecem em tensão com uma espécie de *cooptação de suas intensidades e composições* pelas próprias falas oficiais organizacionais, em

referência ao ideal moderno de aperfeiçoamento. Se o desconforto existencial provocado pelas diferenças for tão intenso a ponto de produzir: a) paralisias no tempo cronológico; e b) críticas ao próprio progresso, parece-me que suas emergências tendem a ser castradas/ignoradas/desqualificadas por falas oficiais, ainda que as mesmas continuem a ser tematizadas em espaços de conversação informal - sobretudo na *organização falada*, em referência a um conceito caro a Baldissera (2009).

De tal sorte, se num cronótopo moderno, diferenças tendem a ser desconsideradas por supostamente estarem incluídas em torno da pasteurização pretendida pela concepção de igualdade liberal, num cronótopo contemporâneo, a ideologia do progresso parece ser a principal atmosfera tensionadora às diferenças, exercendo, sobre as mesmas, sua inevitável energia de cooptação.

## ■ DIFICULDADES À AMPLIAÇÃO DE HORIZONTES COMUNS

Na toada de Hannah Arendt (2007)<sup>[6]</sup>, a possibilidade de manifestação pública das diferenças é gesto capaz de ampliar as possibilidades de autorrealização da vida humana, nos contextos contemporâneos. Estabelecendo forte crítica às supostas capacidades emancipadoras do projeto moderno de sociedade, Arendt (2007) desenvolve a noção de espaço público como locus configurado pela linguagem, por meio do qual diferenças podem aparecer, encaminhar suas demandas por existência e acessarem o *mundo comum* - tornando este último capaz de acolhê-las como naturais (não como estranhas ou exóticas), passíveis de aparecerem e de conviverem publicamente. Suas reflexões nos permitem compreender que horizontes comuns não podem ser alcançados pelo ideal universalizante da igualdade, mas somente pela possibilidade de aparecimento das diferenças por meio da ação e do discurso, endereçando suas demandas por atualização no/do mundo comum.

Arendt (2007) reconhece o quanto a vida moderna tende a produzir uma desconexão com esse comum, instituindo um mundo cuja racionalização técnica tende a ser totalizante, empobrecendo a experiência e impedindo, ironicamente, a autorrealização coletiva, uma vez insensível à irrupção de diferenças não negociadas/controladas/capturadas por seus aparatos e dispositivos racionalizadores. Desse modo, uma outra nota experiencial para a leitura comunicacional do presente, imediatamente decorrente da anterior, pode ser expressa pelo pensamento de Arendt (2007): o projeto moderno carrega em seu próprio cerne - lançando mão de um tônus histórico de progresso e universalização - a forte tendência de apresentar dificuldades à ampliação de horizontes comuns.

Por exemplo, no estatuto comunicacional das organizações modernas, imposições de um comum pelo progresso parecem ser suficientes - como se pode observar em algumas tentativas de construção da legitimidade pública da Reforma do Ensino Médio protagonizada por Michel Temer, que mobilizou promessas já falidas de conquista do futuro para priorizar uma formação tecnicista. No caso de contextos relacionais do Mercado, por exemplo, discursos oficiais e práticas de incentivo à diversidade sexual, de raça e gênero podem até aparecer como destaques em falas oficiais, muitas vezes cooptadas pela gestão como forma de produzir legitimidade pública - embora, em ambientes comunicacionais rotineiros, tais organizações possam estar aliadas a um ideal de progresso e de sujeito que impede, por exemplo, a manifestação de demandas específicas por usos de banheiros por pessoas transgênero. No campo da Ciência, inúmeras mudanças nas métricas de avaliação dos Programas de Pós-Graduação do país têm acontecido sem levar em consideração as diferenças possíveis nas concepções de conhecimento/método/ritmo de muitas áreas - sobretudo no que se refere às Humanidades -, impondo modelos de produtividade pela mobilização do inquestionável argumento do progresso, nas falas oficiais e nos discursos dos atuais gestores à frente dos órgãos de fomento.

Assim, numa contemporaneidade em que as diferenças precisam *pagar pedágio* para o progresso, a construção de horizontes comuns tende a ser enfraquecida, de modo que uma esfera de simultaneidades - e de bolhas, propiciadas pelos mecanismos relacionais da internet - parece ser o anúncio de um tempo marcado por uma tendência ao atrofiamento do espaço público e pela insistência do progresso em sua já conhecida/sentida falência em configurar a experiência comum.

## PULVERIZAÇÃO DE LATÊNCIAS

Por fim, uma nota experiencial que pode ser identificada para a leitura comunicacional do contemporâneo refere-se à compreensão dos ambientes relacionais das organizações modernas como espaços pautados por uma pulverização de latências. Como tonalidade afetiva presente em atmosferas interacionais num mundo pós Guerra Fria, Gumbrecht (2014) compreende a *latência* como produto de frustrações que atravessaram o tempo histórico, sobretudo diante de promessas de futuro não alcançadas e da coexistência de inúmeras diferenças não intensificadas, incapazes de produzir horizontes comuns, postas, portanto, num espaço de clandestinidade: “numa situação de latência e, sobretudo na presença de um clandestino, nós estamos certos

de que existe algo lá que não conseguimos apreender – e que esse “algo” tem articulação material e por isso requer espaço (GUMBRECHT, 2010b, p. 313) - ainda que, muitas vezes, não consigamos tocá-lo (ou mesmo localizá-lo), uma vez sendo oculto. Em outro trabalho, o intelectual também aponta:

é impossível dizermos com precisão de onde nos vem a certeza dessa presença, tampouco sabermos afirmar exatamente onde está agora aquilo que é latente. E, porque não conhecemos a identidade do objeto ou da pessoa latente, nada nos garante que reconheceríamos essa entidade se alguma vez viesse a revelar-se diante de nós (GUMBRECHT, 2014, p. 40).

Diante de passados impedidos de serem intensificados pelo progresso, bem como frente a diferenças sendo deslegitimadas em suas possibilidades de construção de horizontes comuns, é possível observar que ambientes relacionais das organizações modernas, em contextos contemporâneos, tendem a servir como palcos à pulverização de latências: neles, diferenças impedidas de aparecerem publicamente tendem a existir somente em bolhas invisíveis de confiança - sendo ameaçadas pela perda do emprego e por rituais de linchamento virtual, em meio a uma clandestinidade que revela nuances de formas de vida que se espriam, em silêncio, nos cantos. Neste movimento imóvel, frente a simultaneidades de um contemporâneo, latências pulverizadas parecem colaborar para a construção de uma neblina espessa e leitosa, que se vale de estratégias de invisibilidade para se manterem clandestinas.

Nos contextos organizacionais do Estado, fortes indícios da clandestinidade às diferenças (e, por sua vez, da pulverização das latências) podem ser observados em tentativas institucionais de enfraquecimento das organizações sindicais, bem como de criminalização de movimentos sociais. No contexto da Ciência, as Humanidades - que não tendem a pagar pedágio ao progresso - têm sido afetadas por uma movimentação institucional que tenta colocá-las em posições de clandestinidade - *podemos até existir, desde que latentes em nossas bolhas*.

Quantos choros em banheiros, quantas impossibilidades de manifestação pública de incômodos e diferenças existenciais, quantos silêncios gritam, quantas opressões sorriem nos rostos de gestores *preocupados* com o desenvolvimento pessoal - desde que não haja impedimentos ao progresso? Quantas pessoas negras e indígenas, quantas mulheres e pessoas trans, quantas pessoas com deficiência ocupam espaços de trabalho comuns nas organizações - e precisam, muitas vezes, embaçar/desconsiderar suas diferenças (tornando-as clandestinas), a fim de permanecerem com chances de crescimento/manutenção profissional? Latências pulverizadas e simultaneidades no agora parecem compor um cotidiano que combina, paradoxalmente, uma absurda sensação de aceleração/falta de tempo, com um concreto sentimento de paralisação - como se estivéssemos, há tempos, no mesmo lugar.

## FORMAS ORGANIZATIVAS CONTEMPORÂNEAS E FUTUROS POSSÍVEIS?

Nesse texto, inspirado pelo pensamento de risco e pela intuição (Gumbrecht, 2012, 2016), procurei delinear um caminho epistêmico que apostou numa problematização do contemporâneo por meio de uma investigação sobre o estatuto comunicacional das organizações modernas, vertebradas a partir de três estratos relacionais - Estado, Mercado e Ciência - como partes de uma *nucleação primária* frente a uma modernidade ocidental, europeia, branca e movida pela centralidade da ideologia do progresso. Reconhecendo a contemporaneidade como um cronótopo atravessado pela crise do progresso, o texto buscou identificar três notas experienciais na/da comunicação organizacional, como inspiração a uma leitura comunicacional do próprio presente. Após reconhecer uma contemporaneidade comunicacionalmente marcada por tensões entre diferenças e progresso; por dificuldades à ampliação de horizontes comuns; e pela pulverização de latências, cabe, nesse momento, um questionamento conclusivo: estamos rendidos ao progresso?

Em seu diagnóstico do presente amplo, Gumbrecht (2015) não parte do estabelecimento de um juízo de valor ao reconhecer passados inundando o presente; muito menos se aproxima de uma nuance maniqueísta na leitura do cronótopo contemporâneo. Por outro lado, o intelectual alemão não se furta às críticas à modernidade, nem deixa de anunciar problemas com os quais o ocidente racionalizado precisa enfrentar. Sendo assim, ainda que estejamos vivenciando, nos contextos brasileiros, experiências violentas no que se refere, sobretudo, ao atrofiamento democrático de nossas atmosferas, inspiro-me em Gumbrecht (2015) e, sobretudo, em Benjamin (1989) para reconhecer a emergência de outras formas organizativas, que buscam oferecer outras experiências possíveis no (do) presente.

Por esses termos, ainda que haja a permanência e a capacidade auto-criadora das organizações modernas, mantendo uma espécie de hegemonia relacional na composição de nossas rotinas, lembranças e projetos de futuro, o contemporâneo é também cronótopo não apenas de bolhas, mas de pequenas ilhas/oásis de refrigério, descanso e esperança. Coletivos, blocos de carnaval, grupos indígenas, feminismos, movimentos de pessoas com deficiências, insurgências estudantis - como foram as Ocupações Secundaristas - manifestações culturais, grupos como o Slam - Movimento de Batalha de Poesia, redes e agrupamentos entre coletivos e universidades públicas, arranjos de produção midiática de conteúdos, dentre outros, parecem oferecer respiros e contribuir para o não-sufocamento frente às violentas tensões provocadas pelo progresso. Na medida em que surgem e emergem formas organizativas que não se estruturam e se orientam por espaços de experiências modernos, é possível pensar num contemporâneo que se abre a outras perspectivas de futuro e, de algum modo, decolonizam pensamentos/ações e desestabilizam, a todo o momento, a ideologia do progresso, ainda que não a derrubem.

Numa atmosfera de polinização, Baldissera (2019, p. 93) assim reconhece a comunicação organizacional como espaço propício às emergências, em meio ao qual sempre há “fissuras, lugares para subversões e rompimentos, para interpelar a ordem posta”. Por essa visão, a comunicação organizacional é também locus de desorganização, capaz de “romper a clausura para polinizar” (BALDISSERA, 2019, p. 94). Formas organizativas contemporâneas, por esses termos, polinizam novos futuros, ainda que sujeitos se vêem enredados nas tramas de sobrevivência da vida moderna. Por tudo isso, uma leitura comunicacional do presente, para além das notas experienciais aqui apresentadas, também parece ser tributária de pólenes-possíveis, numa esperança equilibrada e não-idealizada, ainda que seja a de Drummond - como a flor que rompe o asfalto. Para além de linhas, o tempo de polinizar se faz em dobraduras, respeita os ciclos e as estações, escuta/ausculta o corpo, os ritmos e o coração. E lança mão da imaginação para romper, quando possível e em espaços de delicadeza e segurança, as membranas das latências, e produzir encontros. Eis que uma leitura comunicacional do presente emerge nas frestas, nos restos, nas brechas, e escancara a falência do progresso, num convite a um futuro que, mesmo encurtado, vai se desenhando por pólenes caídos, no agora.

## REFERÊNCIAS

- ARENDDT, H. As esferas pública e privada. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BENJAMIN, W.. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BALDISSERA, R. Tensões dialógico-recursivas entre a comunicação e a identidade organizacional. *Organicom*, nº 7, 2007, p. 229-243.
- BALDISSERA, Rudimar. Comunicação organizacional: uma reflexão possível a partir do Paradigma da Complexidade. In: OLIVEIRA, Ivone; SOARES, Ana Thereza Nogueira (Orgs.). *Interfaces e tendências da comunicação no contexto das organizações*. São Caetano do Sul, SP: Difusão Editora, 2008.
- BALDISSERA, Rudimar. Comunicação Organizacional na perspectiva da complexidade. *Organicom*, Edição Especial, nº 10/11, 2009, p. 115-120.
- BALDISSERA, R. Comunicação organizacional e direitos humanos: tecnologias na conformação de saberes e exercícios de poder nas relações de trabalho. In: MARQUES, Angela; REIS, Daniel; LIMA, Fábila. *Comunicação e direitos humanos*. Belo Horizonte (MG): PPGCOM UFMG, 2019. p 77-96.

ETZIONI, A.. *Organizações Modernas*. São Paulo: Pioneira, 1984.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed-Puc Rio, 2010a.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Uma rápida emergência do “clima de latência” Topoi (Rio J.) vol.11 no.21 Rio de Janeiro July/Dec. 2010b.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso amplo presente – O tempo e a cultura contemporânea*. 1ª Edição, São Paulo: Ed. Unesp, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

HADDOCK-LOBO, Rafael. *Os fantasmas da colônia*. Rio de Janeiro: Editora Ape’Ku, 2020.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSELLECK, R. *Estratos do Tempo: Estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed.PUC-Rio. 2001.

RANGEL, M. Melancolia e história em Walter Benjamin. *Ensaio Filosófico*, v. XIX, p. 126-137, 2016.

RANGEL, M. RODRIGUES, T.. História e modernidade em Hans Ulrich Gumbrecht. *Revista Redescições – Revista on line do GT de Pragmatismo*, Ano 4, Número 1, 2012.

TAYLOR, Charles *As fontes do self: Construção da identidade moderna*, Edições Loyola. São Paulo, 2011.

URIBE, Pablo Múnera. *La idea de organización: una concepción amplia para una acción efectiva*. Medellín: Colômbia: Comunicación, 2007.

- 
- [1] Uma primeira versão desse texto foi apresentada no XXX Encontro Anual da Compós, realizado na PUC-São Paulo, em julho de 2021.
- [2] Destaco que esse texto se filia epistemologicamente ao fazer científico empreendido pelas materialidades da comunicação e à busca por conceitos não totalmente centrados num gesto hermenêutico, conforme propõe Hans Ulrich Gumbrecht (2010a; 2012; 2014; 2015). De modo mais específico, a matriz epistemológica seguida pelo intelectual alemão guia-se pela proposta de se buscar uma relação (inclusive uma relação acadêmico-científica) com as coisas do mundo não apenas a partir de um gesto de interpretação, mas também a partir de um gesto de presença, naquilo que ele define como a busca por conceitos não-hermenêuticos. Nesse lugar, o autor, que inicialmente aventurava-se pelo campo da teoria literária, flerta e acaba também dialogando ousada e criativamente com as Humanidades, sendo lido, especialmente, pelos campos da história, das artes, da filosofia e da comunicação. Sendo assim, radicalizando o desafio proposto por Gumbrecht (2010a), o texto executa um movimento epistêmico que preza pela forma ensaística como potência de imprimir não apenas sentido, mas também presença à prática acadêmica - um caminho a oferecer, aos campos de produção de conhecimento, uma tentativa de arremessar os delírios e as ilusões da objetividade científica, tão danosos às humanidades como o foram para o próprio estar no mundo proposto pela vida moderna (guiado, em grande medida, por uma episteme científica clássica). Assim, o texto para Gumbrecht (2010a; 2012) é lugar epistemológico, teórico e metodológico de se produzir presença – não se trata apenas de repositório que vem supostamente após uma estruturação de métodos e procedimentos; ele é a sua própria estruturação, guiada pela intuição (não como um fenômeno metafísico, mas como um estar nunca totalmente explicável, que esteticamente conecta autorxs, argumentações e achados) e pelo pensamento de risco (como um movimento constante de deslocamento de nossas práticas de escrita, sendo estas tomadas como potências à emergência de novos lugares de pensamento). Por tudo isso, a leitora/o leitor se deparará, nesse texto, não com um suposto estilo literário de escrita; mas com um método, uma prática, uma forma de produção de saber, potente às humanidades e, de modo mais específico, ao campo da comunicação.
- [3] Charles Taylor (2011) fundamenta suas discussões sobre a emergência de fontes morais do sujeito moderno em meio a um relevante debate contemporâneo voltado à compreensão de sociedades complexas, multiculturais e pluralistas. O destaque à escolha da abordagem tayloriniana para a compreensão do estatuto comunicacional das organizações modernas não se apresenta, de forma alguma, como um escamoteamento de um conjunto diverso e inacabado de recentes discussões postas em circulação em vários estudos. Isso porque o debate sobre a noção de sujeito é extenso, inacabado, multifacetado e extremamente central no campo das Humanidades, de modo que as discussões de Taylor (2011), além de não serem suficientes para esgotar as compreensões sobre tal questão, também não encerram suas múltiplas perspectivas, como as empreendidas, por exemplo, pela análise do discurso de tradição francesa; pela antropologia social, a partir da evidência do perspectivismo; pelos estudos culturais ingleses; pelos estudos pós-estruturalistas; pela teoria feminista; por abordagens decoloniais; dentre outras. Contudo, para uma aproximação preliminar entre o campo da historicidade das formas comunicacionais e os contextos contemporâneos das organizações modernas, o filósofo canadense em questão promove discussões precisas e originais sobre uma espécie de ontologia que anima o sentido da vida na modernidade,



gesto este que institui potenciais diálogos junto a outras noções igualmente importantes, estas que podem ser mobilizadas em estudos voltados a análises específicas.

- [4] Cabe aqui destacar que a mobilização de algumas reflexões de Walter Benjamin, nesse trabalho, busca estabelecer uma aproximação com a angulação desenvolvida pelo historiador e filósofo Marcelo de Mello Rangel, professor da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). A partir disso, o texto considera a emergência de historicidades das formas comunicacionais a partir de um gesto estético, ético, político e existencial de intensificação de passados (RANGEL, 2016), em meio ao fluir da experiência - movimento histórico este identificado por Benjamin (1989) como a emergência de passados a partir da abertura de instantes (*jetzeit*). Por esse caminho, tal angulação apresenta-se como uma das principais apostas do texto, no sentido de oferecer, ao campo da comunicação, uma leitura benjaminiana possível à compreensão dos complexos contextos em que formas comunicacionais emergem junto ao horizonte histórico moderno, e produzem fraturas num tempo marcado pela forte tendência à desconsideração de passados.
- [5] Nesse texto, o termo *cronótopo* baseia-se no esforço intelectual de Gumbrecht (2010) em meio ao gesto epistêmico de produção de conceitos não-hermenêuticos. Assim, apesar de reconhecer a presença de outras abordagens que disputam e empreendem sentidos sobre tal noção, esse trabalho se filia às investidas do intelectual alemão de se pensar a modernidade e a contemporaneidade como atmosferas, climas ou tonalidades afetivas, conforme as discussões presentes em seu livro *Nosso Amplo Presente - o tempo e a cultura contemporânea* (GUMBRECHT, 2015).
- [6] O pensamento de Hannah Arendt (2007) inaugura, certamente, uma chave conceitual singular à leitura da contemporaneidade, sobretudo a partir de suas críticas à modernidade na desconsideração de experiências comuns, bem como de sua tentativa de construção de um projeto político pautado no espaço público, como saída possível para retomar a condição humana - apesar de todas as feridas modernas deixadas nos contextos sociais contemporâneos.



## “I am done”: violência sexual, testemunho e reparação em ‘Hysterical Girl’

---

### KARINA GOMES BARBOSA

Instituição/Afiliação

Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop)

País Brasil

Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop).

Doutora em Comunicação Social pela Universidade de Brasília (UnB).

Contato principal para correspondência.

### CARLOS MAGNO CAMARGOS MENDONÇA

Instituição/Afiliação

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

País Brasil

Professor do Departamento de Comunicação Social e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

### RESUMO

Realizamos uma leitura do documentário em curta-metragem *Hysterical Girl* (Kate Novack, 2020) com o objetivo de investigar os modos pelos quais a desarticulação da linearidade temporal e do diacronismo no audiovisual, por meio da linguagem, pode provocar fissuras em narrativas patriarcais, promover certo tipo de denúncia e ao mesmo tempo reparação de violências. Partimos de uma perspectiva feminista do audiovisual e do arquivo, que demanda processos de re-visão em busca de um novo olhar crítico, e nos debruçamos sobre duas estratégias cinemáticas empregadas no filme, a montagem e o off. Concluímos que o jogo da montagem, privilegiando o arquivo, o repertório e os discursos, cria um espaço testemunhal para a verdade de Dora, usurpada por Freud, e a restitui simbolicamente.

**Palavras-chave:** temporalidade; arquivo; testemunho

### ABSTRACT

We read the short documentary *Hysterical Girl* (Kate Novack, 2020) in order to investigate the ways in which the disarticulation of temporal linearity and diachronism in the audiovisual, through language, can cause fissures in patriarchal narratives, promote a certain type of denunciation and, at the same time, a reparation for violence. We operate from a feminist perspective of audiovisual and archives, which demands re-vision processes in search of a new critical sight, and we focus on two cinematic strategies used in the film, editing and off. We conclude that the editing game, privileging the archive, the repertoire and the discourses, creates a testimonial space for Dora's truth, stolen by Freud, and symbolically restores it.

**Keywords:** *temporality, archive; testimony*

## “O CASO DORA”

Em 1900, uma mulher de 18 anos foi tratada por cerca de três meses pelo psicanalista Sigmund Freud. Em 1905, Freud publicou *Análise fragmentária de uma histeria*, em que descreve o caso de Dora, a jovem levada ao médico pelo pai depois de um desmaio e da descoberta de uma carta suicida escrita por ela. Dora sofria, desde menina, de sintomas — que se manifestavam em momentos diferentes — como tosse nervosa, afonia, falta de ar, pigarros. Por meio da publicação do tratamento de Ida Bauer, o nome real daquela jovem, Freud buscava comprovar suas formulações teóricas sobre a histeria, a partir da chave de dois sonhos de Dora.

Aos 14 anos, Dora foi vítima de violência sexual cometida por um amigo da família: o sr. K, conforme chamado por Freud, a beijou à força. Ele era marido da sra. K, por sua vez amante do pai de Dora. Dois anos depois, K. tentou agarrar Dora à beira de um lago, ato ao qual ela reagiu com um tapa. Confrontado, K. e o pai da menina acusaram-na de mentirosa, desencadeando um episódio depressivo que culminou na ideação suicida. Por isso o pai levou Dora a Freud para tratá-la (com quem ele mesmo havia se tratado anos antes de doença decorrente de sífilis) e, possivelmente, negociar o silêncio da filha sobre suas transgressões a partir de uma suposta cumplicidade do médico.

A reação de Freud diante da história narrada por Dora diferiu da dos outros homens: ele acreditou nela. Mas disse que o ato “tenderia a provocar uma nítida sensação de excitação sexual numa garota de 14 anos que nunca foi tocada” (2016, p. 200) e garantiu que o assédio de K. não se tratava de uma sedução frívola, mas de um “cortejo amoroso” (2016, p. 209). O psicanalista classificou a reação de Dora como completamente histérica. Freud usou as expressões “vingança” e “ciúme” para caracterizar as ações da jovem e afirmou que, se o sr. K não tivesse aceitado a negativa dela, “e continuado a solicitá-la com persuasiva paixão, o resultado poderia facilmente ter sido outro” (2016, p. 304) — a questão do consentimento escapa totalmente a ele<sup>[1]</sup>. Mais: Freud atribui o horror da menina diante das violências sexuais que sofreu ao fato de Dora ser apaixonada pelo sr. K, mas, ao mesmo tempo, sentir repulsa pelo ato sexual (relacionada, por sua vez, ao conhecimento sobre a vida sexual pregressa do pai). Na raiz da paixão por K., assim, estaria um amor recalcado pelo pai (e uma possível homossexualidade intuída por Freud, um amor pela sra. K). Depois de três meses, Dora abandonou o tratamento.

Segundo Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998, p. 51), o caso de Dora trata-se do documento clínico mais comentado da área, uma “tragédia do amor, do sexo e da doença”, além de ter grande importância para os estudos feministas, dos quais se tornou “objeto privilegiado” (p. 50). De acordo com Claire Kahane, o fascínio feminista pelo caso advém de ele se tratar de “um texto paradigmático de assunções patriarcais sobre o desejo feminino”<sup>[2]</sup> (BERNHEIMER;

KAHANE, 1985, p. 24). No documentário em curta-metragem *Hysterical Girl* (2020), a cineasta Kate Novack retoma o caso de Dora não como uma narrativa audiovisual linear da história a partir do modo como foi relatada por Sigmund Freud; em vez disso, ela atua em sentido oposto — a contrapelo, buscando construir um testemunho de Dora e um espaço de enunciação desse testemunho, a que nunca tivemos acesso, a não ser pelas transcrições de falas dela no texto do psicanalista (ouvidas, interpretadas e escritas, claro, pelas mãos masculinas de Freud). Esse espaço testemunhal criado pelo curta-metragem é ainda mais singular, também, porque, conforme nota Elaine Showalter (1985, p. 159), “o ‘sintoma mais problemático’ de Dora, como Anna O., era ‘uma completa perda de voz’”<sup>[3]</sup> 3.

O filme, semifinalista ao Oscar de Melhor Documentário em 2021, foi adquirido pelo *Op-Docs*, uma série do jornal estadunidense *New York Times* de documentários curtos de cineastas independentes<sup>[4]</sup> 4, depois de ter sua estreia no festival SXSW suspensa pela pandemia de covid-19 em 2020, e foi lançado em março do mesmo ano na internet<sup>[5]</sup> 5. No curta, a diretora Kate Novack busca engendrar um espaço narrativo para o testemunho de Dora tomando o texto freudiano como ponto de partida, mas transbordando-o, tensionando-o e deslocando seus sentidos, ao articular uma série de fragmentos discursivos e imagens de temporalidades distintas, em uma abordagem feminista do arquivo *que discutimos à frente*. O faz a partir de elementos audiovisuais e estratégias cinemáticas (MULVEY, 2019), notadamente a montagem e o *off*.

Tais estratégias cinemáticas têm como ponto fulcral a modulação das temporalidades das imagens buscadas nos arquivos. A narrativa promove um exercício de presentificação dos tempos dos arquivos, ela nos atualiza através de seu exercício de passado e presente. O jogo entre a temporalidade e a historicidade, no filme, se faz na duração do arquivo em cena e no discurso que ele encena. Este jogo revela uma possibilidade para alcançarmos alguns regimes de historicidade específicos que servem ao desenvolvimento do curta-metragem. Para tanto, buscamos no pensamento de Diana Taylor (2013) sobre os arquivos e os repertórios uma inspiração para explorarmos *Hysterical Girl*: o que permanece e o que é temporário? A partir desta pergunta, se juntam ao jogo a performance e a performatividade.

Remontando novamente às reflexões de Taylor (2013), as performances e as performatividades são compreendidas como modos de conhecer e experimentar o mundo ao redor e mais além. Queremos dizer que observarmos estes dois elementos performáticos como ações que enredam simultaneamente o corpo e a linguagem, a carne e o discurso. Dessa maneira, reconhecemos na estratégia criativa do curta-metragem o recurso à historicidade enquanto modo de revelação de uma realidade histórica. A convocação do arquivo é, no roteiro, uma maneira pela qual se evidencia a importância e o impacto no presente do discurso forjado no passado.

Neste artigo, realizamos uma leitura de *Hysterical Girl* a partir da perspectiva feminista

de teóricas como Teresa de Lauretis (1984; 1987), Laura Mulvey (2019), Adrienne Rich (2017). Tal perspectiva compreende o audiovisual como entretenimento, indústria, indelevelmente produzido no âmbito do patriarcado e sob suas condições, mas também como arena política para a instabilização desses discursos. Uma perspectiva feminista — nunca única — demanda um conjunto de processos; (re)formular, (re)escrever, (re)ler, (re)pensar, “olhar para nós mesmas”<sup>[6]</sup> 6, diz Teresa de Lauretis (1987, p. 139). Convoca, sobretudo, o gesto de “re-visão”, de ver um texto antigo com um olhar fresco, em uma direção crítica nova, como proposto por Adrienne Rich; “um ato de sobrevivência” (2017, p. 66). Nosso objetivo é mostrar como a desarticulação da linearidade temporal e do diacronismo no audiovisual, por meio da linguagem, pode provocar fissuras em narrativas patriarcais, promover certo tipo de denúncia e ao mesmo tempo reparação de violências. Entendemos que estas fissuras são viáveis de ser consideradas se nos alinharmos a um entendimento do tempo não como uma linearidade causal, mas como uma conjunção de possibilidades de ordens distintas. Acatar as possibilidades pode evitar que os ordenamentos discursivos achatem os tempos, tornando-os dependentes de apenas uma dimensão temporal (todos os tempos dependem do passado ou todos os tempos apontam para o futuro, por exemplo), não permitindo entender suas especificidades.

*Hysterical Girl* visibiliza violências sofridas por Dora, violentada por Freud, pelo pai, pelo sr. K, pela Viena da virada do século, pelo patriarcado. Mas também coloca em movimento uma esfera coletiva, em que mulheres foram violentadas pelo tropo da histeria (mais uma agressão, ao lado de violências diversas, como sexuais, morais, patrimoniais, simbólicas), foram desacreditadas e descredibilizadas quando denunciaram violências de gênero, marcadamente sexuais (SHOWALTER, 1985). Ancoramos nossas reflexões no corpo crítico feminista acerca das teorias da psicanálise (SHOWALTER, 1985; NYE, 1995; MARTINS E MOREIRA, 2020), bem como nas teorias feministas do audiovisual, a partir de um enfoque culturalista que nos habilita a mergulhar no produto sem deixar de lado as relações de poder e de gênero, assim como suas inscrições históricas. A análise cultural crítica de inflexão feminista nos permite desconstruir o produto e reconstruí-lo a partir de nosso olhar interpretativo, colocando-o em relação ao contexto em que circula e às relações de poder em que está envolto. O gesto metodológico consistiu em um visionamento disciplinado do curta-metragem, que subsidiou um movimento desconstrutivo de decupagem focado nas operações de montagem e no uso do off ao longo do filme. Ao mesmo tempo, buscamos aproximá-lo das relações de poder que o envolvem e conformam, rumo à prática re-visionista feminista.

## A DOENÇA DAS FILHAS

A chegada da psicanálise como modelo explicativo para a sexualidade, a constituição da feminilidade e a posicionalidade dos corpos na cultura e na sociedade (KEHL, 2016), entre outros aspectos das subjetividades, provocou abalos nas ciências, no comportamento e no tratamento da mente. Após mais de um século, é seguro afirmar que o corpo de conhecimento produzido por Freud, Lacan e todas as escolas psicanalíticas ao longo desse tempo não passou incólume aos processos de revisão, releitura e interpelação demandados pelo encontro com e atravessamento das teorias e movimentos feministas (entre outras interpelações igualmente relevantes, como as promovidas pelas teorias *queer* ou pelos estudos decoloniais, por exemplo).

A partir de uma perspectiva da performatividade do discurso, uma série de críticas<sup>[7]</sup> tem mostrado como o modelo descritivo que a psicanálise construiu tem inscrito, em seu cerne, a normatividade que pretende descrever, qual seja, o (suposto) caráter masculino da cultura, demarcado: pelo mito da horda primitiva que inscreve a mulher em condição passiva de objeto primeiro do pai primevo, depois da troca entre os irmãos; pelo complexo de Édipo; pela inveja; pela castração. Percebe a diferença, aponta-a, maximiza-a, hierarquiza-a e constrói significados para ela que pretende naturais, mas apenas são denunciados se lidos performativamente, a partir dos sujeitos que os enunciam.

O complexo de Édipo freudiano, por exemplo, constitui uma das mais perenes, conflituosas e conhecidas contribuições da teoria psicanalítica. Conforme Andrea Nye (1995, p. 185), segundo essa perspectiva, “como Édipo, todos nós somos culpados de um amor sexual ‘ilegítimo’ pela mãe e uma rebelião contra a autoridade ‘legítima’ do pai”. A superação do conflito seria fundamental para a emergência de indivíduos saudáveis — para as mulheres, resume Nye (1995), restariam um consolo secundário na maternidade e uma aceitação da inibição feminina.

Assim, a psicanálise tem sido terreno pantanoso para os estudos feministas. Gerda Lerner (2019) aponta que, apesar de aspectos úteis às teorias feministas, a psicanálise legitima a dominação masculina. No seminal *O tráfico de mulheres*, Gayle Rubin coloca a situação de modo bastante claro, ao apontar que psicanálise e antropologia são ideologias do sexismo, sem deixar de lado sua utilidade para o estudo das questões de gênero:

Na medida em que a teoria é uma racionalização da subordinação das mulheres, essas críticas [feministas] têm se justificado. Na medida em que ela é uma descrição de um processo que subordina as mulheres, essas críticas são equivocadas. Como descrição de como a cultura fálica domestica as mulheres, e dos efeitos, nas mulheres, dessa domesticação, a teoria psicanalítica é incomparável (2017, p. 49).

Questionada sobre por que acionar Freud como matriz conceitual, Laura Mulvey traz pontos do pensamento freudiano que interessam ao feminismo. Um deles é a análise da psique masculina

no patriarcado, que é também uma análise da opressão, “um relato de uma sociedade que entranhou o poder masculino no inconsciente gendrado”<sup>[8]</sup> (2019, p. 240), ou seja, um relato histórico que ainda se mostra presente. Outro aspecto diz respeito à visão (patriarcal) psicanalítica da mulher como “falta”, que leva a uma crítica feminista do imaginário patriarcal e do fetichismo, diz Mulvey. Para Martins e Moreira (2020, p. 91), que se debruçam sobre as atas das reuniões da Sociedade das 4a feiras, o que emerge dos arquivos dá indícios da lógica psicanalítica, de “como a reivindicação política das mulheres pode ser deslegitimada e desautorizada pelas explicações que tentam demonstrar a sexualidade como origem do conflito”.

É nesse contexto que lemos o caso Dora, uma ilustração de que acreditar na palavra da mulher que brada a violência sofrida, ainda que um passo adiante, ainda não é o bastante. Isso porque a violência, que ignora e fere o reconhecimento de seus direitos humanos básicos, só seria lida como um ato violento por conta da psique problemática dessa mulher. Ou seja, Freud crê que o sr. K. de fato beijou Dora à força e, posteriormente, tentou agarrá-la. Mas a impropriedade não está, para o psicanalista, nos gestos, e sim no fato de que a reação dela, a repulsa, estaria calcada na neurose. Não fosse Dora louca, certamente os atos seriam lidos como práticas socialmente adequadas, jamais como violências. E que seria a loucura de Dora? Segundo Lisa Appignanesi (2011, p. 452), a histeria era um “rótulo a ser aplicado a qualquer mulher que não se adequa, de Dora a Marilyn Monroe”.

Showalter (1985) aponta que a posição de Dora era similar à de muitas “novas mulheres” da época, que lutaram longamente para conciliar crenças sobre casamento e independência com visões tradicionais de feminilidade, desaguando em uma série de questões de saúde mental (p. 131). Dora sofreu por toda a vida de histeria, chamada de “doença da filha” em um cenário em que a cultura patriarcal sofria ataques de filhas rebeldes, afirma. Nesse contexto, uma “defesa óbvia era rotular mulheres lutando pelo acesso a universidades, às profissões e ao voto como mentalmente perturbadas” (SHOWALTER, 1985, p. 145), e uma leitura feminista demanda indagar se as patologias eram consequência da repressão patriarcal às mulheres (e não da repressão sexual das mulheres), uma forma de protesto em si mesma ou até a linguagem da rebeldia feminina.

Esse pode muito bem ter sido o caso de Dora, que era tratada como posse pelo pai e tinha direitos básicos, como a privacidade ou a liberdade pessoal, negados, narra Showalter. Segundo a autora, a crítica feminista tem sinalizado a loucura como uma etiqueta historicamente aplicada ao protesto e à revolução das mulheres. Assim, autoras como Hélène Cixous celebram essas mulheres, entre as quais Dora/Ida, como símbolos de uma feminilidade desafiadora, “cuja oposição, expressa por meio de sintomas físicos e códigos discursivos, subverte a lógica linear da ciência masculina”<sup>[9]</sup> (SHOWALTER, 1985, p. 5). Showalter é pessimista em relação ao sentido da histeria na vida dessas jovens mulheres na virada do século XIX para o século XX: “histeria era



na melhor das hipóteses uma resposta privada, ineficaz, às frustrações das vidas das mulheres” (1985, p. 161). E, se a histeria representa um polo na luta das mulheres para redefinir suas posições na ordem social, Showalter enxerga o feminismo como outro polo, uma “alternativa ao silêncio histórico, e a determinação para falar e agir pelas mulheres na esfera pública” (1985, p. 161), enquanto Cixous (1981, p. 47) vê na histérica como alguém que não se constrói, mas constrói o outro. “Ela é o construto inorganizável, cujo poder em produzir o outro é um poder que nunca retorna a ela”<sup>[10]</sup>10.

Ao tratar do caso, Freud buscou impor sua interpretação à jovem, de maneira antagônica, sem levar em consideração esse contexto social (SHOWALTER, 1985). Na visão do psicanalista, portanto, “a histeria dela vinha de fantasias masturbatórias, desejos incestuosos pelo pai e possivelmente anseios homossexuais ou bissexuais” (SHOWALTER, 1985, p. 160). Ainda assim, Appignanesi (2011, p. 145-146) considera o tratamento que Freud destinou a Dora como humano — em comparação com aquele destinado a outras históricas da época, e defende que o psicanalista enxergava nas raízes da histeria, entre outros aspectos, as “dificuldades de criar uma mulher em uma época em que a idealização da família estava às turras com a experiência vivida”. Como dissemos, uma posição contraditória, ou, nos termos de Charles Bernheimer (1985, p. 1), amostra da complexa relação entre histeria, psicanálise e feminismo, “de contestação, implicação e solidariedade”.

## A GAROTA HISTÉRICA DE FREUD

Em seus 13 minutos, *Hysterical Girl* busca contrapor a interpretação freudiana da saúde mental de Dora com um espaço testemunhal construído para ela<sup>[11]</sup>11, tirando de Freud a autoridade sobre a verdade da mulher e a exclusividade da mediação, desmontando e remontando conteúdos originais (VILLA-FORTE, 2019) e propondo-lhes novos significados. Essa voz ganha corporalidade através de uma atriz que interpreta Dora no século XXI. Mas o procedimento metaficcional não é o único acionado pelo filme, que também realiza um *mashup*<sup>[12]</sup>12 de temporalidades, testemunhos de mulheres e imagens: além da Viena de Freud e de Dora, surgem na tela Anita Hill, Bill Clinton, Clarence Thomas, Serena Williams, Christine Blasey Ford, Leigh Corfman, *O último tango em Paris*, *O bebê de Rosemary*, *Cisne Negro*, *Marnie*, *Um método perigoso*, “fotografias vintage, pornografia vintage, clipes de celebridades, pinturas, anúncios impressos, imagens jornalísticas, que mercurialmente conectam o assunto principal do filme – a negação dos relatos de mulheres sobre abuso sexual – à história mais ampla da vida cívica e da cultura em geral”<sup>[13]</sup>13 (BRODY 2021)<sup>[14]</sup>14.

O crítico estadunidense Richard Brody (2021) classifica a montagem do filme como caleidoscópica. Caleidoscópio, uma reunião de fragmentos que, combinados a partir de gestos que os movimentam, produzem novas imagens; novos sentidos, arranjados, dizemos, por Novack, que atua como “autor[a]-montadora, deslocadora, manipuladora, autora-curadora” ou “arranjadora do discurso, uma gerenciadora de informação textual”<sup>[15]</sup> (VILLA-FORTE, 2019, p. 27-28). O filme inicia com imagens estáticas e em movimento, documentais e ficcionais, de Sigmund Freud, e narrações em *off* a respeito dele e da psicanálise. Rapidamente, porém, a reverência descritiva visual e sonora é substituída por imagens, em sequência cada vez mais videoclíptica, de mulheres diversas em situações de questionamento de sua sanidade, em filmes, noticiários, eventos esportivos, atravessando tempos. Essas imagens são acompanhadas por comentários em *off*, majoritariamente de homens, acerca delas, culminando em uma sucessão que inclui imagens produzidas pelo médico Jean-Martin Charcot no Hospital da Salpêtrière, úteros, esculturas, stills fílmicos, um pequeno inventário, uma breve iconografia histórica da visualidade sobre a histeria feminina.

Em seguida, uma mulher é maquiada. Trata-se de Tommy Vines, atriz que coloca Dora em cena no curta; ela realiza a performance de Dora que, por sua vez, desnuda a performatividade do discurso psicanalítico freudiano. Tommy/Dora senta-se em uma poltrona chippendale em frente à câmera. A sequência seguinte nos leva a Viena de 1900 e, novamente, a Freud, cuja voz inventada, de Brian Kelly, narra diretamente de *Análise fragmentária de uma histeria* (2016), enquanto uma série de imagens da época tomam a tela, incluindo filmagens do Freud real. O artifício da montagem e da sincronização do som operam fortemente para dar a impressão de verossimilhança e unidade (SILVERMAN, 1988) entre o Freud que vemos e o Freud que ouvimos — uma sincronização (um artifício) que, segundo Kaja Silverman, o cinema clássico impunha à figura feminina, mas que em *Hysterical Girl* é imposta à masculina.

Entra em cena, então, Dora, som e imagem em sincronia, e ela fala pela primeira vez, mirando a câmera. Imagens de cobertura em referência à fala dela se alternam: “Tudo começou com minha nota de suicídio. Não, foi antes disso, quando meu pai decidiu que deveríamos nos mudar para as montanhas por conta do ar fresco e dos turistas”. Ao narrar o adultério do pai, vemos clipes de mulheres sensuais, de pin ups a Kim Kardashian. Quando Dora comenta sobre o que lia e via na adolescência, a tela é tomada por imagens de crescente alusão sexual. Aqui, a operação de re-visão do arquivo precede o ato profílmico, pois voz e imagem correspondem a essa Dora imaginada, e se concentram em destituir de Freud a posse das palavras de Dora, em extrair certo teor testemunhal do texto original do psicanalista.

Dora conta como o homem a assediou. Em *off*: “Hans sempre foi bom pra mim. Ele costumava me trazer flores e presentinhos. Ele me deu uma caixinha de música uma vez. Eu amei. Ninguém

via mal nenhum nisso". A imagem é de Marlon Brando em *O último tango em Paris*, um texto a ser compreendido extrapolando o quadro, a partir da re-visão suscitada pelas revelações de Maria Schneider sobre os abusos a que foi submetida na produção do filme. A intervenção/interrupção/*mansplaining* da voz de Freud na narração da mulher é sintomática: "Ainda assim, Dora continuou a vê-lo". Enquanto Dora relata o evento traumático, imagens de época se alternam com um close de suas mãos, do rosto dela mirando a câmera, Freud comentando o caso. Ela lembra a fuga, e pés aquarelados correm na tela. Corta para Christine Blasey Ford contando ao Congresso dos EUA como escapou de ser estuprada pelo então jovem Brett Kavanaugh, que se tornou em 2018 juiz da Suprema Corte dos EUA, apesar do testemunho dela. Corta para Anita Hill, que em 1991 enfrentara outro comitê legislativo ao denunciar o juiz Clarence Thomas (que também se tornou juiz da Suprema Corte), novamente apesar de. Homens questionam por que Anita nunca denunciou Clarence, e outras vozes/imagens de mulheres silenciadas pelo medo ecoam Anita, Dora, Christine, milhares (milhões?).

O testemunho da segunda agressão, no lago, é acompanhado de imagens em preto e branco evocativas de estupro, um porco agonizando, o mar, ondas, fuga, corrida, água. Dora se altera ao narrar sua reação e como as pessoas se viraram contra ela. Ao fundo, a voz de Freud novamente explicando a mulher: "O comportamento dela era completamente histérico". Clarence Thomas desmente Anita Hill. Mulheres comentam sobre Dora/outros casos. Homens mencionam um "suposto" assédio sexual, classificando-o de "fantasia". "O pai dela me disse, 'por favor, traga-a à razão'". A Rosemary Woodhouse de Mia Farrow em *O bebê de Rosemary*, ao telefone, dizendo que pode soar maluca, mas jura por Deus que não está. "Freud acredita em mim. Ele realmente acredita em mim", diz a voz em *off* de Dora. "Ele foi o primeiro." Dora relata os famosos sonhos que Freud descreve no estudo de caso e utiliza como suposta chave interpretativa da histeria dela. Natalie Portman/Nina Sayers se deita na cama, em *Cisne negro*, com a caixa de música ligada. Em *off*, Dora rejeita a analogia freudiana da caixinha de música com a vagina e o suposto desejo dela de fazer sexo com o sr. K. Em tela, Maria Schneider é deixada sozinha por Marlon Brando, violentada, corta!, enquanto Freud fala do medo de Dora de seu próprio desejo. "Não", diz Dora/vemos Dora. "O não dela era apenas um sinal da severidade da repressão."

A voz de Dora como contraponto à narração freudiana obedece àquilo que Cixous (1981) demanda: que a mulher fale, tentando ao mesmo tempo sair da sombra do Nome do Pai, da tradição de conhecimento patriarcal; um falar fora dos códigos, das operações discursivas esmagadoras, que exigem saber em nome de quem as mulheres falam, a partir de qual tradição. É um *off*, portanto, feminista, que toma a palavra e re-visa a história, a narração, e revela a performatividade discursiva patriarcal do analista, cujo ponto de vista havia sido construído, até então, como neutro, universal.

Joe Biden, ainda um senador, acua Anita Hill, uma colagem de pinturas, cenas e alusões a

homens penetrando mulheres, bruxas queimando na fogueira, figuras da cultura pop consideradas vadias, e sucessivas vozes sem corpo, à moda de um coro grego: “Ela estava gostando”, “Você provocou”, “Isso faz dela uma vagabunda, certo?”. Dora surge mais uma vez, irada, “Eu disse de novo e de novo, mas ele não ouvia”. “Dora persistia em negar minha interpretação. Ela era motivada por ciúmes e vingança”, rebate a voz antagônica de Freud. Flashes. Christine Blasey Ford jura dizer a verdade perante o Senado dos EUA. (Quem acredita na verdade das mulheres?) Brett Kavanaugh vocifera sobre o caráter político das acusações contra ele. A Judite de Caravaggio decapita Holofernes. Louis CK, Larry Nassar, Harvey Weinstein, Bill Crosby, Jeffrey Epstein, uma galeria de estupradores, a marcha das mulheres em Washington, um homem, em falsa inocência, pergunta se mulheres nascem com um gene especial para dizer a verdade e homens nascem com um gene especial para mentirem. “O fato de que a histeria não tem nada a ver com você significa que temos de perguntar ‘de onde a histeria está vindo?’”. Matt Lauer, a Suprema Corte, abusos médicos, marchas pelos direitos das mulheres, Ashley Judd chorando, noticiários. Dora rejeita a culpa: “Eu dei sinais quando fui ao escritório dele assistir ao desfile ou quando fui ao lago com ele? Acho que não. Não”.

Para Hélène Cixous, uma escritura feminina (não assinada por uma mulher, mas de uma posição performativa feminina) não ruma em direção ao “Fim” nem busca a origem – masculina: não é linear, “começa por todos os lados de uma vez, começa vinte vezes, trinta vezes [...] um texto feminino não pode ser previsto, não é previsível, não é cognoscível e é, portanto, muito perturbador” (1981, p. 53). De acordo com Cixous, onde o texto masculino procura sentido, o texto feminino perscruta a percepção, por meio de uma textualidade em movimento, não em linha reta. Ainda que possamos refletir acerca dos limites da escritura feminina de Cixous, essa percepção se alinha à ruptura da linearidade temporal efetuada em *Hysterical Girl*, à caça da re-escritura feminista, só possível desse modo fragmentário, caleidoscópico.

Em sentido algo próximo, Ursula K. Le Guin (2020, p. 5) caracteriza a(s) história(s) do Herói, de natureza imperial e sede de conquista, como “[...] aquela que remete à flecha ou à lança, começando aqui e indo direto lá e PÁ! atingindo seu alvo (que cai morto) [...]”. Não é a esse modo linear da flecha assassina do tempo, diz, que pertence, mas a outro, da(s) história(s) como um cesto, algo que contém elementos de um todo, uma rede laboriosamente tecida, uma história cujo propósito não é o êxtase, mas o processo. É como a montagem do curta de Novack se apresenta, descartando a linearidade heroica mítica patriarcal para tecer uma rede narrativa que conecta temporalidades e se materializa em uma montagem frenética, mas articulada, fragmentos que se organizam em torno da dita histeria feminina.

Já Teresa de Lauretis (1984, p. 97) trabalha com o conceito de narratividade, que norteia os processos de identificação e escopofilia no audiovisual. Mais do que isso: a partir de uma

aproximação com a psicanálise, ela afirma que a narratividade reconstrói indefinidamente o momento traumático do drama edípico a partir da linearidade: “há o tempo linear da investigação, com sua sucessão lógica de causa e efeito, crime e punição, culpa e reparação, seu movimento rumo à resolução e de volta à cena original [...]”. É justamente com essa narratividade linear – patriarcal, porquanto edípica – que o espaço testemunhal criado para Dora busca romper, ao montar cinematicamente um regime de historicidade que articula violências passadas e presentes.

“Estou farta” – “I am done”, escreve uma frase em tela, sobre a voz de Dora, quando ela anuncia que vai largar o tratamento, para desapontamento de Freud. Aquarela de mulher correndo livre. “Me fez bem sair daquela caverna escura.” O fantasma é Freud, que anuncia ter completado o texto sobre o estudo de caso. “Daí Freud me embalsamou. Eu era a Dora dele, conservada como um animal e pendurada na parede para estudo e observação.” Betty Draper/January Jones lê o caso de Dora em *Mad Men*. Dora manuseia o livro de Freud/o livro dela. Um texto surge na tela: “Incapaz de controlar seus próprios desejos sexuais proibidos, Dora sucumbe a uma poderosa histeria. Por meio do gênio de Freud, as raízes dos problemas de Dora são completamente reveladas ao leitor”. Dora larga o livro, incomodada. “Só que meu nome não é Dora, é Ida. Mas nada disso importa, porque todo mundo me conhece como Dora, a garota histérica de Freud. Mas eu era realmente histérica?” Colagens de mulheres reagindo em fúria contra o patriarcado, gritando, quebrando coisas, protestando, apontando dedos. “Sou histérica agora?”

## ■ UM TEMPO DA UTOPIA

O acionamento de diversos recursos audiovisuais e imagéticos, como animação, foto, imagens documentais, notícias, ficção, filmagem original, cartelas textuais, pinturas, fotografias, representa, a nosso ver, uma história apresentada como feminista, que sempre implica em reclamar, reescrever e recontextualizar materiais (CALLAHAM, 2010, p. 5) em busca de uma escavação e, conseqüentemente, re-visão. Vicki Callaham (2010) define o trabalho com a materialidade dos arquivos em conjunto com outras possibilidades midiáticas e gestos como o remix enquanto deslocamentos de histórias homogêneas e lineares. Assim, o arquivo se torna um agente dinâmico de mudança e espaço do devir, interpelando então temporalidades diversas, não apenas o passado, com as quais dialoga.

Callaham se refere a uma metodologia de arqueologia da mídia como “metodologia *deep time*”, que “abre as possibilidades para a história do cinema e para a teoria ao vislumbrar a

temporalidade como um fluxo de informações não-linear e multidirecional em vez de uma corrente singular, reducionista e evolucionária de dados apodíctico”<sup>[16]</sup>16 (2010, p. 2, grifo nosso). Para nós, Novack utiliza o *deep time*, o tempo profundo, em *Hysterical Girl*. O tempo profundo pressupõe a ausência de uma cronologia estrita, com vetores temporais múltiplos no lugar. Essa concepção converge com a abordagem feminista de re-visão, materializada no projeto de Novack para sua Dora: inseri-la em novos tempos para possibilitar re-leituras de seu texto, confrontando historicidades estáticas e fornecendo um panorama ao mesmo tempo profundamente histórico e transhistórico, em que Dora é singularmente Dora, mas é também um pouco de cada mulher já chamada de histérica na cultura ocidental, e vice-versa. É nesse atravessamento temporal, nesse tempo profundo, que o filme de Kate Novack instaura o testemunho dela. O testemunho e o arquivo se associam como um tipo de recurso à experiência de outrem. Esta tática criativa tem nesta associação a convocação do testemunho como prova e do arquivo como abertura para a asseveração que expressa um fato. Estamos diante de um testemunho ao mesmo tempo imediato e mediato: Novack é uma mulher, logo o filme é seu testemunho imediato sobre as violências sofridas pessoalmente; Novack expõe via os arquivos as violências sofridas pelas mulheres, transformando-os em testemunhos mediatos.

O *mashup* temporal efetuado pela montagem audiovisual no curta-metragem secciona propositalmente os discursos das temporalidades em que circularam originalmente e cria relações entre acontecimentos de diferentes tempos a partir do tropo da histeria, do abuso sexual e da descredibilização feminina, fazendo um uso feminista da montagem como produção de sentido a partir da relação entre planos (AUMONT E MARIE, 2004), mas uma relação onde a sutura não é invisível, ao contrário: sua artificialidade é dada a ver por meio da aparente incongruência entre os tempos que articula e por meio dos ritmos acelerados que constrói. O gesto dá à elipse novos significados: criamos relações realisticamente impossíveis entre a Viena de 1900 e a Washington de 2017; entre o texto existente de Freud e o testemunho imaginado para Dora; entre as imagens de arquivo do psicanalista e as filmagens da Dora de tênis e delineador; entre o abuso extradiegético de *O último tango em Paris* e a violação diegética de *O bebê de Rosemary* e entre as narrativas de Maria Schneider e os relatos de Mia Farrow; tudo entrelaçado, impossível de ser lido e compreendido em separado, pois partes da mesma cultura que abusa, silencia e rotula mulheres, na era vitoriana ou na contemporaneidade, no filme ou no mundo. Rompe, assim, uma linearidade histórica que tem operado a favor do patriarcado e das redes de instituições que o compõem e beneficiam o gênero masculino, trancafiando mulheres discordantes em instituições como o Salpêtrière no século XIX, processando acusadoras de estupradores por darem testemunho no século XXI. Tal linearidade<sup>[17]</sup>17 também tem sido característica do cinema, por meio das jornadas do herói e das narrativas de causa e efeito: ainda que *Hysterical*

*Girl* conduza a narrativa por meio do relato de Dora e da insistente interferência de Freud nele (como a apontá-la, criticando-a), as relações não se estabelecem a partir deste fio narrativo, e sim quando o conectamos às articulações amplas que a montagem estabelece por meio de outras imagens e acionamentos. A partir dessa ruptura e da criação de novas relações, a narrativa instaura um novo regime de verossimilhança, não naturalista, artificial. Opera, ainda, para denunciar, em sintonia ao que tem sido feito pela crítica feminista (BERNHEIMER; KAHANE. 1985), Freud como um narrador não confiável.

Ao lado da colcha de retalhos criada pelo mashup, o testemunho de Dora funciona como um alinhava a esses discursos, por meio de sua voz/da voz de Tommy Vines. *Hysterical Girl*, ao mesmo tempo, confere corporalidade ao testemunho de Dora, quando nos oferece um corpo de onde emana essa voz, e autoridade à sua voz, quando é capaz de descolar essa identificação estrita entre corpo e voz. Conforme Kaja Silverman (1988), o som no cinema clássico é, como a imagem, gendrado, e um de seus princípios é que a voz feminina procede de corpos femininos, assim como as masculinas, de corpos masculinos — num regime marcadamente heteronormativo. Aquelas, porém, nunca se distanciam dos corpos que as emitem, e desse modo não conseguem se estabelecer como a voz autoritativa dos filmes, como “narradoras” identificáveis da enunciação: “uma voz que fala de um posição de conhecimento superior, e que se superimpõe ‘sobre’ a diegese” [18]18 (1988, p. 48). Quando traz a voz em *off* de Dora para testemunhar, *Hysterical Girl* restitui à mulher a autoridade sobre sua experiência e oferece à mulher o lugar antes ocupado pelo masculino.

Ao realizar um bordado entre acontecimentos alinhavado pelo som, *Hysterical Girl* “perturba e confunde a lógica temporal e torna visível e material uma temporalidade complicada” (MULVEY, 2019, p. 96). O filme não cria apenas sentidos a partir da montagem, mas constrói um outro tempo em que esses discursos podem habitar e circular de modo distinto àqueles de suas circulações originais sob o patriarcado: um tempo da utopia. O curta de Kate Novack opera, assim, como uma visada do devir, um acerto de contas, uma reparação que ocorre no simbólico — e apenas nele. A utilização dessas estratégias faz com que *Hysterical Girl* não seja apenas um espaço narrativo ou de relatos sobre as vidas de mulheres. O curta “rompe com a neutralidade da câmera e com a transparência narrativa” (MULVEY, 2019, p. 91) e, a partir dele, podemos vislumbrar uma linguagem audiovisual futura, diferente, e um conceito de tempo que escapa à linearidade, conforme Callahan e Mulvey.

O gesto de apropriação efetuado pelo filme através do acionamento e da reapropriação só é possível por conta das tecnologias que alteraram as condições de espectadorialidade, entre as quais os espaços de visionamento, a velocidade e controle do fluxo do filme, a repetição; as condições de distribuição, por meio de plataformas de streaming, DVDs, compartilhamentos

piratas, que ampliam o conhecimento da história do cinema e democratizam seu acesso; e as condições de produção, por meio de dispositivos móveis, softwares de acesso livre, financiamento independente, que também democratizam as narrativas fílmicas em circulação. Podemos pensar no gesto de Novack como um jogo de montar, como uma colcha de retalhos, “com as imagens e as performances de gênero” como parte do que Mulvey vislumbra como contracultura na qual “as mulheres compartilham suas experiências, seus insights e o tipo de especulação teórica que podem emergir a partir da espectralidade sensível” (MULVEY, 2019, p. 252). Esse jogo é amplificado pela internet e pela tecnologia digital, que apesar da commodificação e das tensões inerentes ao capitalismo, dá espaço a outras espectralidades e circulações de discursos. Para além dessas condições, a forma como o documentário de Novack visiona, seleciona o material, só é possível a partir dos movimentos feministas, que suscitam essa re-visão contestadora, questionadora e habilitam as mulheres a construir os discursos e a promoverem algum tipo de reparação — atos de sobrevivência.

Articula uma temporalidade que não é patriarcal, linear, mas conforme Laura Mulvey, “uma matriz de espaço, inominável, anterior a Deus, a aporia do chora” (2019, p. 13). Como outros filmes, o de Novack ao mesmo tempo está conectado à história e ao desafiar um padrão linear restritivo de tempo, direciona à audiência “a questão: que tipo de re-imaginação cultural do futuro pode se engajar com o sonho e a política de uma vida melhor?” (MULVEY, 2019, p. 14), uma questão para a qual a própria Mulvey dá pistas sobre as respostas possíveis, ao afirmar que o futuro apenas pode ser vislumbrado (e narrado) se compreendemos as experiências passadas e reconhecemos que sujeitos deixados para trás pela história assombram o momento presente (2019). *Hysterical Girl* reconhece plenamente esse fato, e resgata Dora por entre as brechas do texto freudiano para que ela assombre o tempo presente junto com todas as mulheres violadas e desacreditadas, mas também permite, a partir da montagem fragmentária e do *off*, que tenha simbolicamente restituída a autoridade sobre sua experiência, sobre o testemunho da violência que sofreu.



## REFERÊNCIAS

- APPIGNANESI, L. *Tristes, loucas e más*. A história das mulheres e seus médicos desde 1800. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. 2a ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BERNHEIMER, C; KAHANE, C. Introduction. In: BERNHEIMER, C; KAHANE, C. (orgs). *In Dora's case: Freud – Hysteria – Feminism*. Nova York: Columbia University Press, 1985.
- BRODY, R. “Hysterical Girl,” Reviewed: an extraordinary look at a case of freudian gaslighting. *The New Yorker*, Nova York, p. 1-1, 16 fev. 2021. Semanal. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/hysterical-girl-reviewed-an-extraordinary-look-at-a-case-of-freudian-gaslighting>. Acesso em: 10 set. 2021.
- CALLAHAM, V. Introduction: reclaiming the archive: archeological explorations towards a feminism 3.0. In: CALLAHAM, V. (org.) *Reclaiming the archive*. Feminism and film history. Detroit: Wayne State University Press, 2010.
- CIXOUS, H. *Portrait of Dora*. Londres: John Calder and Dallas: Riverrun Press, 1979.
- CIXOUS, H. Castration or decapitation?. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 7, n. 1, outono, 1981, p. 41-55.
- FREUD, S. Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”). In: *Obras completas*, volume 6. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KEHL, M. R. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LAURETIS, T. de. *Alice doesn't – feminism, semiotics, cinema*. Indianapolis/Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- LAURETIS, T. de. *Technologies of gender — essays on theory, film, and fiction*. Indianapolis/Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- LE GUIN, U. K. *A ficção como cesta: uma teoria*. Trad. Priscilla Mello. 2020. Disponível em: [https://www.academia.edu/44858388/A\\_Fic%C3%A7%C3%A3o\\_como\\_Cesta\\_Uma\\_Teoria\\_The\\_Carrier\\_Bag\\_Theory\\_of\\_Fiction\\_Ursula\\_K\\_Le\\_Guin](https://www.academia.edu/44858388/A_Fic%C3%A7%C3%A3o_como_Cesta_Uma_Teoria_The_Carrier_Bag_Theory_of_Fiction_Ursula_K_Le_Guin). Acesso em 30 out. 2021.
- LERNER, G. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019.
- MARTINS, A.S.; MOREIRA, L. S.. A origem do destino criado para as mulheres pela psicanálise: por uma leitura reparadora através das atas da Sociedade das Quartas-feiras. In: PARENTE, A.; SILVEIRA, L. (orgs.). *Freud e o Patriarcado*. São Paulo: Hedra, 2020.
- MULVEY, L. *Afterimages: on cinema, women and changing times*. Londres: Reaktion Books, 2019.
- NYE, A. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1995.

RICH, A. Quando da morte acordamos: a escrita como revisão. In: BRANDÃO, I. et. al. (orgs.) *Traduções da cultura: Perspectivas críticas feministas*. Florianópolis: Edufal/Editora da UFSC, 2017.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUBIN, G. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SILVERMAN, K. *The acoustic mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema — theories of representation and difference*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

SHOWALTER, E. *The female malady. Women, madness. and English culture, 1830 - 1980*. Nova York: Penguin Books, 1985.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VILLA-FORTE, L. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

- 
- [1] A questão da idade de consentimento também não é levada em conta para o autor. Em um trecho do caso, Freud afirma que uma menina de 14 anos deveria saber lidar sozinha com essas questões, em vez de correr a contar aos pais (FREUD, 2016).
- [2] Trad. nossa, bem como as subsequentes.
- [3] 3 Trad. nossa, bem como as subsequentes.
- [4] 4 Disponível em: <https://www.nytimes.com/video/op-docs>. Acesso em 20 set. 2021.
- [5] 5 O filme está disponível no site do NYTimes, <https://www.nytimes.com/video/opinion/100000007026836/hysterical-girl.html?playlistId=video/op-docs>, e no Youtube com legendas em espanhol: <https://www.youtube.com/watch?v=AFeaI6cwJCI>. Acessos em 12 set. 2021.
- [6] 6 Trad. nossa.
- [7] 7 Aline de Souza Martins e Livia Santiago Moreira (2020, p. 84) acionam Eve K. Sedgwick para uma releitura do patriarcado na psicanálise, e levantam a questão de “quais disputas de poder estão implicadas na construção dessa forma de conhecimento e como lidar com a política inerente à produção de qualquer saber sobre os corpos?”.
- [8] 8 Trad. nossa.
- [9] 9 *The female malady* (1985), de Elaine Showalter, contém uma sumarização bastante apropriada da crítica feminista à psicanálise e à histeria.
- [10] 10 Trad. nossa, bem como as subsequentes.
- [11] 11 Novack não é a primeira a fazer isso; em 1979 estreou no New End Theatre de Londres a peça *Portraits of Dora* (Retratos de Dora), escrita por Hélène Cixous (publicada em 1976), na qual o ponto de vista de Dora ocupa lugar central (CIXOUS, 1979).

- [12] 12 Literalmente, mistura. Termo que surge na música e caracteriza um tipo de obra composta pela mixagem de conteúdos diversos para a criação de um novo, uma obra inteira feita de citações não creditadas, a “apropriação direta de textos sons ou gravações preexistentes, numa espécie de copiar e colar incessante. O gesto de fazer de um conteúdo original uma outra coisa [...] pela reproposição ou reenquadramento pela seleção, edição e recontextualização”, segundo Leonardo Villa-Forte (2019, p. 19). “Uma obra inteira feita de samples, na música ou em audiovisual, é considerada um mash-up, uma mistura de trechos ou elementos de fontes diferentes, composição de uma nova obra” (2019, p. 25).
- [13] 13 Trad. nossa, bem como as subsequentes.
- [14] 14 Cada fragmento da colagem pode ser melhor compreendido, em sua especificidade, no contexto sociocultural anglo-saxão, mas as cenas evocadas, que tiveram (e têm) em sua maioria circulação global nos noticiários, na cultura pop, nas redes, são facilmente apreendidas por espectadoras/es no Sul Global.
- [15] 15 Villa-Forte se refere apenas ao gênero masculino, mas nos apropriamos da citação subvertendo-a para o gênero feminino e deslocando assim o masculino universal — apontando, porém, tal subversão com a marcação inicial na citação.
- [16] 16 Trad. nossa.
- [17] 17 Charles Bernheimer oferece na própria escritura do caso de Dora por Freud um exemplo da diferença sexual no nível da linguagem e que opera para constituir, de um lado, um discurso científico, lógico, linear, masculino e, do outro, a narrativa fragmentária da mulher histérica: “[Freud] o paciente analista ao tentar se curar está também envolvido em um tipo de cura narrativa, que intenta estabelecer a supremacia de um discurso (masculino) de domínio científico [...] sobre um conto dúbio (feminino) de fantasias culpadas e desejos reprimidos” (BERNHEIMER; KAHANE, 1985, p. 18).
- [18] 18 Trad. nossa.



## Fragmentos do tempo: passado e futuro narrados no álbum *Random Access Memories*, do Daft Punk

### NUNO MANNA

Instituição/Afiliação  
 Universidade Federal de Uberlândia  
 Professor adjunto na Universidade Federal de Uberlândia, no Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação e no curso de Jornalismo. Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais.  
 Contato principal para correspondência.

### RAFAEL JOSÉ AZEVEDO

Instituição/Afiliação  
 Universidade Federal de Minas Gerais  
 Pós-doutorando na Universidade Federal de Minas Gerais, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Músico, compositor e produtor fonográfico. Doutor e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais.

### RESUMO

O presente trabalho explora a possibilidade de compreensão de experiências temporais abertas por narrativas que se configuram por meio dos sons e da música no álbum *Random Access Memories* (2013), do grupo francês de música eletrônica Daft Punk. Destacamos no produto os modos com que ele articula questões e dinâmicas do tempo, da memória e da nostalgia, envolvendo pelo menos duas dimensões: a maneira como a banda explora uma dialética homem-máquina, revestindo – ou desconstruindo – aspectos sintéticos com elementos próprios da “organicidade” da prática musical humana; o movimento de um suposto retorno ao passado em busca de referências da música pop, sobretudo dos anos de 1970 e 1980, aliado à busca dos sons do futuro. Com isso, buscamos não apenas caracterizar os temas do tempo que o álbum promove, mas refletir sobre a significância de tais problemas na comunicação e na cultura contemporânea.

**Palavras-chave:** Daft Punk; som; tempo.

### ABSTRACT

This article explores the possibility of understanding temporal experiences opened by narratives that are configured through sounds and music in the *Random Access Memories* album (2013), by the French electronic music group Daft Punk. We highlight in the product the ways in which it articulates issues and dynamics of time, memory and nostalgia, involving at least two dimensions: the way in which the band explores a man-machine dialectic, assembling – or deconstructing – synthetic aspects with proper elements of human musical practice’s “organicity”; the movement of a supposed return to the past in search of pop music references, especially from the 1970s and 1980s, allied to the search for the sounds of the future. Thus, we seek not only to characterize the themes of time that the album promotes, but to reflect on the significance of such problems in communication and contemporary culture.

**Keywords:** *Daft Punk; sound; time.*

*“Com seu quarto – e último – álbum, o Daft Punk ressuscitou em 2013 os fantasmas dos anos setenta e nos fez sentir ainda mais vivos/os.*

(Les Inrockuptibles<sup>11</sup>, tradução nossa)

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS: MEMÓRIAS DE ACESSO ALEATÓRIO

Em sua importante obra *Tempo e narrativa* (2010a, 2010b, 2010c), o filósofo francês Paul Ricoeur dedicou uma série de movimentos reflexivos à exploração dos processos humanos de inovação semântica, temática que atravessou sua produção. Neste trabalho, Ricoeur tratou da hipótese hermenêutica de que o tempo se torna tempo humano na medida em que se articula de maneira narrativa, e que a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal (RICOEUR, 2010a, p. 9). No segundo tomo do trabalho, especificamente no capítulo dedicado ao que chamou de “experiência fictícia do tempo” (RICOEUR, 2010b, p. 173), o autor inflexionou sua tese ao exercício de leituras de narrativas que chamavam atenção para experiências virtuais do ser no mundo propostas pelos textos. Ricoeur refletia sobre as configurações do tempo produzidas pelas obras analisadas, tendo como horizonte a sua interseção com a experiência ordinária da ação. Para isso, convocou romances de Virginia Woolf, Thomas Mann e Marcel Proust que, como explicou, não eram simplesmente histórias do tempo, mas “*histórias sobre o tempo*” – o termo, inclusive, vem emprestado de Mann (RICOEUR, 2010b, p. 175). A explicação corroborava as ideias de A. A. Mendilow (1972) que destacava a obsessão da literatura moderna pelos problemas do tempo.

Esta breve introdução oferece alguns pontos que o presente trabalho toma como motes para reflexão. Em primeiro lugar, interessados nos aspectos e dinâmicas das temporalidades dos processos comunicacionais, buscamos nos amparar na proposição ricoeuriana de que as narrativas nos oferecem oportunidades plenas de significância da experiência temporal humana. Em segundo lugar, nos aproximamos de um fenômeno particular da comunicação a fim de explorar tal significância não como faríamos diante de qualquer narrativa – se entendemos que toda narrativa é temporalmente significativa –, mas porque vislumbramos, em sua particularidade, a potência reflexiva de algo que também nos parece uma interessante história sobre o tempo. Não se trata, aqui, de gestos narrativos como os de Woolf, Mann ou Proust, mas algo que envolve atenção a outras textualidades, materialidades, contextos, tradições e sensibilidades: o álbum musical *Random Access Memories* (2013), do Daft Punk.

Neste artigo, portanto, nos dedicamos a explorar a possibilidade de compreensão de

experiências temporais abertas por narrativas que se configuram por meio dos sons e da música, particularmente dialogando com a história da música pop, notadamente a partir de um produto que, de diferentes formas, convoca os temas da memória e da nostalgia. Assim, a escolha por realizar um estudo a partir deste fenômeno se dá porque, por um lado, ele nos permite reconhecer e problematizar espessuras comunicacionais do tempo que dizem respeito tanto à especificidade dos jogos temporais que ele realiza – levando em consideração o que é próprio de seus elementos técnicos e estéticos, do modo como ele convoca e tensiona certas matrizes culturais e da sua relevância enquanto fenômeno na indústria da música pop ocidental recente; por outro, ele nos permite refletir, para além dele mesmo, sobre características e sobre a significância de tais espessuras temporais na comunicação e na cultura contemporânea.

Daft Punk foi um duo de música eletrônica formado em 1993 pelos franceses Guy-Manuel de Homem-Christo e Thomas Bangalte. Seu nome se associou ao chamado *french house*, mas acabou ganhando notabilidade global com o lançamento do disco de estreia, *Homework* (1997), tornando-os tão influentes no universo eletrônico quanto The Chemical Brothers, Fatboy Slim e Air. De um modo geral, fez sua música a partir de procedimentos típicos do universo eletrônico: uso e recombinação de *samples*; exploração de sonoridades sintetizadas eletronicamente e um uso exacerbado do chamado *vocoder*<sup>[2]</sup> imprimindo vozes robóticas no canto. Eles lançaram quatro álbuns de estúdio, ganharam e produziram remixes, envolveram-se em produções de outros artistas e ainda fizeram trilha sonora para obras audiovisuais. Um dos elementos que chama mais atenção em suas aparições performáticas é a visualidade que a dupla imprimiu ao projeto, a começar por se apresentarem em público quase que exclusivamente caracterizados como robôs.

Em maio de 2013, o Daft Punk lançou esse álbum que, com o fim da banda no ano de 2021, também seria seu último. O título *Random Access Memories* marca, desde o início, uma chave metafórica que está na base do projeto ao estabelecer uma conexão com as memórias de acesso aleatório (na sigla em inglês, RAM) – utilizadas para a escrita e leitura de sistemas digitais. Diferente de outros tipos de memória e armazenamento que operam de modo sequencial e permanente, a memória RAM oferece possibilidade de acesso imediato, de modo fragmentado e volátil, não linear. É por meio dessa ideia que o Daft Punk promove o universo diegético de seu álbum.

Outro elemento para-musical importante para a compreensão dos gestos articulados pela dupla francesa é a capa do álbum. Sobre um fundo preto, vemos a imagem de uma cabeça robótica formada por duas metades e que associamos aos capacetes utilizados pela dupla ao longo da carreira. Essas cabeças nos lembram séries de super-heróis amplamente difundidas nos anos 1970 e 1980 em produções japonesas de ficção científica como Ultraman, Changeman, Jaspion e outros. Além disso, nos remetem ao cultuado filme de Brian de Palma *O fantasma do*

*paraíso* (*Phantom of the paradise*), de 1974, cujo protagonista é um músico excêntrico que veste uma máscara e se utiliza de uma espécie de vocoder para voltar a se comunicar através da fala após ter sofrido um acidente que comprometeu suas cordas vocais – a referência é explicitamente assumida pela dupla do Daft Punk.

A capa não traz verbalmente o nome da banda, reforçando o anonimato e a imagem dos capacetes como sua marca. Bem ao lado dessa cabeça temos, no canto esquerdo superior, o nome do disco em letras que simulam uma assinatura manuscrita, o que já sinaliza um interessante diálogo entre o robótico e o humano. Além disso, a visualidade da capa promove uma outra articulação importante, na medida em que podemos perceber na própria disposição da imagem e na escolha tipográfica do título uma referência à capa do *Thriller* (1982) de Michael Jackson. O gesto, como veremos, não é fortuito, conectando-se ao fato de que músicos que participam do RAM se envolveram em trabalhos de Michael Jackson no passado.



FIGURA 1: Random Access Memories

Fonte: Fonte: Wikipedia





FIGURA 2: Thriller.

Fonte: Wikipedia

O LP do Daft Punk, ao mesmo tempo em que ampliava o alcance de uma banda largamente influente na música pop eletrônica das últimas décadas, revela uma importância cultural contundente sobretudo por dois aspectos que aqui nos interessa discutir. Um deles é a maneira como o duo explorou a dialética homem-máquina, revestindo – ou desconstruindo – aspectos eletrônicos, sintéticos digitais (“robóticos”) de seu universo musical com elementos próprios da organicidade e vitalidade da prática musical humana. Tal dialética é emblematicamente performada nesse álbum em função da combinação entre os elementos “mais eletrônicos” e as sonoridades “acústicas” gravadas em estúdio exclusivamente para o álbum – algo atípico em seus trabalhos anteriores – com destaque para o uso de texturas vocais menos processadas – mais “humanas” – combinadas com suas típicas vozes robóticas. Além disso, instrumentos como piano acústico, baixo, bateria, guitarras, cordas e sopros são largamente utilizados, reforçando

uma convencionalidade da composição e sonoridade de banda musical. A busca pela produção de sentidos nas canções associados à vida humana é tematizada ao longo do disco, ao abordar temas como subjetividade, sensibilidade, afetos e emoções.

O segundo aspecto, de caráter fundamentalmente temporal, que se desprende do álbum – que, a nosso ver, se articula e dá sentido ao primeiro – é a de um suposto retorno ao passado em busca de referências dos anos de 1970 e 1980, sobretudo da *disco music* e também da *soul music* e do *funk*. Tais acessos já ocorriam em trabalhos anteriores do duo, sobretudo através do *sampleamento*; em *RAM*, isso se constitui na justaposição entre o eletrônico e o orgânico. A título de exemplo, das 13 faixas do álbum, apenas um dos temas, “Doin’ it right”, não conta com o registro de uma bateria acústica como elemento rítmico preponderante. Tal gesto se revela como um “resgate” de uma humanidade associada a um tempo passado, em referência a matrizes culturais e sonoras da música dançante tomadas como marcos de uma tradição da qual o Daft Punk se coloca como herdeiro. E, se por um lado, tal movimento pode ser lido como gesto nostálgico nos termos de um mero passadismo, por outro ele nos parece associado a uma articulação temporal mais heterogênea, dinâmica e propositiva. É no sentido desses dois movimentos – para nós, articulados – que conduzimos a discussão de nosso trabalho.

Tendo em vista as temporalidades que atravessam distintos fenômenos musicais gravados e os gestos performados por Daft Punk em *RAM*, nas duas seções subsequentes, adentramos o álbum com vistas a aludir a narrativa que ali se constitui por meio de canções e temas instrumentais, refletindo sobre a especificidade da mediação do tempo que ele propõe.

Em nossa reflexão, devemos destacar, não tomamos a narrativa como algo dado, inscrito e estabilizado em um texto, mas como uma mediação do tempo humano que se institui num processo dinâmico e complexo que nos propomos a apreender pela compreensão das textualidades midiáticas (LEAL, 2018), tomando a linguagem como prática sociodiscursiva historicamente situada e em ação. Além disso, nossa abordagem, como propõe Ricoeur, apreende as narrativas aos modos de um rito “e, pouco a pouco, no conjunto das convenções, das crenças e das instituições que formam a trama simbólica da cultura” (RICOEUR, 2010a, p. 92). Tais preceitos são, a nosso ver, fundamentais para que possamos compreender a relação entre tempo e comunicação por uma chave da historicidade dos processos comunicacionais, levando a termo uma imaginação histórica (RIBEIRO; LEAL; GOMES, 2017) como modo reflexivo-analítico que privilegia as instabilidades, heterogeneidades e contradições – termos que nos parecem especialmente emblemáticos no fenômeno ora em tela.

## DEIXE A MÚSICA DA SUA VIDA DAR VIDA DE VOLTA À MÚSICA

Desde seu início, *RAM* demarca aspectos que atravessam nossa experiência pela tessitura de sua narrativa. A faixa que abre o LP, “Give life back to music”, promove uma entrada em tom triunfal que se articula a partir de ataques fortes, contando com sintetizadores, piano acústico e guitarras distorcidas junto a outras guitarras mais limpas e rítmicas. Na sequência, instaura-se uma levada *dance* à Michael Jackson ou Billy Ocean, com *loops* e repetições do *groove* e das guitarras, um piano elétrico e algumas palmas. Uma voz robótica canta como um mantra: “Let the music in tonight / Just turn on the music / Let the music of your life / Give life back to music”<sup>[3]</sup>. O refrão se repete, perpassado por intervalos, muitas vezes ao longo da faixa sem alterações timbrísticas ou melódicas, funcionam como *loops/ostinatos*<sup>[4]</sup> tal como as outras linhas dos instrumentos do arranjo. A reiteração se consolida na faixa de abertura como uma espécie de manifesto do álbum.

O convite para – e a ação de – “dar vida de volta à música” na faixa, assim, nos indica o senso de organicidade que o duo busca em seu álbum, dimensão que encontra ecos e desdobramentos nas outras faixas. É o caso de “Within”, que encarna também em uma voz robótica, sobre tom menor, um conjunto de reflexões existenciais que conectam temas da consciência, da compreensão e da identidade: “There are so many things that I don’t understand / There’s a world within me that I cannot explain / Many rooms to explore, but the doors look the same / I am lost I can’t even remember my name”<sup>[5]</sup>. Como uma fabulação, a canção instaura um “como se” de um mundo narrativo com um dilema que é muito explorado em obras de ficção científica: em especial a temática da Inteligência Artificial, que em livros como os de Isaac Asimov e Philip K. Dick, tende a ser associada à “tomada de consciência” de seres autômatos. Essa leitura não seria possível de maneira tão evidente se a letra/melodia estivesse sendo cantada por uma típica voz humana, sendo importante elemento figurativo do texto sonoro. O personagem da música segue cantando o sentimento de perda com certa desolação melancólica e até mesmo um toque de súplica dado o desenho melódico e harmônico da canção no refrão.

Na faixa “Beyond”, também somos convocados a experimentar o desdobramento deste “como se” de um personagem robótico atravessado pela dialética orgânico/artificial. No início temos um arranjo orquestral grandiloquente com cordas, sopros e tímpanos; tal desenho lembra arranjos típicos no universo *disco*, que logo se transporta para o *groove* da canção. Em certo ponto, entram um violão e uma guitarra *pedal steel* com *slide*, instrumentos raros na música eletrônica – o último instrumento, inclusive, é marcante na sonoridade tradicional da música country. Em certo ponto, entoa-se:

There’s no such thing as competition / To find our way we lose control /  
Remember love’s our only mission / This is a journey of the soul / The perfect  
song is framed with silence / It speaks of places never seen / Your home’s a  
promise long forgotten / It is the birthplace of your dreams<sup>[6]</sup>.

Chama atenção a dimensão vocal do trecho final da letra a partir do verso em destaque: a melodia da voz sobe uma oitava. É como se o personagem robô tivesse encontrado meios de levantar a voz, como forma de ampliar a expressão de suas pulsões. Destaca-se também a referência à viagem da alma a um lugar onde nascem os sonhos, o que nos leva para um universo da criação e da fabulação para além da própria consciência, dimensão fundamental da complexidade humana. Em *RAM*, assim, acompanhamos os movimentos de um narrador que é fundado na tensão entre artificial e orgânico, e que traça uma jornada errática buscando formular inteligibilidade sobre sua experiência e sua memória.

Mas nem tudo o que se canta no disco vem de vozes estritamente processadas no vocoder tornando-as robóticas. Vale destacar as dançantes “Get lucky” e “Lose yourself to dance”, que têm participação do cantor e produtor, célebre na música pop contemporânea, Pharrell Williams. Em ambas as faixas, sua voz reconhecível canta – por vezes em falsete também à la Michael Jackson – os prazeres da festa, do bailar e da diversão. As vozes robóticas, nesses casos, intervêm, posteriormente, nos refrãos de modo a salientar a celebração hedonista/festiva. Algo muito semelhante é operado em “Doin’ it right”, mas com uma inversão importante: as vozes robóticas é que iniciam o canto na faixa e os contrapontos advêm da participação humana. Nesse caso, as máquinas indicam o que tem que ser feito para que uma canção convoque a dança de quem a escuta – “Doing it right / Everybody will be dancing...” – enquanto a voz humana vem depois para reiterar, “If you lose your way tonight / That’s how you know the magic’s right” [7]. As distintas vozes, humanas e robóticas, se juntam em uma espécie de defesa da música dançante, mesmo que com certa ironia nesse último caso.

A tessitura orgânica dos arranjos para as canções comentadas até aqui evocam certas tradições do passado *dance* ao mesmo tempo em que se coloca em harmonia com as performances robóticas (nas vozes e nos sintetizadores). Tais construções nos permitem destacar que, intimamente atrelada à questão da humanidade performada no álbum, encontram-se as questões temporais que o Daft Punk opera. Quando retomamos os versos em *loop* da faixa de abertura, devemos entender que “dar vida de volta à música”, afinal, é um chamado à intervenção no tempo, um agir no presente a partir de uma incursão por fragmentos do passado. O gesto, na própria tessitura sonora, institui uma percepção não apenas daquilo (a humanidade) que aparentemente falta na música contemporânea, mas daquilo que supostamente se perdeu e que se busca recuperar, em detrimento (mas sem abrir mão) da tecnologia, que tem no robô seu maior avatar. E tal exercício não aponta ao passado enquanto dimensão histórica abstrata, mas constrói as referências a partir de heranças que lhes são relevantes, dignas de rememoração e “resgate”, aquilo que a banda reconhece – ou, mais precisamente, instaura – como “a música da nossa vida”. Pode-se argumentar, inclusive, que, associado a esse repertório musical, está

todo o conjunto de referências culturais, que inclui, por exemplo, cinema, TV e literatura, e que compõem um complexo espaço de experiência – retomando a categoria meta-histórica koselleckiana (KOSELLECK, 2006) – que anima a consciência histórica do álbum. E essa incursão ao passado, é importante destacar, possui uma característica mais complexa do que a de um mero passadismo.

Recortar, celebrar e resgatar a *disco* e a *soul* setentistas – e o que há de vida/humanidade nelas –, inclusive aproximando músicos proeminentes dessas searas aos de outras mais atuais <sup>[8]</sup>, em combinação com elementos que seriam “vanguardistas” ligados à EDM (*Electronic Dance Music*) pós-anos 1990, se faz de forma provocativa, e por vezes inesperada, no álbum. “Touch” carrega elementos muito convencionais da *disco*, mas a começar pela sua dimensão vocal, preza pelo estranhamento. Quem canta é o produtor/compositor ligado a musicais hollywoodianos Paul Williams – que, não por acaso, trabalhou como compositor de canções e ator no filme *O fantasma do paraíso* –, cujo timbre vocal não parece se encaixar muito bem nesse universo. Na introdução essa voz está filtrada com vocoder gerando um aspecto muito sujo, como se fosse defeituosa entoando “Touch / I remember touch”. Com o avanço da faixa que a voz parece se metamorfosear e se estabilizar como uma voz humana. É ela que canta, embalada por um piano e performada em melodia tristonha: “Touch, sweet touch / You’ve given me too much to feel / Sweet touch / You’ve almost convinced me I’m real / I need something more / I need something more”<sup>[9]</sup>. Em meio à tessitura do disco, fica-se a impressão de que são pensamentos que advém desses seres robóticos que estão a experimentar ou imaginar sensações e emoções humanas.

O estranhamento se torna premente justamente quando a faixa assume sua feição *disco*, mas que é um momento “de passagem”, sem canto, que antecede uma súbita interrupção do que se desenhou até ali. Daí temos um trecho bem contemplativo em que um coral humano algo infantil se junta a vozes robóticas.

Todos esses elementos nos permitem perceber que, na experiência do álbum, a referencialidade a dimensões do passado instituem uma série de conflitos. Aquilo que aparentemente se busca “resgatar”, se coloca em *RAM* de modo intempestivo, e não como mera solução ou prótese àquilo que, desde o seu início, se percebe como falta. Tais entrecruzamentos e contradições temporais ganham uma dimensão ainda mais potente quando percebemos que a incursão de Daft Punk ao passado está movida por um particular interesse pelo futuro. É nesse sentido que nos movimentamos na seção seguinte.

## O SOM DO FUTURO

Tendo em vista os entrecruzamentos e embaralhamentos temporais que se projetam a partir dessa relação humano-robô que exploramos, permitimo-nos ensaiar sobre a historicidade que se desprende da narrativa que o álbum vai construindo performaticamente. De modo decisivo, destacamos aqui a faixa “Giorgio by Moroder” que chama atenção, desde seu início, por uma narração que se materializa em uma voz humana – dessa vez não cantada, mas falada – de um homem mais velho, em um inglês com forte sotaque italiano. Esse encadeamento de falas se dá a ouvir, inicialmente, em uma ambiência que nos remete a um bar ou um restaurante. Essa voz vai trançando uma narrativa autobiográfica enquanto ouvimos um tema musical ainda em baixa intensidade:

When I was fifteen, sixteen, when I started really to play guitar... I definitely wanted to become a musician. It was almost impossible because, it was the dream was so big. That I didn't see any chance. Because I was living in a little town, was studying. And when I finally broke away from school and became a musician I thought “well, now I may have a little bit of a chance”.

Nesse ponto, a música ganha mais força e assume uma levada *disco*. O *groove* é dançante e aconchegante ao mesmo tempo. E essa voz segue traçando uma trajetória de vida na música:

I wanted to do an album with the sounds of the fifties, the sounds of the sixties, of the seventies... And then have a sound of the future. And I thought “Wait a second, I know the synthesizer, why don't I use the synthesizer?”, which is the sound of the future. And I didn't have any idea what to do but I knew I needed a click, so we put a click on the 24-track which then was synced to the Moog modular. I knew that could be a sound of the future, but I didn't realize how much the impact would be. My name is Giovanni Giorgio, but everybody calls me Giorgio<sup>[11]</sup>.

Importante ressaltar algo que ocorre no arranjo nessa parte: bem quando ele, Giorgio Moroder, diz a palavra “click” pela primeira vez, todos os instrumentos que tocavam param de soar e sobra justamente o som de um click. Seu relato nos está dizendo como funciona um aparato que ficou conhecido como *sequencer*: um sinal elétrico é processado em um sintetizador modular analógico – como o citado Moog – e se criam padrões melódicos e rítmicos automatizados. A pausa na música aqui gera, pelo menos, dois efeitos: dá ênfase ao que se conta/à voz falada e essa concepção do que seria um som do futuro; ademais, acaba por demonstrar didaticamente como opera esse instrumento musical. Pois logo na sequência da “assinatura” do personagem, um novo groove se inicia de forma bem minimalista, porém imponente, que enfatiza o som do próprio *sequencer*. Daí em diante, ouvimos o arranjo progressivo baseado neste padrão – ele é, como uma locomotiva, que percorre a música.

Giorgio Moroder é o nome que mais explicitamente entra para compor o elenco de

personagens em *RAM*. Giorgio foi produtor de uma série de canções e álbuns da “era de ouro” da *disco*, e é lembrado sobretudo por seu trabalho ao lado de Donna Summer, com destaque para a célebre canção “I feel love” que se vale, justamente, do *sequencer* como elemento chamativo do arranjo. É interessante lembrar que a canção integrou originalmente o álbum de 1977 intitulado *I remember yesterday* (“Eu me lembro de ontem”), que era, ele próprio, dedicado a compor canções que, em sua maioria, faziam referências a estilos musicais de décadas do passado em releituras *disco*; “I feel love”, por sua vez, fechava o álbum simbolizando precisamente o que se forjava como a música do futuro.

Chama-nos atenção como “Giorgio by Moroder” endossa o arco narrativo no qual o LP investe e isso se projeta a partir da combinação entre sonoridade e relato autobiográfico. A canção recupera um personagem, em grande medida esquecido pelo público contemporâneo, acionando recordações às quais conectamos àquilo que se estabeleceu em torno da ideia de inovação que advém de aproximações entre o manuseio de aparatos eletrônicos e a produção musical da *disco*. Se nos amparamos nas reflexões de Ricoeur sobre a tradicionalidade (RICOEUR, 2010c), que pode ser entendida como o processo dinâmico de reinterpretação das tradições a partir da seleção de heranças do passado, podemos dizer que o procedimento se sedimentou historicamente; foi se repetindo, reiterado em diversas outras produções. Mas aqui no álbum, se apresenta como elemento que, em última instância, se ressignifica enquanto gesto de inovação. Isso reforça uma compreensão de que as relações de memória propostas pelo duo não são aleatórias como o título do álbum poderia fazer crer. A metáfora da memória RAM é significativa muito mais no aspecto de uma operação dinâmica, fragmentada e não linear que se opera na experiência do álbum. E é nesse sentido que nessa reiteração e nesse “resgate”, há sempre algo inesperado e extemporâneo que sonda nossa escuta.

Além disso, como vimos, o recurso a Giorgio não é mera restauração de um tempo perdido. Nesse caso e em outros, articula-se a multiplicidade temporal da referência a um contexto do passado que, na sua própria leitura das referências de um tempo anterior, se prestou a projetar seu futuro; nesse gesto, Daft Punk recompõe, a seu modo, e articulado a um novo contexto, sua intervenção sobre o presente. E se “Giorgio by Moroder” é um momento emblemático nessa trajetória do álbum, movimentos ambíguos como esse atravessam toda a sua experiência.

Assim, quando sugerimos anteriormente que qualquer percepção de uma ideia de nostalgia associada ao álbum deve, então, ser compreendida para além de um mero passadismo. Aqui nos valem de uma potente ideia de Svetlana Boym, apresentada em *The Future of Nostalgia* (2001):

Nostalgia nem sempre é sobre o passado; ela pode ser retrospectiva mas também prospectiva. Fantasias do passado determinadas pelas necessidades do presente têm um impacto direto nas realidades do futuro. A consideração do futuro nos faz assumir a responsabilidade por nossas histórias nostálgicas. [...] Ao contrário

da melancolia, que se limita aos planos da consciência individual, a nostalgia diz respeito à relação entre a biografia individual e a biografia de grupos ou nações, entre a memória pessoal e a coletiva. (BOYM, 2001, p. 24, tradução nossa)

Creemos que é justamente nessa complexa relação com o passado, em termos fabulares, estéticos e tecnológicos que o Daft Punk acaba por reelaborar o que se podia esperar deles (e, em certa medida, até mesmo proporem, por si, expectativas mais gerais sobre o que esperar da EDM e do pop ocidental). As heranças, reiteramos, não são artefatos estáveis do passado disponíveis a quem os busca; pelo contrário: são elementos produzidos na própria ação nostálgica que os percebe, conferindo-lhes sentidos e utilizando-os para a configuração de novas experiências sonoras. O passado – e o futuro – são recontextualizados, re-inseridos na história do pop em meio a uma narrativa sobre o tempo e sobre uma vida esquecida pela indústria fonográfica e pela cultura contemporânea.

Tal esquecimento, por sua vez, é menos um ponto de partida para a criação do álbum do que a própria percepção instituída por ele em sua estruturação mnemônica, se entendemos que esquecimento e memória são termos indissociáveis de uma relação dialética. Assim podemos pensar os gestos nostálgicos do duo como potentes em prospecção, em imaginação sobre passado, presente e futuro. Há uma dimensão produtiva em jogo, que coloca a ideia de “resgate” em xeque. E no álbum, fica claro que a fabulação a partir da dicotomia robô-humano opera como um modulador de uma tensão inventiva. Resumir a experiência de *RAM* a uma jornada saudosista por meio do som é perder de vista a potência de criação de sentidos e sensibilidades, de outros tempos possíveis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por tudo o que observamos até aqui a partir de *RAM*, podemos colocar em questão o que o britânico jornalista crítico de música, Simon Reynolds, chamou de *retromania*, abordando o fascínio da música pop em seu próprio passado. Reynolds elabora algumas asserções acerca da música eletrônica alicerçada por técnicas como o sampleamento justamente em uma sessão intitulada “Fantasmas de futuros passados” (2012, p. 331, tradução nossa). Ao final do tópico, depois de observar como, após os anos 1980, o sampleamento alcançou o pop *mainstream*, o passado – amplamente revolvido – tomava ares de assombração no presente comprometendo imaginações em torno do futuro da música. Partindo daí, o autor observa dois movimentos em direção ao passado que podem se relacionar a *RAM*:



Se o futuro nos abandonou sem aviso prévio, aqueles que têm instintos radicais estão, necessariamente, obrigados a voltar atrás. Na tentativa de descobrir passados alternativos e ocultos dentro da narrativa oficial, de voltar a mapear a história para encontrar caminhos não percorridos e remansos peculiares, mas férteis adjacências à narrativa oficial do pop, transformam o passado em um país estrangeiro. Outra alternativa é honrar e ressuscitar “o futuro dentro do passado”. (REYNOLDS, 2012, p. 374, tradução nossa)

Esse duplo movimento pode ser observado nos percursos traçados no álbum: de um lado, a proposta de intervenção na história do pop e da EDM revela seleções atreladas ao resgate de sonoridades e de músicos participantes aclamados nos universos *disco, funk e soul*. “Giorgio by Moroder” talvez seja o emblema da estratégia tendo em vista a fala ali impressa pelo produtor e também os jogos referenciais e didáticos instaurados no arranjo. De outro lado, Daft Punk propõe essa espécie de releitura de horizontes de expectativa – futuros imaginados no passado – que foram se aglutinando em torno desses universos musicais e que surgem como inovação no álbum não apenas em faixas como essa acima citada, mas também em “Touch” ou na própria “Give life back to music”.

Creemos, ademais, que tais jogos não buscam exatamente apaziguar possíveis ambiguidades temporais que assombram a música pop ocidental (REYNOLDS, 2012). Tanto que, no álbum, faixas como “Within” e “Beyond” convivem, sem maiores tensionamentos, com canções como “Get lucky” e “Lose yourself to dance”, marcadamente mais alinhadas a expectativas fundadas naquilo que há de mais, digamos, hegemônico no universo pop eletrônico. Há algo de irônico nisso, visto que o Daft Punk veio sendo celebrado pela crítica especializada graças ao caráter transformador firmado nos modos como executavam suas incursões pelo passado do pop e da música dançante – o modo como samplearam e manipularam fragmentos musicais de outros tempos sempre foi considerado um trunfo nesse sentido. No caso do *RAM*, a dialética sedimentação/inovação (RICOEUR, 2010) vai se sugerindo a partir dos gestos que, como buscamos ressaltar, promovem tensionamentos no horizonte de expectativas que se construiu ao longo da trajetória do duo antes deste lançamento. Por um lado, pode se considerar que o Daft Punk, aqui, se alinha às convencionalidades do pop ocidental – inclusive se valendo de invejáveis recursos de produção da indústria musical. Por outro, justamente esse alinhamento acaba por demarcar uma discordância fundada no âmago de sua história em particular. É nessa dubiedade que encontramos substrato para tomar a obra como um interessante adendo na história da música ocidental gravada.

Ao nos indagarmos sobre a significância que essa história sobre o tempo composta pelo Daft Punk produz sobre/na cultura contemporânea, podemos conectá-la a um contexto amplo no qual Ana Paula Goulart Ribeiro percebe a instituição de um mercado da nostalgia caracterizado “[...] pela comercialização de objetos e narrativas que, de uma forma emocional e afetiva, remetem ao passado, seja como referência histórica e cultural, como espaço de experiência, seja apenas

como modelo estético.” (RIBEIRO, 2018, p. 11). Acreditamos ser possível associar *RAM* ao debate vislumbrado pela autora em que diversos fenômenos culturais e processos comunicacionais são marcados por um aspecto nostálgico. No entanto, nos distanciamos de uma visada que vê nesse movimento o encapsulamento de “mal-estar”, de um “desconforto temporal” (RIBEIRO, 2018). Os dilemas e tensões tecidos e tematizados no álbum de Daft Punk nos parecem trazer uma ambivalência.

E nesse sentido, Svetlana Boym (2017) novamente nos oferece pistas interessantes a tomar a nostalgia como uma emoção histórica, “um mecanismo de defesa em um tempo de mudanças históricas drásticas e ritmos acelerados de vida.” (BOYM, 2017, p. 156). Os gestos de Daft Punk no álbum nos parecem, entretanto, alinhados ao que ela define como uma nostalgia reflexiva, que “[...] explora formas de ocupar muitos lugares simultaneamente e de imaginar diferentes fusos horários. Ama os detalhes, não os símbolos” (BOYM, 2017, p. 159). Contraponto a uma nostalgia restauradora que se apoia na reconstrução de emblemas e rituais “[...] numa tentativa de domesticar e especializar o tempo” (BOYM, 2017, p. 160).

Tais contribuições nos levam a compreender que a tessitura narrativa de *RAM* promove uma mediação da experiência do tempo na qual a nostalgia advém de operações complexas. Há, inclusive, um dado importante referente à materialidade e a experiência com os sons propostos pelo Daft Punk que, ao cabo, vale a pena ser levada em consideração, na medida em que nos permite ampliar ou mesmo recontextualizar a percepção sobre o álbum nos fluxos textuais da cultura contemporânea. Quando invocamos o *RAM* por meio da sua disponibilização no *YouTube*, chama a atenção o modo como ele foi oferecido às audiências no seu canal oficial. Em forma de *playlist*<sup>[12]</sup>, os temas foram dispostos na ordem do disco. Com exceção de três canções que ganharam videoclipes e do vídeo da faixa que abre o álbum (no qual vemos apenas a imagem estática da mesma capa impressa nas versões CD e vinil, o que é bastante comum para tocadores digitais de música), ocorre algo importante para as discussões aqui aventadas: antes mesmo da faixa começar a soar, escutamos o reconhecível som do contato entre agulha e sulco de disco de vinil enquanto temos, com a mesma tipografia da capa, seu título em branco brilhante sobre fundo preto. Logo, então, vemos o registro imagético do que seria a origem do som: um disco em rotação em uma vitrola. Observando detalhadamente o sulco do disco e seu rótulo, notamos que a cada faixa temos um posicionamento da haste da agulha, indicando o caminho da execução pelo álbum.

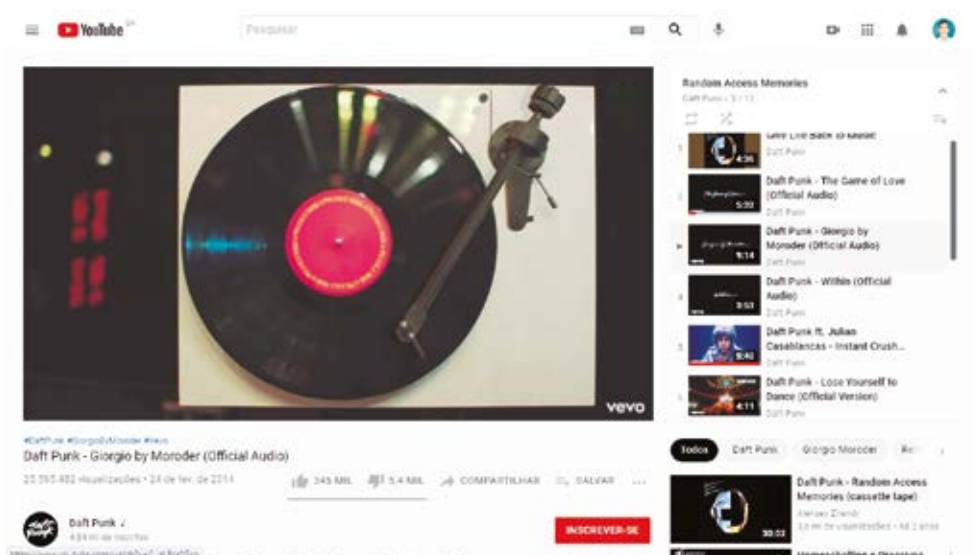


FIGURA 2: Playlist RAM no YouTube

Fonte: captura de tela dos autores

E se o que vem ao nosso ouvido é, de fato, o registro material do que o disco está tocando no aparelho que assistimos, pouco importa: o que interessa é que essas imagens em movimento, propostas por dois robôs que compõem música pop eletrônica, nos remetem a práticas de escuta sedimentadas em tempos anteriores e que são ressignificadas no contexto da cultura audiovisual digital online. Nessa estratégia, temos uma espécie de performance nostálgica e ritualizada, que não simplesmente recupera o vinil como signo cultural e da experiência musical do passado, mas que marca esse acúmulo/embaralhamento de temporalidades, em uma espécie de mise en abyme de mediações.

Os sentidos desse experimento, com sua especificidade, mas muito próximo aos movimentos observados ao longo da construção narrativa do álbum, parecem operar muito mais uma contradição reflexiva – e até mesmo irônica – do que os de um saudosismo. É dentro dos próprios limites do pensamento moderno ocidental, aquele que concebe certo ordenamento para a compreensão do passado e do futuro, que o RAM encontra suas condições de possibilidade; ao mesmo tempo, é a partir delas que o álbum promove um embaralhamento sobre tais categorias, tensionando a própria ideia linear e teleológica de uma suposta lógica evolutiva da música pop amplamente propagada em nossa cultura. E é nesse sentido que apostamos no Daft Punk, particularmente este álbum, como interessante fenômeno de mediação da experiência temporal humana, cujas espessuras nos revelam um intrincado e dinâmico processo de reimaginação do tempo e da história, fazendo dos sons matéria prima central para a fabulação.

## BIBLIOGRAFIA

BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. Nova York: Basic Books, 2001.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. In: **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 10, n. 23, 2017, p. 153-165.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2006.

LEAL, Bruno. Do texto à textualidade na comunicação: contornos de uma linha de investigação. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane (Orgs.). **Textualidades midiáticas**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM, 2018, p. 17-34.

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Porto Alegre, Globo, 1972.

REYNOLDS, Simon. **Retromania**: la adicción del pop a su propio pasado. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; LEAL, Bruno Souza; GOMES, Itania Maria Mota. As historicidades dos processos comunicacionais: elementos para uma abordagem. In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (Orgs.). **Comunicação, mídias e temporalidade**. Salvador: Edufba, 2017, v. 1, p. 37-58, disponível em <[http://www.compos.org.br/data/Comunicacao\\_Midias\\_e\\_Temporalidades.pdf](http://www.compos.org.br/data/Comunicacao_Midias_e_Temporalidades.pdf)>, acesso em 24 set 2021.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação** | E-Compós, Brasília, v. 21, n. 3, set/dez 2018, disponível em <<https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1491/1861>>, acesso em 24 set 2021.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo 2. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo 3. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010c.

- 
- [1] Disponível em  
<<https://www.lesinrocks.com/musique/random-access-memories-le-bouquet-final-de-daft-punk-159304-26-02-2021>>, acesso em 24 set 2021.
- [2] Aparato desenvolvido nos anos de 1970 que funciona como um filtro vocal capaz de transformar a voz humana em voz sintetizada.
- [3] Tradução livre: Deixe a vida entrar esta noite / Apenas ligue a música / Deixe a música da sua vida / Dar vida de volta à música
- [4] Padrões rítmicos/melódicos que se repetem.
- [5] Tradução livre: Há tantas coisas que eu não entendo / Existe um mundo dentro de mim que eu não posso explicar / Muitos espaços para explorar, mas as portas parecem iguais / Eu estou perdido e não consigo nem lembrar meu nome
- [6] Tradução livre: Não há essa coisa de competição / Para encontrar o caminho, nós perdemos o controle / Lembre-se que o amor é nossa única missão / Essa é a jornada da alma / A canção perfeita é tramada com silêncio / Fala de lugares nunca vistos / Sua casa é uma promessa há tempos esquecida / Essa é o lugar de origem de seus sonhos
- [7] Tradução livre para os 2 trechos: Fazendo isso certo / Todo mundo estará dançando; Se você perder o caminho esta noite / É assim que saberá que a mágica está certa
- [8] Como exemplos, podemos citar artistas que advém da soul music, do funk, do jazz e da disco de uma geração de músicos mainstream que se destacaram entre os anos 1970, 1980: Paul Jackson Jr. (guitarra), John “JR” Robinson (bateria), Nathan East (baixo) e Nile Rodgers (guitarra). Ao mesmo tempo em que participam Julian Casablancas, Will Pharrell, Todd Edwards, Chilly Gonzales e Noah Lenox (Panda Bear).
- [9] Tradução livre para os 2 trechos: Toque / Eu me lembro do toque; Toque, doce toque / Você me deu tanto para sentir / Doce toque / Você quase me convenceu de que eu sou real / Eu preciso de algo mais / Eu preciso de algo mais
- [10] Tradução livre: Quando eu tinha quinze, quatorze anos, quando eu realmente comecei a tocar guitarra... Eu definitivamente queria me tornar um músico. Isso era quase impossível porque o sonho era tão grande. Então eu não vi uma chance. Porque eu vivia em uma cidade pequena, estava estudando. E quando eu finalmente saí da escola e me tornei um músico, pensei “bom, agora eu talvez tenha alguma chance”.
- [11] Tradução livre: Eu queria fazer um álbum com sons dos anos 50, sons dos anos 60, dos 70... E então eu tenho o som do futuro. E pensei “Espera um pouco, eu conheço o sintetizador, por que eu não uso o sintetizador?”, que é o som do futuro. E eu não tinha ideia do que fazer, mas sabia que precisava de um click, então colocamos um click num gravador de 24 canais que era, então, sincronizado a um modular da Moog. Eu sabia que aquilo poderia ser um som do futuro, mas eu não imaginava o tamanho do impacto que aquilo teria. Meu nome é Giovanni Giorgio, mas todos me chamam de Giorgio.
- [12] Disponível em: <[https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_nZZjkBu\\_E4oIFsb5Ey-fQ-4a0ZCqJICdQ](https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nZZjkBu_E4oIFsb5Ey-fQ-4a0ZCqJICdQ)>. Acesso em 07/09/2021.



## “Sonhei que estava em Pernambuco”: território, historicidades e afeto nas encruzilhadas do frevo

### CAROLINE GOVARI

Instituição/Afiliação  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
País Brasil  
Doutora em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), com estágio doutoral na McGill University. É Mestre pelo mesmo Programa da Unisinos e Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

### RAFAEL ANDRADE

Instituição/Afiliação  
Universidade Federal de Minas Gerais  
País Brasil  
Doutorando pelo PPGCOM-UFMG e Mestre pelo PPGCOM UFPE (2016-2018). Interessa-se pela interface entre Comunicação e Música, com destaque para as performances musicais e as experiências corporais.

### THIAGO PIMENTEL

Instituição/Afiliação  
Universidade Federal da Bahia  
País Brasil  
Doutorando pelo POSCOM UFBA e mestre pelo PPGCOM UFPE (2017-2019). Tem interesse na pesquisa em torno da comunicação, gêneros musicais (com ênfase no rock e heavy metal), audiovisual em rede e suas articulações políticas.

*“Sonhei que estava em Pernambuco”: territory, historicities and affection at the crossroads of frevo*

### RESUMO

Este artigo pretende pensar a configuração e a reconfiguração dos gêneros musicais, de modo geral, e do frevo, de modo específico, considerando suas mediações territoriais, temporais e afetivas. Propomos esta abordagem considerando a perspectiva afrodiaspórica do cruzo e das encruzilhadas (SIMAS; RUFINO, 2018; RUFINO, 2019) como uma chave epistemológica e metodológica para discutir os tensionamentos espaçotemporais do frevo, fortemente territorializado na Região Metropolitana do Recife. A partir de suas manifestações históricas e contemporâneas e de seus cruzamentos com outros gêneros musicais, analisamos os rearranjos e cruzamentos que o frevo incita nas noções de cena e gênero musical.

**Palavras-chave:** Frevo; Historicidades; Encruzilhadas.

### ABSTRACT

This paper aims to discuss the configuration and reconfiguration of musical genres, (in general) and frevo (in a specific way) considering their territorial, temporal, and affective mediations. We use an approach considering the afrodiasporean perspective of the cross and crossroads (SIMAS; RUFINO, 2018; RUFINO, 2019) as an epistemological and methodological key to discuss the spatiotemporal tensions of frevo, strongly territorialized in the Metropolitan Region of Recife. From its historical and contemporary manifestations and its intersections with other musical genres, we analyze the rearrangements and intersections that frevo incites in the notions of scene and musical genre.

**Keywords:** Frevo; Historicities; Crossroads.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As relações entre música, sociabilidades e territórios têm demonstrado serem frutíferas para os estudos em música e comunicação. Ao longo dos últimos anos, várias pesquisas vêm tateando diferentes tensionamentos nesta área, e investigando a importância da música, das cenas e dos gêneros musicais para as configurações de identidades, considerando também, na maioria desses trabalhos<sup>[1]</sup>, os aspectos estéticos, sociais e econômicos destes agenciamentos. Este artigo parte dessas pesquisas e adiciona, a elas, visadas temporais/historicizadas com objetivo de refletir sobre um gênero musical específico: o frevo. Com origem em Pernambuco no final do século XIX, abordamos o frevo para além das sonoridades. Até porque ele, enquanto um movimento cultural que é, desde 2012, reconhecido pela Unesco como patrimônio Imaterial da Humanidade, agencia diversos fluxos comunicativos que partem das sonoridades e voltam à elas, passando por formações de comunidades, pela organização de afetos, pela manifestação em corpos e territórios e explode suas relações para outros fenômenos musicais, sociais e culturais, rearticulando cenas, políticas e gêneros musicais ao longo do tempo. Sendo assim, discutir as transculturalidades (TAYLOR, 2013) do frevo, além dos aspectos históricos e afetivos do gênero musical com Recife e seus entornos, pode colaborar de modo efetivo para a reflexão de como este gênero e seus aspectos políticos, sociais e culturais são vivenciados espaço-temporalmente de forma territorializada em Recife e em Pernambuco.

Nossa proposta objetiva é articular noções temporais e territoriais para reexaminar e dar elasticidade ao debate sobre cenas e gêneros musicais a partir da perspectiva decolonial da pedagogia das encruzilhadas, uma abordagem que “reage com cisma e desconfiança aos regimes de verdade entoados pela razão ocidental” (RUFINO, 2019, p. 44) e cujo “caráter decolonial (transgressão e resiliência) advém dos cruzos, da reivindicação da não pureza...” (RUFINO, 2019, p. 70). Não pretendemos, todavia, fazer uma ontologia ou dissecar as histórias e problemáticas, em sentido amplo, do frevo. No geral, tentamos realizar um movimento inicial cujo arcabouço teórico-metodológico se desenvolve com vistas a perceber fissuras espaciais e temporais no frevo, um gênero musical que, defendemos, não deve ser lido como “puro”, como tendo uma única essência ou uma história linear. Dessa forma, partimos de um território em comum: a região do Recife que, além de “berço” do frevo, é local de convergência afetiva e epistemológica que circunda os afetos e pesquisas dos autores. Apesar de usarmos o nome da capital, de forma simplificada, englobamos e nos referimos aos outros municípios que compõem a Região Metropolitana de Recife (RMR)<sup>[2]</sup>. Compreendemos essa localização como uma grande encruzilhada que se materializa em um “porto atlântico”, ou seja, um território afrodiaspórico em que trocas e práticas culturais são constantemente agenciadas e transformadas, desde a



chegada dos primeiros seres humanos traficados pelo Atlântico, seguindo um caminho específico para as colônias (GUERREIRO, 2010).

Nesse amplo contexto diaspórico (HALL, 2003), pensamos nas implicações, modulações e apropriações. A conexão do mundo atlântico atravessa as práticas culturais, os processos nos seus entornos e seus indivíduos – como os próprios autores deste artigo.

Mobiliza afetos. Mas ainda é afetada, especificamente, com influências e interesses de ordem colonial. Levando em consideração as territorialidades que compartilhamos afetivamente, muitos gêneros musicais aparecem: o coco, a ciranda, o maracatu, o frevo, o hardcore, o rock. A partir do frevo, suas transculturalidades e cruzamentos com outros gêneros musicais, discutimos também os efeitos e as concepções das cenas e dos gêneros musicais e suas manifestações nestas encruzilhadas, pois, para Rufino, “praticar a encruzilhada nos aponta como caminho possível a exploração das fronteiras, aquelas que, embora tenham sido construídas a priori para cindir o mundo, nos revelam a trama complexa que o codifica (RUFINO, 2019, p. 17-18)”. Com base nos avanços feitos na área da comunicação, encaramos o gênero musical como um conceito fluido, expansivo – especialmente quando partimos de um recorte territorial, que vem com necessidade de identificar que um espaço de disputas é mais amplo do que aparenta ser em uma primeira impressão. A partir daí, portanto, olhamos de maneira particular para o frevo enquanto um gênero musical, para observarmos o que ele agencia, como se configura, que forças atuam (e atuaram) sobre ele, que cruzamentos promove e que potências ele carrega, sobretudo na sua importância histórica, social e cultural para a RMR, na construção dessa cena e nos cruzamentos com outras sonoridades. Nossa intenção é perceber o frevo como um fenômeno potente que pode ser pensado em uma encruzilhada que articula espaços, tempos, afetos, políticas e sociabilidades.

## REVISITANDO CENAS E GÊNEROS MUSICAIS

O frevo é um gênero musical que é associado à cultura de Pernambuco, seja nos passinhos, na dança, nas suas cores e/ou no imaginário popular, diretamente ligado ou não ao carnaval. É uma manifestação típica do folclore, parte das tradições do estado, um bem cultural. Com isso em mente, a noção de gênero musical enquanto categoria que apenas nomearia um movimento seria suficiente para representar múltiplos aspectos do frevo? O que esse gênero musical poderia nos mostrar sobre as histórias e políticas da região, sobre as vivências cotidianas na cidade, sobre o período momesco? E de que forma esses atravessamentos históricos e contemporâneos

influenciam no panorama musical e contexto político? Afinal, de que maneira o frevo pode ser pensado como uma encruzilhada que coloca em perspectiva sua concepção enquanto um gênero musical que dialoga com outros, além das cenas musicais que agencia, principalmente no território pernambucano?

Mais do que nunca, a definição de gênero musical que nos guia, nesse movimento inicial, deixa claro que este não se trata de algo homogêneo:

Assim, antes de serem categorizações musicais homogeneizantes, os gêneros musicais permitem que músicos e audiências estabeleçam balizas para as disputas de gosto, ao mesmo tempo que permitem a construção de assinaturas específicas que se tornam as marcas distintivas do artista. Este processo ocorre a partir de ampla rede de articulações que envolve sonoridades, produtos audiovisuais, processos de recomendação, agrupamento de produções, afirmações de gosto, letras, biografias, críticas culturais, entrevistas etc. (JANOTTI JR.; PEREIRA DE SÁ, 2019, p. 131).

Nessa concepção, buscamos colaborar com as discussões a respeito da noção de gênero musical diante dos novos panoramas e tessituras tecnológicas. Mas, pensando para além das redes, buscamos criar uma articulação a partir da ideia de cruzamentos (SIMAS; RUFINO, 2018) sob a lente dos estudos culturais: pensando a noção de afetos (GROSSBERG, 2010) para analisarmos como os gêneros musicais podem acionar questões de gênero, raça, tradição hegemônica e classe – o que, no contexto do frevo (e sua herança colonial, carnavalesca e folclórica) parece-nos coerente, pois este é um gênero musical historicamente atravessado por questões de poder. Nesse primeiro movimento, propomos pensar temporalmente alguns de seus cruzamentos e entrecruzamentos, históricos e contemporâneos, de maneira crítica.

É nesse sentido que, em sintonia com os autores mencionados anteriormente, quando falamos sobre perspectiva de territorialidades sônicas, cenas decoloniais e transculturalidade dos gêneros musicais, buscamos amarrar, também, a discussão sobre gêneros musicais ao conceito de cenas musicais (STRAW, 1991) em articulação com as sociabilidades, as territorialidades e as dimensões estéticas e políticas da música. Nossa ideia não é apenas retomar toda a discussão conceitual do termo, visto que muitos/as pesquisadores brasileiros (TROTTA, 2013; PEREIRA DE SÁ, 2013, entre outros) vêm investigando este ao longo dos anos em várias publicações. A noção de cena surge, para nós, principalmente para estimular novas formas de assimilar as negociações musicais, culturais e sociais que ocorrem nos ambientes musicais de uma cidade ou uma região, onde um gênero musical pode ser formado.

Consideramos que o cruzamento entre cena e gênero musical, materializado em nossa proposta a partir do cruzamento entre a RMR e o frevo, seja profícuo para desenraizar este gênero musical de um lugar (físico e simbólico) natural e essencializado. Ao longo do tempo, o frevo passa por negociações e disputas localizadas em uma arena tanto territorializada

fisicamente nas ruas, esquinas, clubes, casas de show e conservatórios de música na RMR, quanto por influências transculturais que aportam (às vezes literalmente, via importações portuárias) nessa área; ocorrendo também de diferentes formas, entre elas, virtuais e digitais. Dessa encruzilhada, materializada na cena recifense, surgem projetos musicais que trabalham o gênero musical para além de categorizações essencializadas, mas que promovem cruzamentos com outras sonoridades. Não pretendemos nos aprofundar em uma empiria específica, mas, para exemplificar essa encruzilhada materializada na cena recifense, podemos citar alguns projetos que trabalham o gênero musical para além de categorizações essencializadas, possibilitando cruzamentos musicais como Sheik Tosado, Banda Eddie, Academia da Berlinda, Howay e Orquestra Contemporânea de Olinda. Foram/são projetos que, cada um à sua maneira, atualiza e cruza o frevo com hardcore, ska, cumbia, jazz, entre outros estilos musicais<sup>[3]</sup>.

Para pensar a questão dos gêneros musicais e suas relações com categorizações, mobilizamos autores como Born (2013), que nos adverte para as mediações sociais da música, alegando que a música causa microssocialidades e é refratada e atravessada por diferentes formações sociais; ou seja, não é apenas uma homologia de formações sociais, e sim mediada por amplas formações institucionais. Em 2016, a autora amplia essa discussão argumentando sobre a capacidade da música de estimular comunidades imaginadas, agregando seus adeptos em coletividades virtuais e públicos baseados em identificações musicais. Dessa forma, a música parece ser cada vez mais significativa em suas capacidades para gerar comunidades imaginadas ou virtuais. Essa propriedade da música já havia sido teorizada por Will Straw em seu conceito de cena musical, onde ele aponta que os universos sociais produzidos por elas não podem ser reduzidos a qualquer ontologia social pré-ofertada. Retomando, o autor fala da capacidade da música para construir “alianças afetivas”, propagando comunidades imaginadas que são decisivas a categorias anteriores de identidade social. O conceito de cena de Straw (1991) invoca e dialoga com aspectos de sociabilidade citados por Born (2016), bem como apontando para a contingência de suas inter-relações. A noção de cena é relevante como uma tentativa de ir além da ideia de que a música e a cultura articulam só formações de identidades pré-existentes. Essa discussão da autora sobre gênero musical como ponto assumido de convergência entre a figura estética, a comunidade musicalmente imaginada e a formação de identidade mais ampla, têm como objetivo desestabilizar o que muitas vezes é tomado como unificado e definido.

Em concordância com essas observações, percebemos que, para compreender uma cena musical específica ou um gênero musical singular, como no caso do frevo, é preciso observar, entre outras coisas, suas historicidades e relações territoriais. O conceito emergente de cena decolonial (QUEIROZ, 2019), nos ajuda a incorporar as territorialidades narrativas e pensarmos cenas para além das demarcações hegemônicas (ligadas ao norte global) e as transculturalidades. Por meio

do conceito, o autor busca, justamente, subverter a noção de cena musical para pesquisas concentradas no sul global (IQANI; RESENDE, 2020). Nesse sentido, Queiroz (2019) busca uma alternativa às perspectivas geográficas dominantes direcionadas aos grandes centros urbanos. Ao invés de emular os problemas e dinâmicas do norte global, a guinada busca focar o olhar nas problemáticas locais específicas e não obliterar elementos caros aos nossos contextos em função de um olhar hegemônico que não prioriza as dinâmicas regionais.

A ideia de cena decolonial é, enfim, somada a uma postura política que põe dimensões coloniais e eurocêntricas em xeque e em “cisma” que, segundo Rufino (2019), deve ser um mecanismo epistemológico de desnaturalização e de desconfiança. Pois as cenas, tal qual os gêneros musicais, além dos aspectos mencionados, também demarcam fronteiras, posturas e tensionamentos sociais, políticos e afetivos de maneira territorializada. É a partir do cruzamento das ideias sobre gêneros e cenas musicais (decoloniais) e a pedagogia das encruzilhadas (RUFINO, 2019) que instauramos nossa “cisma” em relação à forma linear, essencializada e presentista que, às vezes, os gêneros musicais são tratados. Gostaríamos de pensar aqui numa possível reabertura espaço-temporal do frevo na cena recifense, perguntando sobre seus cruzamentos e suas relações históricas com África, Europa e EUA, levando em conta o caráter de “porto atlântico” do Recife, e seus cruzamentos contemporâneos com outros gêneros musicais situados na encruzilhada entre norte e sul global, como o rock, o hardcore, o jazz, a cumbia, o ska e o afrobeat.

Junto dos aspectos globalizantes, os gêneros musicais apresentam feições transculturais (TAYLOR, 2013) que marcaram seus aspectos políticos, sociais e estéticos em suas modulações. Observamos tais transculturalidades no mangubeat (Cf. LIMA, 2008; MOURA, 2017) e, aqui, tentamos articular no frevo, levando em consideração o contexto da RMR. Inclusive, ao falarmos de cenas musicais no Recife, é importante sublinhar o marco do mangubeat, movimento que misturou ritmos regionais – principalmente o maracatu – com rock, hip hop, funk e música eletrônica, e que acaba sendo uma referência musical já bastante consolidada e amplamente analisada.

Pressupomos, dessa forma, que o conceito de gênero musical pode ser articulado, inicialmente, com a noção de territorialidades – vinculação que pode ser acionada quando pensamos na história e no apogeu do movimento mangubeat e na configuração temporal da cena musical do Recife. Acreditamos que o cruzamento entre gênero e cena musical, entre cidades e sonoridades, entre afetos e expressões musicais, possa ganhar elementos ainda mais potentes se pensarmos as dimensões e atravessamentos temporais contidos nessas manifestações musicais como é o caso do frevo. Para isso, a noção de cruzo e a perspectiva das encruzilhadas pode nos ajudar a construir essas aproximações.

## PENSANDO OS GÊNEROS MÚSICAIS SOB PERSPECTIVA DO CRUZO E DA ENCRUZILHADA

É importante destacar que nossas vivências cotidianas e relação com produtos culturais, entre eles a música, se dão de maneira “cruzada”. Os produtos culturais, bem como suas matrizes, não podem, a nosso ver, serem percebidos de forma essencialista, purista ou binária, como, por exemplo, apenas do norte ou do sul global ou, ainda, como tendo uma origem única, uma essência pura. As experiências que temos, bem como a própria manifestação dos fenômenos culturais, são, pelo contrário, situadas nas encruzilhadas, nos cruzamentos, forças e influências entre esses dois (ou mais) polos.

Aqui, operamos o conceito do “cruzo” e da “encruzilhada” com base nas reflexões de Simas e Rufino, ao pensar a perspectiva do “cruzo” como epistemologia afrodiáspórica. Neste aspecto, observamos as questões territoriais que atravessam modalidades musicais diversas, proporcionadas pelo frevo e por algumas de suas manifestações contemporâneas – materializadas, inclusive, na cena musical recifense a partir de bandas, projetos e artistas já citados anteriormente, e como estas podem ser observadas a partir de relações musicais que focam em um “entre” (entre o norte e o sul, entre o local e o global) e na perspectiva dos “cruzos”.

Sendo um ritmo oriundo do maxixe (compasso tipicamente binário) e da marcha (quaternário), que seguem padrões rítmicos sincopados<sup>[4]</sup>, enxergamos o frevo em um campo de disputa onde a identidade de uma música pode estar em um frequente movimento de transformação. De acordo com Sales,

grupos e artistas como o projeto Asas da América (de Carlos Fernando), Robertinho do Recife e Alceu Valença passariam, a partir de fins dos anos 1970, a estabelecer novas formas de produção de frevos, de sua composição ao arranjo, impondo, assim, novas sonoridades e fórmulas para a música de “tradição” local. Seriam desconstruídas temáticas comuns para as letras, assim exploradas novas possibilidades nas harmonias, formas e sonoridades do frevo que vinham sendo feitas desde o início do séc. XX pelas grandes orquestras de metais e madeiras, assim como pelas de pau e corda, dando lugar à experimentação, não apenas sob novas concepções e ideologias, mas também explorando os novos timbres e ritmos associados aos instrumentos elétricos (SALES, 2018, p.13).

Sendo assim, há vários frevos. Há os frevos no carnaval de Olinda e Recife – frevos de bloco, frevos de rua, frevos canção. Frevos instrumentais ou cantados. Frevos dos conservatórios. Há os frevos de câmara: desdobramentos em que o gênero assume ares eruditos em uma aproximação com a estética do Movimento Armorial<sup>[5]</sup>. Há os frevos usados como base em canções de Alceu Valença e Moacyr Franco, mais próximos de manifestações do cancioneiro popular. Há os frevos rápidos, os lentos, e há, por fim, as manifestações do frevo em cruzamento com outros gêneros

musicais, inicialmente pensados como “do norte global”, como a música eletrônica, como, por exemplo, o projeto Frevotron. Tudo isso nos mostra o frevo simultaneamente como unidade agregadora e problematizadora. Afinal de contas, tudo isso é frevo?

O frevo típico dos conservatórios, que talvez conheçamos como mais “tradicional”, não deve ser pensado, acreditamos e cismamos, como um gênero musical “puro”, de identidade eminentemente brasileira ou pernambucana. Os instrumentos de sopro usados nos frevos clássicos, bem como a forma de tocá-los, e que são inicialmente pensados como de tradição ocidental europeia, têm, segundo postagem<sup>[6]</sup> do pesquisador Rafael de Queiroz, semelhança com ritmos tocados em outros lugares do mundo como, por exemplo, no Mardi Gras de Nova Orleans, nos EUA.

Coincidentemente, Nova Orleans, tal qual Recife, é um porto atlântico, um território cruzado espaçotemporalmente. E tal qual Recife com o frevo e o maracatu, podemos lembrar também que outras cidades brasileiras têm sido pensadas como portos atlânticos efervescentes em relação às suas cenas culturais e musicais. É o caso de Salvador, com o axé e os blocos afro; o Rio de Janeiro com o samba; Belém, com o brega, o calypso e os ritmos caribenhos; São Luís com o Reggae; e Porto Alegre, com o chamamé, que une as culturas fronteiriças no Rio Grande do Sul, Argentina e Paraguai. Chamamos atenção, portanto, de modo geral, como os gêneros e as cenas musicais são cruzadas e recruzadas a partir de temporalidades e territorialidades variadas.

Poderíamos, portanto, “cismar” com essa história “oficial”, como sugerem Simas e Rufino (2018), se não há uma encruzilhada transatlântica e afrodiáspórica que liga tanto essa forma de tocar os instrumentos de sopro, quanto a celebração do Mardi Gras e do carnaval nas manifestações populares de Nova Orleans e no frevo pernambucano. Não seria o frevo, então, um gênero musical parido no “entre”?

Neste sentido, podemos acionar também o agenciamento das multiplicidades, quando diferentes gêneros musicais agregam diferentes questões do popular. Encaramos as identidades como modulações e contextualizações. Isso nos faz pensar: como diferentes gêneros musicais agenciam ideias de “pop” e “popular” (como o mencionado frevo canção)? As categorias musicais estão sempre associadas com agrupamentos demográficos, mas é preciso levar em consideração que essas associações não são estagnadas: elas se transformam ao longo do tempo – e essas “historicidades”, por meio dos afetos, como discutiremos adiante, nos interessam. Assim, o frevo (que parece já nascer cruzado a partir da encruzilhada Atlântica da afrodiáspora que liga Europa, África e Américas) pode ser recruzado com diferentes projetos aqui já mencionados, agenciando aspectos do popular (e do pop) a partir dessas novas concepções musicais.

E é assim que este artigo também se apresenta: como uma encruzilhada. Em vista disso, é importante localizarmos os caminhos que se apresentam para visualizarmos essas confluências.

Acionamos o frevo e o Recife. Pensamos os gêneros musicais e, também, as cenas musicais. Pensamos as estéticas, as políticas e as sociabilidades. Pensamos a mediação, as historicidades e afetos que circundam o frevo.

## MEDIAÇÕES, HISTORICIDADES E AFETO: A TRADIÇÃO DO FREVO

É interessante relembrar que diversas mudanças ocorreram desde a abordagem dos aspectos globais da cultura: desde as mediações (como filtro do real) e afetos (“energia” da mediação), até os aspectos tecnológicos e transculturais – ou seja, as tecnicidades como lugar teórico de reflexão – observados como marca nos estudos de música e comunicação. E, nesse contexto, pensamos o gênero musical, o frevo.

Sobre este panorama que evoca a mediação, Grossberg afirma que o afeto seria uma ideia de elemento fundamental da realidade; uma potência que carregamos em nós. Além disso, é importante desvencilhar-se da ideia de que o afeto é separado de outras relações sociais: “afeto age em múltiplos planos, através de múltiplos dispositivos, com efeitos variados (GROSSBERG, 2010, p. 193)”. Em seu trabalho mais recente, Grossberg (2018) desenvolve a noção de afeto de forma mais ampla e conectada à esfera política e, sobretudo, à vida. O afeto está no existir; na experiência de estar vivo. O afeto se articula nas formas de relações entre corpos, formas de tecnologias e comunidades, por exemplo. É, portanto, uma espécie de vetor que catalisa e canaliza tanto a energia quanto as experiências humanas. Nesse sentido, o afeto “é sempre constituído no espaço entre individualidade e sociabilidade, entre consciência e materialidade, entre o conhecido e o ainda não articulado. Afeto engloba uma variedade de maneiras pelas quais nós ‘sentimos’ o mundo em nossa experiência (GROSSBERG, 2018, p.11).

Entendendo afetos como dimensão sensível do viver e como energia da mediação, podemos relacionar sua potência aglutinadora nas formas de relações estabelecidas nos territórios: os afetos influem diretamente nas maneiras em que as relações humanas são estruturadas nesses espaços de forma dinâmica, conforme o momento, a experiência e os territórios são organizados e desorganizados. Há, portanto, uma função de territorialização nas formas em que esses afetos são agenciados e estruturados nas mediações. Ou seja, afetos e territórios se entrelaçam, pois essa relação é “onde é e não é possível investir, onde é possível parar-descansar e onde é possível se mover e fazer novas conexões, assim como o que importa e como importa” (GROSSBERG, 2010, p. 313). No contexto do frevo, os afetos atravessam a música, os sons, a dança e as

performances: os seus passes típicos, por exemplo, acionam o gênero, acionam Recife e a ideia de “pernambucanidade”. Buscamos, nesse movimento, desestabilizar essas noções.

Ao refletir (e repensar) sobre o frevo e seus cruzamentos, nos interessa, inclusive, suas transformações no tempo: as historicidades desses afetos buscando uma alternativa às condicionantes e problemáticas comuns ao campo da historiografia (GOMES; ANTUNES, 2019). É importante destacar que não tomamos historicidade por contexto histórico, tampouco focamos em implicações cronológicas: encaramos a noção – ainda nas trilhas de Gomes e Antunes (2019) – como um movimento de posicionamento no mundo, sob múltiplas temporalidades, considerando sentidos políticos diante de dinâmicas de poder (em torno dos arquivos e visões históricas) para, assim, tentarmos compreender os fenômenos culturais e abrir possibilidades de futuro. Mais: envolve repensar, também, os modos como articulamos os processos comunicacionais – e isso reverbera nos gêneros musicais, no frevo. Acreditamos que podemos (e devemos) pensar e operar esses cruzamentos em um entrelugar, porque a “decolonialidade implica na anulação e reconhecimento das estruturas hierárquicas de raça, gênero, heteropatriarcado e classe que continuam a controlar a vida, o conhecimento, a espiritualidade e o pensamento, estruturas que estão, evidentemente, entrelaçadas e constitutivas do capitalismo global e da modernidade ocidental” (MIGNOLO; WALSH, 2018, p.17, tradução nossa). É nesse entrelugar (ou encruzilhada) que acionamos a ideia de historicidades como uma emergente noção de descolonização do pensamento. Ou seja, nessas intersecções pensamos exclusões, inclusões, tensionamentos de raça, gênero e classe como dimensões políticas (que articulam poder, portanto) vinculadas nas articulações e transformações dos gêneros musicais, pois como práticas culturais eles podem revelar o poder hegemônico e questionar as “tradições” – em especial a tradição do frevo<sup>[7]</sup>. Acreditamos que, assim, os gêneros musicais (frevo, aqui) são uma entrada potente para refletirmos esses contextos históricos.

Nesse sentido, o caso de Joana Batista<sup>[8]</sup> é uma materialização dos efeitos coloniais na história do frevo. E, também, da subsequente invisibilidade dada, em especial, à mulher negra. Batista foi a compositora da “Marcha Número um do Vassourinhas”, um clássico do carnaval pernambucano. Todavia, a musicista vendeu a composição, datada de 1909, ao Clube Vassourinhas (fundado um ano depois da Abolição da escravatura, em 1889). E os créditos deste frevo, durante décadas, foram atribuídos ao violonista Mathias da Rocha, um dos fundadores do clube. A história de Joana Batista foi descoberta recentemente, em 2019, através dos esforços dos produtores do documentário Joana: se essa Marcha fosse minha. Joana Batista era negra, pobre e, provavelmente, descendente direta de escravos. Sua invisibilidade é fruto dos poderes dessas matrizes coloniais. O frevo é, no geral, atrelado à representação de compositores homens. E brancos.

Repensar o frevo, um estilo musical ligado historicamente ao período colonial, nesse



contexto temporal e histórico é uma chave que pode nos permitir visualizar seus cruzamentos: as apropriações e transformações deste estilo (e seus entornos) ao longo do tempo. Pensando em contextos, é interessante notar que o discurso tradicionalista atrelado ao frevo foi defendido, também, por músicos ilustres de outros estados brasileiros: notavelmente, o maestro carioca César Guerra-Peixe, na década de 50, mostrou-se indignado com uma possível popularização nacional deste gênero musical:

Sem dúvida, o acontecimento será uma das melhores propagandas que se fará do carnaval desta terra. Entretanto, eu conheço o ambiente de música popular (urbana) do Rio de Janeiro. Sei que o sucesso de qualquer música nova e original é motivo para um dilúvio de vulgares imitações. Prova-o também, o sucesso de qualquer musiqueta estrangeira. E o frevo, não sendo estrangeiro, não deixa de ser uma das ricas modalidades da nossa música popular que o carioca desconhece. Refiro-me, naturalmente, ao autêntico frevo, e não falsas interpretações, que se ouvem através de gravações de numerosas orquestras irresponsáveis, cheias de “variações” à guisa de jazz, que nada tem a ver com a referida dança (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 133).

Essa popularização temida se justificava tanto pelas turnês de grupos pernambucanos locais (como o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas) quanto pelos possíveis “cruzos” permitidos pelo período de eletrificação que o frevo atravessava e, por fim, da inclusão de novos instrumentos, como a guitarra elétrica (SALES, 2018). Essas transformações são encaradas como algo popular, como vulgar. Neste sentido, vemos o gênero musical sendo defendido com uma visão de tradicionalista de pureza que, em essência, remete mais à arte erudita europeia e suas matrizes hierárquicas: uma contradição com a origem negra e periférica de um de seus principais hinos, Vassourinhas. O frevo pode ser encarado, tal como o rock em Grossberg (1997), como uma forma de lidar com o tempo na conjuntura local – a recifense, em nosso caso. Para além do contexto do rock, um gênero musical mais difundido globalmente, o frevo nos dá pistas (e consequências) do passado colonial e tradicionalista da capital pernambucana, pois apesar das suas influências o estilo segue extremamente vinculado ao Recife e ao imaginário folclórico de Pernambuco – algo que é, inclusive, reforçado em campanhas publicitárias e em ações de turismo municipais e estaduais. O frevo localiza-se, inclusive, em afetos relacionados ao orgulho e pertencimento, a noção romântica popularmente chamada de “pernambucanidade”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando acionamos o termo 'frevo', Pernambuco surge à mente. É um estilo com produção local, territorializado; ter a raiz pernambucana, muitas vezes, valida o frevo. Todavia, cabe destacar que esses cruzamentos se dão por mediações sob afetos de diferentes ordens e intensidades. E o arcabouço teórico desenvolvido aqui nos ajuda a traçar e organizar essas pistas: por exemplo, a necessidade de transformar o frevo em uma música erudita e agregá-lo a um imaginário de ordem local (a noção de pernambucanidade) trazem afetos vinculados a movimentos políticos e sociais. Mediações institucionais e sociais oriundas da colonização se evidenciam: houve tentativas, de grandes influentes da arte pernambucana, de se provarem como "verdadeiros", artísticos e belos (na noção kantiana do termo). Enfim, há um modelo europeu – baseado na noção de criar, estabelecer e desenvolver uma tradição hegemônica – seguido que territorializa e essencializa influências de outras ordens nessa estrutura: o cruzamento existe, mas algumas pontes (influências indígenas, africanas e, também, femininas) podem ser (ou foram) obliteradas e/ou enfraquecidas nesses processos históricos.

Repensar fenômenos e conceitos requer múltiplos esforços. O processo de desconstrução necessário atravessa esferas afetivas, construções historicamente moldadas por diferentes formas de opressão. Nesse artigo, visamos pensar uma noção de gênero musical fluida, e que leva em consideração cruzamentos e mediações afetivas, espaciais e temporais. Encaramos como um esforço coletivo, em ação, de múltiplos pesquisadores e para além dos autores deste artigo. E nesses fluxos de sentido e presença, as esferas de poder que, historicamente, nos moldam e afetam politicamente, o frevo surge como interesse, justamente, em um ano atípico, pandêmico: sem carnaval no Recife e na RMR, sem muitos afetos tácitos operando. Em um ano em que o frevo foi menos articulado tradicionalmente, a mística em torno às suas origens e atravessamentos foram a fonte desse esforço inicial, pois o frevo é diverso, popular e, ao mesmo tempo, estanque e erudito – forças políticas mantêm algumas de suas potências limitadas. Acreditamos que, além de desenvolver um arcabouço teórico, articular essas questões repensando os próprios gêneros musicais é necessário – algo que vimos ocorrer com o mangubeat, e que enfatizou o maracatu. Nesse caso, nosso objetivo foi priorizar o frevo e suas possibilidades de articulações musicais e culturais.

É preciso reforçar que nosso intuito foi observar como o frevo, enquanto gênero musical, pode articular determinados elementos afetivos, territoriais e de sonoridade para pensarmos as sociabilidades e as cenas de maneira fluida, cambiável e em disputa. Lembramos a tensão entre os grupos que se formam em disputa com o frevo: o frevo cult, defendido por uma ideia tanto armorial quanto nacionalista e pernambucanista, como patrimônio, como pureza, como bem

cultural, “versus” o frevo misturado com “estrangeirismos”, como o jazz, o rock, o hardcore, a música eletrônica e o ska, materializados nos exemplos que demos ao longo do texto e que, acreditamos, podem ser articulados de forma mais minuciosa em trabalhos futuros.

Poderia o gênero musical (e, especificamente, o frevo) ser uma figura de historicidade? Neste movimento inicial, buscamos articulações teóricas para acessar ações futuras que, nesse sentido, possam tensionar e desestabilizar este gênero musical que, em muitos casos, ainda é pensado sob noções canônicas. Acreditamos que, com essas articulações, podemos vislumbrar movimentações futuras (e empíricas) enfatizando as margens, as historicidades do frevo - em oposição à tradição e a história. Por isso a práxis decolonial, em sentido amplo, e a noção de cena decolonial (na música) nos são caras: nos fornecem alternativas para repensar invisibilidades e protagonismos outros.

O que tentamos fazer aqui, por fim, não foi necessariamente responder questões com “sim” ou “não”; como “é” ou “não é” frevo. E, sim, perceber que o ritmo é um elemento que é articulado, modificado, experimentado e cruzado nas sonoridades, nas territorialidades, nas temporalidades e nos afetos que se mobilizam e materializam-se na RMR. Esses cruzamentos, talvez, mais do que levar-nos a determinado lugar de chegada ou de acabamento, movimenta-nos em função dos pontos de partida e seus desdobramentos, mostrando diversos caminhos que se encontram nessa encruzilhada e, a partir dela, seguem para lugares diversos. Tais cruzamentos nos ajudam a descolonizar o olhar para o frevo, tirando-o de um lugar essencializado e colocando-o em um espaço de disputa e possibilidades política, poética, estética, afetiva, territorial e de identidades – o giro decolonial permite repensar suas historicidades. Talvez, o ponto aqui seja valorizar a “cisma”, valorizar o “cruzo” e valorizar a “encruzilhada” que o frevo, a nosso ver, se encontra e que, metodologicamente, tentamos situá-lo.

## REFERÊNCIAS

- BORN, G. (ed.). *Music, Sound and Space. Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2013
- \_\_\_\_\_. *Musical and the Materialization of Identities*. *Journal of Material Culture*, 16(4) 376–388, 2016
- GUERRA-PEIXE, C. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p. 133-134
- GUERREIRO, G. *Terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico*. Salvador: Corrupio, 2010
- GOMES, I. M. M.; ANTUNES, E. *Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas*. *Galáxia. Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. São Paulo, Especial 1 – Comunicação e Historicidades, p. 8-21, 2019
- GROSSBERG, L. *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*. Durham/Londres: Duke University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Cultural Studies in the Future Tense*. Duke University Press Books, Durham and London, 2010; pp. 356
- \_\_\_\_\_. *Under the Cover of Chaos: Trump and the Battle for American Right*. London: Pluto Press, 2018
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003
- IQANI, M.; RESENDE, F. *Media and The Global South: narrative territorialities, cross cultural currents*. London: Routledge, 2020
- JANOTTI JR., J. *Gêneros musicais em ambientações digitais* [recurso eletrônico] – Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2020
- \_\_\_\_\_; PEREIRA DE SÁ, S. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. *Revista Galáxia*, São Paulo, n.41, p.128-139, ago. 2019
- LIMA, T. A. Emergência do Mangubeat e as Classificações de Gênero. *Revista Ícone*, v. 10 n. 2. dez – 2008
- MIGNOLO, W.D.; WALSH, C.E. *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham: Duke University Press, 2018
- MOURA, M. M. L. *A influência do movimento mangubeat na cena cultural do Recife: um estudo a partir da identidade e do consumo* Dissertação (Mestrado) – UFRPE, Recife, 2017
- QUEIROZ, T. A. *Valballa, All Black In e Metal Beer: repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste*. Tese (Doutorado) – UFPE, Recife, 2019
- RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019
- PEREIRA DE SÁ, S. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da noção de cena musical virtual. In:

- JANOTTI JR., J.; PEREIRA DE SÁ, S. (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 25-39
- SALES, Í. G. *Frevo elétrico: um estudo sobre a inserção da guitarra e outros instrumentos elétricos no frevo pernambucano (1960-1990)*. Dissertação (Mestrado) – UFPE, Recife, 2018
- SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018
- STRAW, W. Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies* 5 (3), 1991, 368-388
- TAYLOR, D. *O Arquivo e O Repertório: Performance e Memória Cultural na América Latina*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013
- TROTTA, F. C. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: PEREIRA DE SÁ, S.; JANOTTI JR, J. (Org.). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 57-70

- 
- [1] Trabalhos desenvolvidos especialmente no GP Comunicação, Música e Entretenimento da Intercom e no GT Estudos de Som e Música da Compós.
- [2] Ex: Olinda, Jaboatão dos Guararapes, Paulista e Camaragibe.
- [3] O artigo é acompanhado por uma playlist elaborada para amplificar a experiência da leitura: <https://tinyurl.com/vbrbef92>
- [4] A síncope é uma alteração inesperada no ritmo causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte (SIMAS; RUFINO, 2019).
- [5] Capitaneado por Ariano Suassuna, o Movimento Armorial vislumbrava, nos anos 70, uma aproximação entre o popular e o erudito – o que vemos, criticamente, como um movimento típico colonialista. Nomes como Antonio Nóbrega e Capiba exemplificam essa guinada mais voltada ao erudito.
- [6] Post do pesquisador: <https://tinyurl.com/35nywf8p>
- [7] ”Grande parte dos escritos sobre o gênero musical do frevo tratava predominantemente de sua história mais remota, em parte por suas datas de publicação, e através de ideias relacionadas a uma ‘tradição’ (SALES, 2018, p. 11).
- [8] Disponível em: <<https://tinyurl.com/2vwsz735/>> Acesso em: 20/09/2021



## Shine bright like a diamond: o momento qualquer como operação estética e política de desierarquização do tempo em *Bande de Filles*

*Shine bright like a diamond: the any moment as an aesthetic and political operation of de-ierarchization of time in *Bande de Filles**

**DIEISON MARCONI<sup>[1]</sup>**

Instituição/Afiliação

ESPM-SP

País Brasil

Pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP, onde integra o grupo de pesquisa Sense - Comunicação, Consumo, Imagem e experiência (CNPq/PPGCOM-ESPM). Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, com período sanduíche realizado na Universidade Complutense de Madrid (UCM), na Espanha, junto ao Grupo de Pesquisa em Gênero, Estética e Cultura Audiovisual (GECA -UCM). É Mestre em Comunicação e Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Como pesquisador, se dedica aos estudos das relações entre imagem, estética, política e estudos queer.

### RESUMO

Este artigo toma como ponto de partida um conjunto de cenas cinematográficas em que sujeitos deslocados, empobrecidos ou precarizados estão a dançar. Nestas cenas, a dança é um micro evento do cotidiano ou uma ação prosaica de pessoas comuns em filmes de cunho realista. No entanto, suspeita-se que este gesto banal ou ordinário de dançar é passível de ser investigado, a partir do que propõe Jacques Rancière, como um “momento qualquer” de emancipação fabulada. Assim, junto ao longa-metragem *Bande de Filles* (Céline Sciamma, 2014), o artigo investiga como as cenas de dança figuradas pela imagem fílmica realista podem ser compreendidas enquanto um “momento qualquer” que irrompe as “hierarquias do tempo” e possibilita que os sujeitos “apareçam” de outra maneira que não aquela já indexada pelo regime da polícia.

**Palavras-chave:** Jacques Rancière; momento qualquer; *Bande de Filles*.

### ABSTRACT

This article takes as its starting point a set of cinematographic scenes in which displaced, impoverished or precarious subjects are dancing. In these scenes, dance is a daily micro event or a prosaic action of common people in realistic films. However, it is suspected that this banal or ordinary gesture of dancing can be investigated, based on what Jacques Rancière proposes, as a “any moment” of fabled emancipation. Thus, together with the feature film *Bande de Filles* (Céline Sciamma, 2014); the article investigates how the dance scenes depicted by the filmic image can be understood as an “any moment” that breaks through the “hierarchies of time” and enables subjects “appear” in a way other than that already indexed by the police regime.

**Keywords:** Jacques Rancière; any moment; *Bande de Filles*.

## INTRODUÇÃO

Tem sido recorrente em minhas pesquisas um gesto de colecionar imagens que, posteriormente, termina por constituir objetos teóricos de estudo e reflexão. Trago, então, para este artigo, um conjunto de imagens que ao longo dos últimos anos fui colecionando sem necessariamente ter em mente um motivo de todo racional. Já intuía, porém, que este gesto poderia ser descrito por Laura Marks (2002) não apenas como um desejo aficionado de guardar e possuir imagens, mas também como um gesto de apropriação. As imagens colecionadas tratam-se de *frames* fílmicos, a maioria de longas-metragens ficcionais de cunho realista, nos quais mulheres empobrecidas, homens gays imigrantes, pessoas transexuais discriminadas, sujeitos negros precarizados e tantas outras figuras comuns e melancólicas, diaspóricas ou exploradas, mais ou menos alegres e deslocadas, estão dançando.

Não se trata de filmes do gênero musical e apenas alguns deles são filmes ambientados em temas e contextos de dança, como *Five Dances* (Alan Brown, 2013), *And then we danced* (Levan Akin, 2019) ou *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1989)). A dança, nesta coleção de imagens, trata-se mais de um acontecimento prosaico do cotidiano. No caso de *O abismo prateado* (2011), por exemplo, Violeta, interpretada por Alessandra Negrini, percorre em círculos a cidade do Rio de Janeiro até entrar em uma festa. De cabelos molhados, ela dança de forma catártica ao som oitentista de *Maniac*, canção de Michael Sembello, antes de novamente se perder em busca do companheiro que a abandonou.

Em *Beau Travail* (1999), a diretora Claire Denis exerce um olhar intruso em um ambiente deserto, militar, masculino e homosocial: “um mundo mineral onde não há personagens privilegiados, intelectuais, artistas, apenas personagens comuns, pouco heroicos” (LOPES, 2012 p. 55). Neste espaço, o comandante Gallup, depois de muito tempo pregado a uma rotina de *secura naturalista* e em meio a outros corpos masculinos hiper contidos, dança sozinho e de forma desmedida ao som de *The rhythm of the night* (Corona, 1993). Já em *Happy Together*, de Wong Kar Wai (1998), entre a precária situação financeira dos amantes chineses em Buenos Aires e o retorno de um deles para Hong Kong, há o momento em que Ho Po Wing e Lai Yiu Fai dançam um tango em uma modesta cozinha de cores saturadas.

O mesmo ocorre com outro casal de homens gays vivendo dessa vez em Berlim: Donato e Konrad, de *Praia do futuro* (Karim Ainouz, 2014), dançam em uma balada tonalizada de vermelho –, pouco antes do primeiro tornar-se “um fantasma que fala alemão”. Em *O céu de Suely* (2006), também de Ainouz, Hermila dança com sua amiga para esquecer a pobreza, a aspereza dos dias e a espera do marido que não vem. Já em *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), Marina precisa encarar com fúria travesti a transfobia que a enreda e a agride sem trégua, a não ser por



uma breve cena estetizada, embebida de elementos camp, na qual ela também dança.

Outros corpos mais ou menos empobrecidos ou deslocados também dançam em *A cidade do Futuro* (Cláudio Marques/Marília Hughes Guerreiro, 2016), *Vento Seco* (Daniel Nolasco, 2020), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Corpo elétrico* (Marcelo Caetano, 2017), *A Seita* (André Antônio, 2015), *Keep the Lights On* (Ira Sachs, 2013), *Inferninho* (Guto Parentes/Pedro Diógenes, 2018), *Beira-mar* (Marcio Reolon/Filipe Matzembacher, 2015), *Tinta Bruta* (Marcio Reolon/Filipe Matzembacher, 2018), *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015), *Los fuertes* (Omar Zuniga, 2019), *120 Battements par Minute* (Robin Campillo, 2017), *Une Robe D'été* (Francóis Ozon, 1996), *La belle saison* (Catherine Corsini, 2016), entre tantos outros.

O que me chama atenção em meio a este mosaico de imagens são aquelas cenas de dança vividas enquanto gesto comum, de pessoas comuns, especialmente em filmes narrativos e de cunho realista. Me chama mais ainda a atenção aquelas cenas de dança que, apesar de prosaicas, parecem produzir uma ruptura ou, então, aquilo que Jacques Rancière (2013; 2017; 2018a) chamou de um "momento qualquer" de emancipação fabulada. Estas cenas parecem abrir, enquanto elemento estético e político, uma fenda provisória não apenas na temporalidade fílmica e na hierarquia dos tempos que organiza a vida precária dos sujeitos figurados na imagem, como também abrem uma brecha na partilha policial do sensível (RANCIÈRE, 2018b), isto é, a partilha que distribui os modos de ser e de aparecer no campo do sensível.

Embora esta discussão a respeito das cenas de dança enquanto suspensão da ordem e adentramento numa outra esfera utópica possa parecer redundante para as teorias do cinema musical, a exemplo dos estudos de Richard Dyer (2016), a prerrogativa deste artigo/ensaio preserva sua originalidade por diferentes vias. Primeiro, busca-se compreender como as cenas de dança desempenham uma ruptura estética e política da temporalidade causal nas ficções realistas (e não no cinema musical). Em segundo lugar, busca-se verificar como o gesto de dançar rompe com as hierarquias temporais na ficção realista através de uma chave teórica ranceriana, isto é, por que dançar nesse "momento qualquer"? O que esse gesto, movimento, expressão ou linguagem pode aferir sobre a desierarquização do tempo e a vida precarizada em ficções de cunho realista? Por que o gesto de dançar mereceria lugar no escopo do que Rancière chama de momento qualquer?

Tendo em mente estas questões e uma extensa coleção de frames dançantes, vasculhei imagens em busca deste "momento qualquer" que poderia demonstrar como o intervalo da dança fabulado pela imagem fílmica libertaria "o que estava indexado sob o registro do único real possível, apresentando a esse real ordinário e já consensual uma desierarquização e uma possibilidade outra de aparecer" (RANCIÈRE, 2019, p. 55 *apud* MARQUES, 2020. 4). Para tanto, e em função do espaço contingenciado deste breve artigo, elegi uma única cena de um único filme

que vem a contribuir para esta modesta verificação do dissenso.

Em *Bande de Filles*, longa-metragem de Celine Sciamma, 2014, Marieme, ou Vic, é a protagonista que experimenta diferentes formas de vulnerabilidade e sujeição, especialmente em função de uma intensa sobreposição de marcadores sociais como gênero, raça e classe (CRENSHAW, 1991). Em função dessas violências cruzadas, Marieme (mulher, negra, empobrecida) está exposta ao que Judith Butler (2017) nomeou como uma vida precária em condições precárias. Dito de modo mais extenso, a personagem não está apenas exposta a uma vida precária em seu aspecto ontológico da condição humana (um amplo marco de regulações sociais ao qual todo e qualquer corpo está submetido desde o seu nascimento e a partir do contato com o outro que pode, a qualquer momento, violentá-lo de forma acidental ou proposital).

A precariedade de Marieme, diria Butler (2018), vai além dessa condição ontológica de viver socialmente. Ela evolui para uma condição precária. Pois, se considerarmos os recortes econômicos, de gênero, raça, nacionalidade, orientação sexual ou, ainda, os enquadramentos epistêmicos que utilizamos para a inteligibilização de quais vidas possuem o direito de serem vividas e quais são passíveis de luto antes mesmo de serem perdidas, algumas destas vidas estarão muito mais vulneráveis à violência (ou serão muito mais precárias) do que outras. Por vidas em condição precária entende-se, então, aquelas vidas que não valem a pena, pois elas não partilham dos códigos normativos e ontológicos que estabelecem o que é uma vida humana: refugiados, homens escravizados, pessoas negras empobrecidas, civis em condições de guerra, presidiários, moradores de rua.

O racismo, o machismo e a desigualdade econômica, com sua matriz reguladora, se impõe no cotidiano de Marieme de tal maneira que lhe parece impossível habitar a temporalidade de outra maneira e de “aparecer” no campo do sensível de outro modo que não este: sobrevivendo; precisando revidar às violências a quase todo instante; necessitando oferecer alguma capacidade de resistência mesmo quando já está demasiadamente alvejada. Não parece haver muito espaço para o lúdico em seu cotidiano, havendo ainda menos espaço para uma um tipo de emancipação que só chegaria a custo da superação total da desigualdade econômica e de gênero. E isso Marieme não pode fazê-la sozinha, nem com seu bande de filles.

No entanto, o longa-metragem de Sciamma nos oferece outras possibilidades de pensar termos como emancipação e igualdade, inclusive muito mais próximos do que propõe Jacques Rancière (2018b). O termo igualdade, presente na obra de Rancière, se distancia do senso comum clássico iluminista e afasta-se de certa compreensão marxista que foi vastamente difundida como a conquista do bem-estar social e econômico. Para Rancière, a igualdade não se trata de uma igualdade legal que só poderia existir a custo das lutas políticas e históricas, mas, isto sim, de uma igualdade “sensória” ou “expressiva”. Ou, ainda, de uma igualdade produzida por uma

emancipação fabulada que se expressa em gestos prosaicos e dissensuais do cotidiano, em um intervalo na engrenagem do tempo.

Um momento qualquer que ocupa o “entre” do continuum da produção e da reprodução da precariedade como, por exemplo, o desmedido momento em que Marieme, dentro de um quarto de hotel, dança com suas amigas ao som de Diamonds, canção pop de Rihanna –, cantora e compositora barbadense. Neste caso, cabe reforçar que a escolha pela análise desta cena se dá em função do elemento contextual que incide sobre os corpos empobrecidos ou precarizados que estão sendo figurados (mulheres, negras, empobrecidas), bem como a respeito da dança e da canção e seus elementos interseccionais ali atravessados: a força da figura de Rihanna e seu específico imaginário pop, a dimensão imagética dos corpos que dançam e o tom onírico da suspensão da cadeia narrativa. Portanto, a intenção aqui será a de entender justamente como este “momento qualquer”, protagonizado por um corpo precário que dança, produz uma desordem momentânea e fulgurante no “grande continuum feito da conjunção de momentos que são, ao mesmo tempo, o ponto por onde passa a reprodução da hierarquia dos tempos e o ponto de um hiato, de uma ruptura.” (RANCIÈRE, 2018a, p. 35).

## ■ O “MOMENTO QUALQUER” EM JACQUES RANCIÈRE

Em “*Les bords de la fiction*” (2017), Rancière comenta, entre outras obras literárias modernas, o livro de contos *Primeiras Estórias* (2001), de Guimarães Rosa. A respeito desta obra, Rancière expõe que a ficção escrita pelo autor mineiro nos fala da própria ficção e de uma forma de suspensão do cotidiano que esta teria a capacidade de produzir. Em outras palavras, os contos de Guimarães Rosa nos contariam não apenas da suspensão da descrença – “a mais simples, demasiadamente simples –, mas a suspensão do que sustenta a própria crença: a ordem corriqueira do tempo, a maneira habitual de ocupar um espaço, de identificar-se como indivíduo”. (RANCIÈRE, 2018a, p. 84)

Neste mesmo ensaio, Rancière ainda acrescenta que a ficção é como uma “função de vida” e que ela diz respeito “a capacidade de recomeçar a cada vez o salto no icomeçado, de transpor novamente a borda e adentrar espaços onde todo um sentido do real se perde com suas identidades e referências” (RANCIÈRE, 2018a, p.85). Esta suspensão do tempo cotidiano ganha, nos termos do autor, um nome mais preciso e também mais poético: “le moment quelconque”. O momento qualquer é o intervalo, diz ele, “que se pode produzir a qualquer instante, para

toda circunstância ordinária. Mas que é também um momento sempre decisivo, o momento de sacudida que se conserva na exata fronteira entre o nada e o tudo ” (RANCIÈRE, 2017, p. 154, tradução do autor).

Ainda que tal definição de “momento qualquer” apareça de forma bastante legível em *Les bords de la fiction* (2017), mais especificamente no capítulo *Le moment quelconque*, ou ainda em *Béla Tarr: o tempo do depois* (2013), Angela Marques (2020) sinaliza que esse desmedido momento figura na obra de Rancière pelo menos desde a década de 1980, quando o autor redigiu *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário* (1988). Nesta obra, fruto de sua pesquisa de Doutorado, o autor pós-marxista vai ao encontro dos escritos de Louis Gabriel Gauny, o “filósofo plebeu”, que viveu durante o século XIX e integrava os círculos da imprensa operária. Com este material em mãos, Rancière demonstra que a emancipação política dos sujeitos, nesse caso dos operários, não ocorreria exclusivamente com a conquista do status do bem-estar social e a superação total da desigualdade econômica.

Longe de ser um pesquisador inclinado à grandes declarações, Rancière oferece uma maneira mais prosaica de compreendermos a emancipação dos operários. Quando Gauny, de dentro da casa de obras, utiliza o seu tempo livre para olhar pela janela e mirar a paisagem da fazenda, ele olha “como se fosse” o proprietário daquele lugar. Esse gesto simples de olhar pela janela durante o tempo livre pode ser descrito, nas palavras de Angela Marques, como “um gesto que perturba a ordem consensual e hierárquica que separa os que trabalham com as mãos e os que observam” (MARQUES, 2020, p. 13). Ou, nos próprios termos de Rancière, o “devaneio fabulador” do operário produziria um momento qualquer em que “a emancipação é primeiramente uma reconquista do tempo, uma outra maneira de habitá-lo” (RANCIÈRE, 2018a, p. 33).

O momento qualquer ainda seria, então, o intervalo ao qual ninguém mais poderia “impor seu roteiro de vida verdadeira e de tempo parado” (RANCIÈRE, 2018a, p. 96), pois esse ponto sem limites, o desmedido momento, demonstra que “o excesso de ficção não é a ilusão que consola da realidade, tampouco é o exercício de virtuosismo dos habilidosos. Ele pertence ao dom que a vida tem, nos mais humildes e comuns, de transportar-se além de si mesma para cuidar de si mesma.” (RANCIÈRE, 2018a, p. 97). Além disso, o autor acrescenta que o momento qualquer “não estende sua finitude senão ao mais próximo desse ponto final onde toda história contada deve terminar. Não porque a triste realidade da vida desmente as ilusões da ficção. Mas porque esse fim mesmo é um meio de homenagear a capacidade da ficção mediante a qual a vida se faz infinita” (RANCIÈRE, 2018a, p.93).

Em *O espectador emancipado* (2012), Rancière acrescenta, em relação às imagens, um argumento semelhante dado a função da ficção realista literária. Para o autor, sempre acompanhado com exemplos de imagens comuns do cotidiano, a imagem pensativa é “a imagem

de uma suspensão de atividade” (2012, p.114) que teria a capacidade indeterminada, no encontro com o espectador, de introduzir um intervalo no regime consensual do sensível. Angela Marques ressalta, por exemplo, que “o que interessa a Rancière é o modo como as imagens podem produzir esse jogo de intervalos entre regimes de enunciação, temporalidades, espacialidades e sentidos ao serem articuladas fora da lógica da representação” (MARQUES, 2020, p.4).

Em seu trabalho intitulado “A fabulação dos intervalos nas imagens: o momento qualquer como operação estética e política em Jacques Rancière”, Marques acompanha, inclusive, os passos do próprio autor em seu livro *Béla Tarr: o tempo do depois* (2013), obra em que o Rancière aciona e comenta, com mais ênfase do que em *A noite dos proletários* (1988), a figura da janela como

A moldura através da qual podemos seguir o olhar de uma personagem, localizada num momento específico (o tempo do depois ou o momento qualquer) configurado por cristais de tempo que, em movimento contínuo e não hierárquico, formam um microcosmo, visível apenas em um momento singular de coexistência, desafiando a espera pelo já familiar e promovendo a chegada do inquietante desconhecido” (MARQUES, 2020, p.12).

Outrossim, o momento qualquer, enquanto operação estética e política figurado pela imagem, se insere no conjunto de reflexões que Rancière tece a respeito dos nossos desejos de politizar a arte e as imagens e sobre como esses desejos se manifestam em estratégias e práticas muito diversas. No entanto, essas práticas divergentes teriam, para o autor, um ponto pacífico em comum: a ideia equivocada de que arte apenas seria política quando “mostra os estigmas da dominação e as mazelas sociais, porque ridiculariza os ícones reinantes ou por que sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (RANCIÈRE, 2012, p. 54).

Afastando-se desta “eficácia pedagógica” das imagens políticas, o autor buscará demonstrar em seguidos textos que a arte e as imagens possuem sua própria política. Isto é, que sua política não está restrita à camisa de força do engajamento. Ao contrário, o autor reivindica que essa politicidade da imagem se encontra justamente na descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis do pensamento dos espectadores. No caso em questão, essa indeterminação – ou essa pensatividade da imagem – seria proporcionada pelo momento qualquer captado pelas fotografias que Marques analisa ou mesmo pelos livros e filmes que o próprio Rancière comenta em diferentes obras.

Ainda em *Les bords de la fiction* (2017), Rancière expõe, por exemplo, que a ficção moderna se sustentou, em grande medida, no argumento de que apenas um “realismo sério” poderia emancipar verdadeiramente os sujeitos ao representar suas experiências de modo engajado na realidade global, política, econômica e social em constante evolução. No entanto, para o autor, esta realidade em constante evolução só faz, na verdade, “reproduzir a separação entre quem vive no tempo das causas e quem vive no tempo dos efeitos” (RANCIÈRE, 2017, p. 140), o que

impede, neste caso, de se viver uma “experiência de tempo vazio, um tempo normalmente desconhecido para aqueles cuja vida é dividida hierarquicamente entre o trabalho nutritivo e o descanso restaurador”. (RANCIÈRE, 2017, p. 140, tradução do autor)

Logo, as obras comentadas por Rancière teriam a capacidade ficcional de construir um momento qualquer, ou um tempo do vazio, que emancipa o “qualquer um” através de uma faculdade fabulatória e ao mesmo tempo prosaica que suspende a evolução do tempo: a sala de jantar com o cheiro rançoso da pensão Vauquer em *Le Père Goriot*; o tédio dos almoços na sala de jantar de *Madame Bovary*; o operário que se senta para escrever poesia durante à noite em vez de ir dormir para descansar para mais um dia de trabalho. Fagulhas momentâneas que alteram o estatuto do visível dos sujeitos e os fazem ocupar o tempo de outras maneiras que não aquelas determinadas por um conjunto de regras e ordenamentos.

Proponho refletir aqui, na esteira destes exemplos, sobre como os momentos de dança figurados pela imagem fílmica também poderiam ser entendidos como o momento qualquer onde “tudo parece acontecer no estreito intervalo que separa a história de ponto de onde ela vem e para onde ela vai” (RANCIÈRE, 2018, p.77). Para este trabalho, em meio a uma extensa coleção de frames fílmicos colecionados, optou-se por fazer tal verificação junto ao longa-metragem *Bande de Filles* (2014), roteirizado e dirigido por Celine Sciamma. Ficção que, assim como o livro *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa (2001), me parece figurar as “margens da história” ou, ainda, “quase-histórias que desenham as margens de toda história”, mas que também figura, através dos gestos de dança, um momento qualquer em “que a vida se separa de si mesma” (RANCIÈRE, 2018, p. 97).

## ■ O “MOMENTO QUALQUER” EM BANDE DE FILLES

Em ocasião da cerimônia de entrega do Prêmio Adorno, ocorrido no dia 11 de setembro de 2012, a filósofa Judith Butler recupera uma afirmação que o próprio Theodor Adorno havia feito em seu livro *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life* (1974, p.39): “a vida errada não pode ser vivida corretamente”. Ressaltando que tal afirmação não fez com que Adorno caísse “no desespero da moralidade”, a autora ainda argumenta que ficamos com essa questão: “como se leva uma vida boa em uma vida ruim? ” Ao transformar a afirmativa adorniana em pergunta, Butler (2018) está interessada em refletir sobre como seria efetivamente possível levar uma “vida boa” quando há tantos dispositivos de precarização da própria vida e da distribuição diferencial da violência, da vulnerabilidade e da desumanização.

Essa é uma pergunta possível de ser feita à *Bande de Filles* (2014), longa-metragem francês dirigido por Céline Sciamma. Em *Bande de Filles*, para Marieme, sua protagonista, parece definitivamente difícil, senão impossível, “levar uma vida boa em uma vida ruim”. Marieme é uma adolescente francesa, uma garota negra de 16 anos que mora em um bairro localizado no subúrbio de Paris. Vive em um pequeno apartamento com seu irmão mais velho e suas duas irmãs mais novas, além da sua mãe, uma figura sempre ausente em casa (passa a maior parte do tempo trabalhando como faxineira em um hotel de luxo). Na ausência da figura materna (e paterna), Marieme sofre constantemente agressões físicas de Djibril, seu irmão mais velho, enquanto encontra apoio mútuo em Cole, sua irmã mais jovem, especialmente por ambas compartilharem de todos os afazeres domésticos e da responsabilidade maternal de cuidar de Mini, a caçula.

Após repetir várias vezes o mesmo ano letivo, Marieme abandona a escola em uma cena que se esforça para deixar evidente a incompreensão e o descaso da própria instituição com seus alunos mais vulneráveis: “a culpa não é minha”, diz a diretora da escola. No entanto, ainda quando estudante, a protagonista de *Bande de Filles*, inicialmente tímida e ensimesmada, se aproxima com curiosidade e receio de outras três meninas negras, Lady, Adiatou e Fily –, três bad girls que usam calças jeans, tênis all star, jaqueta de couro sintético e cabelos alisados. Em pouco tempo, Marieme também desfaz as tranças, alisa seu cabelo e passa a usar os mesmos adereços e roupas de suas novas amigas. Juntas, essa “gangue de garotas” negras assaltam garotas brancas no portão da escola, roubam roupas em lojas de departamento, passam o dia na rua, enfrentam gangues rivais de outras meninas que vivem no mesmo bairro. Na maioria das vezes, participam dessas brigas com hora e dia marcado sob o incentivo e pressão de um bande de garçons –, os garotos que “mandam em casa” e também “mandam na rua”.

O filme de Sciamma dá conta de demonstrar o “apartheid” na França contemporânea, mais especificamente a arquitetura segregacionista, racializada e generificada de Paris. A Paris de *Bande de Filles* é a Paris de uma menina francesa e negra que vive longe da Ile de France, que está fora de quadro no cinema francês, apartada das luzes da antiga Lutécia e de todos os ícones midiáticos franceses que povoam nosso imaginário colonizado. No entanto, neste espaço racializado e generificado, não é possível reduzir Marieme somente a uma vítima da pobreza, do racismo e do machismo. Se inicialmente ela inicia sua jornada de modo tímido e amedrontado, a partir do contato com sua gangue de garotas a adolescente passa a sustentar uma postura mais combativa frente às diversas violências que a acompanham, assim como passa a acolher as “consequências morais” desses gestos combativos.

É com essa postura, por exemplo, que Marieme toma a iniciativa para conquistar o rapaz que não é apenas o garoto que ela gosta, mas também o amigo e companheiro de trabalho de seu irmão –, e este último não aprova a relação. É também com este mesmo rapaz que Marianne

decide deixar de ser virgem. E quando dele recebe um pedido de casamento, é com a mesma força de decisão que diz não. Argumenta que não quer selar o mesmo destino de sua mãe e de outras mulheres empobrecidas que vivem apenas como mães e donas de casa. Também é dotada de agência que a protagonista avança contra outra mulher negra quando esta tenta lhe contratar para ser faxineira do mesmo hotel em que sua mãe trabalha e, mais a frente, reconhece que não tem outra opção a não ser roubar o dinheiro de sua mãe, sair de casa e do bairro em que vive.

Marieme deixa então suas três amigas e vai trabalhar como vendedora de drogas para Abou, traficante que lidera uma gangue em outro bairro e é rival de seu irmão. Agora, para se defender das investidas sexuais de seu chefe e de outros homens do grupo, mas também para se confundir com eles, Marieme passa a se vestir como um garoto. Só usa roupas socialmente codificadas como femininas quando vai às festas de franceses brancos e ricos para lhes entregar as encomendas. Nestas ocasiões, a adolescente usa salto alto, vestido vermelho e uma peruca de tom loiro artificial que contrasta com sua pele negra. Marieme, de vestido vermelho, peruca loira e pele negra, circula em meio ao barulhento e excessivo bloco de pessoas brancas e ricas que parecem não notar sua presença. A estética, muito especificamente nesta cena, cumpre a função de desvelar como o racismo opera na construção do sensível e na partilha do mundo comum e fracionado.

No entanto, Marieme não permanece por muito tempo neste emprego. Quando assediada sexualmente por Abou em uma festa, ela abandona a festa, a casa e o trabalho. Então, acompanhamos seus passos até seu antigo bairro, até a sua antiga casa. Marieme interfona e Cole, sua irmã, atende do outro lado. A voz de Cole ecoa no silêncio da rua. A porta do condomínio abre. Marieme recua, desiste de voltar para casa. Dá um, dois, três passos adiante, mira o horizonte. Inicialmente de costas para nós, ela chora convulsivamente pela primeira vez. Enquanto isso, a câmera encaminha nosso olhar para um horizonte embaçado, um borrão de verde e azul. Para onde ir agora? É Marieme que vê o horizonte borrado, nós olhamos com ela. Em seguida, seu rosto aparece em perfil no quadro de filmagem, ela está entre nós e o horizonte. A adolescente engole o choro, segue adiante, desaparece do quadro. Não sabemos para onde ela foi.

Durante todo esse encadeamento narrativo, a protagonista de *Bande de Filles* experimenta de forma interseccionada o que Kimberly Crenshaw (1991) denuncia como uma intensa sobreposição de fatores de subordinação a partir de marcadores como raça, gênero e classe. Essa intersecção de diferentes formas de violência oferece pouca ou nenhuma trégua para Marieme e suas amigas, ainda que as adolescentes busquem, com bastante frequência, o lúdico, a diversão, o lazer e a liberdade. Quando Marieme se encontra nas proximidades do centro de Paris com suas amigas para dançar e ouvir música, por exemplo, ela vê sua irmã mais jovem tentando roubar a bolsa de uma garota branca e precisa intervir. Não quer que sua irmã faça o que ela mesmo se vê



condicionada a fazer. Quando vai ao shopping com suas amigas, também para se divertir, Marieme é perseguida por uma vendedora branca. Ela não consegue nem ao menos jogar videogame, pois Djibril, seu irmão, a agride como forma de censura.

A polícia, para Rancière (2018b), diz respeito a uma forma ou regra sob a qual determinados sujeitos podem “aparecer” no campo social, ou seja, ela designa as condições de aparecibilidade. Dito ainda de outro modo, a partilha da polícia também pode ser entendida como uma configuração, nesse caso racista, das aparições e ocupações de Marieme na esfera fílmica. O racismo e o machismo, em sua força reguladora, se impõem no cotidiano da protagonista de tal maneira que lhe parece impossível habitar o tempo de uma outra maneira e “aparecer” de outro jeito que não seja este: constantemente alvejada, precisando constantemente oferecer alguma forma de resistência.

Como pode-se perceber, há aqui uma densa narrativa encadeada em temporalidades hierárquicas, como se o cerne do “realismo autêntico”, do qual nos fala Rancière, interviesse em *Bande de Filles* na intenção de mostrar o ponto de vista atuante de sua protagonista, sua capacidade de agência e suas dinâmicas de resistência frente às constantes violências das quais é vítima. Esta densa cadeia combinada de ações, com seu início, meio e fim, nos permite reconhecer na dinâmica fílmica muitas das experiências reais vividas por grande parte das mulheres negras empobrecidas. No entanto, gostaria de sugerir que o triunfo sublime da ficção realista em *Bande de Filles* está, justamente, num momento qualquer que destrói a condição mínima de toda ficção, isto é, “própria cadeia combinada de ações”. (RANCIÈRE, 2017, p. 139)

Marieme, Fily, Adiatou e Lady, o *bande de filles*, após tirarem dinheiro de outras garotas, costumam alugar quartos de hotel para ficarem a sós, longe de todos. O quarto de hotel significa, nestes momentos, um espaço-temporal libertário no qual é possível “fazer o que quiser”, como diz Lady. Em uma dessas idas ao hotel, após roubar roupas em lojas de departamento, as quatro adolescentes experimentam seus vestidos, tomam banho de espuma, fumam maconha, comem salgados com Coca-Cola, conversam, riem e dançam ao som de *Diamonds*, canção de Rihanna.

Nesta cena embalada pela sonoridade pop de Rihanna, as cores realistas que constituem a tessitura formal do longa metragem dão lugar a uma tonalidade azulada que se espelha na pele das quatro adolescentes. Primeiro, é Lady quem nos olha em primeiro plano enquanto dubla as primeiras estrofes da canção. “Shine bright like a diamond”. Em seguida, Adiatou e Fily se juntam a ela. As três garotas dão as mãos, giram no ar e trocam olhares de cumplicidade. Enquanto isso, a voz de Rihanna se torna uma presença sensorial cada vez mais avolumada, “we’re like diamonds in the sky”. Então, nos damos conta que não somos apenas nós, espectadores, que vemos as três garotas com seus nomes falsos e seus vestidos roubados dançando e brilhando.

Ainda recostada à cama, Marieme admira suas três amigas dançando. O contraste das cores se revela. Enquanto as três garotas têm suas peles ornadas pelo tom azulado, como se fossem

cantoras pop performando em um videoclipe, Marieme ainda aparece sob a cores realistas do longa-metragem. Ela sorri, movimentando o rosto, acompanha os acordes da canção e permanece por mais algum tempo na mesma posição. Em seguida, quando a câmera se volta para Lady, Filly e Adiatou, Marieme ressurgiu dançando em meio às três amigas, com seu vestido também em tom de azul.

Como esta cena poderia, nos termos de Rancière, abrir espaço para um momento qualquer que possibilita que as potências do corpo e da vida precária que estavam escondidas pelos ordenamentos do sensível possam se manifestar? Talvez aqui seja interessante acolher, junto ao que Rancière chama de momento qualquer, as reflexões de Rafael Sertori a respeito da dança “como uma abertura ao estranho, a um mundo por vir e a uma subjetividade por vir (2018, p. 187). Para o autor, inspirado em Safatle, quando a dança se manifesta no tecido sensível ela pode insurgir como uma confrontação à uma realidade global em formação e ao seu modo geral de ordenamento, “podendo nos conduzir à emancipação de nossa condição de indivíduos” (SERTORI, 2018, p.188). Seria, então, através da dança das quatro garotas que o momento qualquer consegue manifestar estética e politicamente “aquilo que ainda não existe no mundo visível ou o que não é possível nominar” (SERTORI, 2018, p. 190). Além disso, a gramática corporal das garotas dançando emerge como um fluxo expressivo que dinamiza com a temporalidade consensual na narrativa até então construída e que explode com o regime policial que configura o quadro de aparecibilidade de Marieme. Um devaneio fabulado que assume, aqui, não o *rêvère* do operário Gauny que olha pela janela “como se fosse” o proprietário das terras; é o “como se” de quatro garotas negras empobrecidas que dançam e brilham “como se fossem” divas da música pop, libertas dos quadros de legibilidade e inteligibilidade que imperam em seu cotidiano empobrecido e controlado.

A dança de Mariemme e suas três amigas materializam um outro espaço e desenham “outra lógica do tempo que não a do tempo cronológico e linear” (SERTORI, 2018, 191), assim como os corpos das quatro garotas buscam, através de seus gestos mais ou menos roteirizados, por uma redefinição do próprio corpo físico, sensível, subjetivo e psíquico. A política da ficção em *Bande de Filles* não está, portanto, na forma como o longa-metragem representa os espaços generificados e racializados de Paris, não está nos conflitos e nas violências aos quais Marieme é submetida, não está em seus constantes gestos de agência e resistência. Nem mesmo está na simpatia que a protagonista oprimida pode gerar nos espectadores. Na esteira de Rancière, o cerne da política da ficção em *Bande de Filles* “é o tratamento do tempo” (RANCIÈRE, 2017, p. 139) que acolhe os corpos, emoções, ritmos e fluxos expandidos dos sujeitos que dançam e que se presentificam de modo diferente daquele experienciado no cotidiano normativo e automatizado.

Esse tratamento do tempo, quando assume a forma de um desmedido momento, se opõe ao cotidiano mecânico de uma jovem negra e suburbana, isto é, se opõe a um tempo que se resume

ao gesto de se defender para sobreviver ou de atacar para não ser agredida. Dito ainda de outro modo, o momento qualquer irrompe contra toda atividade que está “encerrada no círculo dos meios que visam os fins imediatos da sobrevivência e onde a inação é nunca mais do que o descanso necessário entre duas despesas de energia” (RANCIÈRE, 2017, p. 139-140; tradução do autor). Desse modo, a política da ficção em *Bande de Filles* (e não sua ficção política), brinca com uma temporalidade sobre a outra, num jogo de camadas em que o momento qualquer derruba, ainda que provisoriamente, as hierarquias do tempo.

Rancièrre, enquanto leitor de Karl Marx e ex orientando do marxista Louis Althusser, contraria o argumento de seus predecessores de que a produção da vida material opõe seu pensamento aos meandros arbitrários da ficção e que só através dessa oposição seria possível um mundo sem classes ou hierarquias. Para Rancièrre, esta oposição nada mais é do que manter os termos e a estrutura de sua relação. Por esse motivo é que o autor, em distintos trabalhos, busca por um princípio ou valor ficcional que a teoria marxista posteriormente acabou esquecendo de sua própria história: a da hierarquia dos tempos. Não é o conteúdo do tempo que é perturbado, mas sua própria forma”. (Rancièrre, 2017, p. 144, tradução do autor). Assim, neste “momento qualquer” produzido pela ficção de *Bande de Filles*, Marieme e suas três amigas não são apenas quatro adolescentes negras que esquecem o tempo sofrido por alguns minutos. Elas tornam-se também, nesse lampejo temporal que se mostra outramente, o ser qualquer do qual nos fala Giorgio Agamben (1993).

O ser qualquer, comenta Agamben nas primeiras páginas de *A comunidade que vem* (1993), não é um qualquer ser, um sujeito genérico ou indiferenciado de outros sujeitos. Isto é, não se trata de um sujeito que pode simplesmente ser reduzido a uma individualidade e nem a uma pretensa universalidade. Marieme e suas amigas dançando ao som de *Diamonds* não apresentam mais nenhuma condição determinada de pertença, nada que as encerre em uma identidade fixa e real. Ao mesmo tempo, também não apresentam nada que as impeça de partilhar conjuntamente daquela cena fabulada. É a “singularidade qualquer” operando em um desmedido momento “que transborda os limites dos lugares, tempos e nomes impostos aos sujeitos” (MARQUES, 2020, p. 10). É, também, o que Rancièrre talvez chame de uma semelhança desapropriada. Essa semelhança que não nos remete a nenhum ser real com o qual poderíamos comparar a imagem. Mas também não é a presença do “ser único” [...] “É a presença do ser qualquer, cuja identidade não tem importância, ser que furta seus pensamentos ao oferecer seu rosto” (RANCIÈRE, 2012, p. 111).

Próximo do fim deste momento qualquer, ouvimos a voz de Rihanna dar lugar às vozes das quatro garotas que cantam a pleno pulmões, como em “um retorno à realidade”. Logo em seguida, veremos as quatro crianças dormindo juntas na cama. Mais à frente, a vida retomará seu curso comum. No entanto, “a ficção é aquilo mediante o que o até onde excede a si mesmo”

(RANCIÈRE, 2018, p. 93) e o coro dessas meninas também me parece se estender como em “um salto do infinito para o finito e uma passagem do finito para o infinito” (RANCIÈRE, 2018, p. 93).

## ■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

O momento qualquer, essa fagulha temporal que se mostra outramente, permite que sujeitos comuns e precarizados, ao dançarem, ocupem o tempo e o espaço de modo dissensual. Neste caso, poderíamos pensar no gesto de dançar, ao mesmo tempo teatral e ordinário, como um espaço-temporal que tem a faculdade de abrir um intervalo que desvela os “aparecimentos” do que antes não cabia ser visto ou ouvido. Então, quando Marieme e suas amigas brilham como um diamante, elas se libertam de uma rede de relações que as envolvem em uma realidade global em formação. E para Rancière,

Não é ao lado da realidade social global que se rompe a hierarquia dos tempos e das formas determinadas de vida, mas, ao contrário, é ao lado da sua suspensão, da entrada de quaisquer indivíduos neste tempo vazio que se expande em um mundo de sensações e paixões desconhecidas. Desconhecidas para os imprudentes que ali vêm queimar suas asas e suas vidas, mas também pela própria ficção que descobre uma nova forma de ser no tempo: um tecido temporal cujos ritmos não são mais definidos por metas projetadas, ações que buscam realizá-las e obstáculos que os atrasam, senão por corpos que se movem no ritmo das horas, mãos que apagam a névoa das janelas para ver a chuva cair, cabeças que se inclinam para trás, rostos conhecidos ou desconhecidos aparecendo atrás das janelas, sonoros ou furtivos passos, uma melodia passageira de música, minutos que deslizam uns sobre os outros e se fundem em uma emoção sem nome. A infinita multiplicidade de pequenas sensações e emoções sem nome das quais são compostas as vidas retiradas da hierarquia de temporalidades. Este é, sem dúvida, o caminho que afasta a democracia ficcional dos macro eventos da grande história [...] A revolução democrática da ficção não é a grande emergência das massas no palco da história. No entanto, é fiel à definição moderna de revolução: é o processo pelo qual aqueles que não eram nada se tornam tudo. (RANCIÈRE, 2017, p. 143-144; tradução do autor)

Imagino bell Hooks, com seu olhar opositor (2015), assistindo a *Bande de Filles*. Não há ali um retrato pejorativo ou humilhante da mulher negra, como ela mesma percebia em suas constantes idas ao cinema durante sua juventude e mais tarde como crítica e pesquisadora. No entanto, se não fosse estas peripécias sensíveis que suspendem a causalidade narrativa da própria ficção, talvez Marieme fosse reificada na imagem de tal modo que seria muito difícil, senão impossível, verificar suas formas estéticas e expressivas de emancipação. Por este motivo, me parece cada

vez mais necessário dar atenção não apenas ao encadeamento causal da narrativa fílmica e às políticas de representação das imagens engajadas, mas, também, prestar atenção em como a imagem e a ficção possuem sua própria política. E que é a estética, como aponta Rancière, que têm a capacidade de favorecer um deslocamento do regime do visível.

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.
- BUTLER, Judith. Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim? *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, volume 2, número 33, p. 213-229, 2018.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CRENSHAW, Kimberlé Williams. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. *Stanford Law Review*, 1991, p.1241–99.
- DYER, Richard. Entretenimento e utopia. *Revista Eco Pós*, v 19, n.3, P.10-26, 2016
- HOOKS, bell. Olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2015.
- LOPES, Denilson. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- MARQUES, Angela. A fabulação dos intervalos nas imagens: o momento qualquer como operação estética e política em Jacques Rancière. Anais do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, *Intercom*, 2020.
- MARKS, Laura U. *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- RANCIÈRE, Jaques. O desmedido momento. *Serrote*, n.28, 2018a, p. 77-97.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 2018b.
- RANCIÈRE, Jaques. *A Noite dos Proletários: arquivos do sonho operário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RANCIÈRE, Jaques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jaques. *Béla Tarr: o tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2017.

ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SERTORI, Rafael Henrique Viana de. O corpo da dança: entre liberdade, expressão e pensamento. *Ide*, vol.41 no.67-68 São Paulo jan./dez. 2019).

- 
- [1] Pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM-SP, onde integra o grupo de pesquisa Sense - Comunicação, Consumo, Imagem e experiência (CNPq/PPGCOM-ESPM). Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, com período sanduíche realizado na Universidade Complutense de Madrid (UCM), na Espanha, junto ao Grupo de Pesquisa em Gênero, Estética e Cultura Audiovisual (GECA -UCM).



## História de vida: um imbricado teórico-metodológico para uma comunicação cidadã em Lagoas do Norte para quem?<sup>[1]</sup>

*“Life stories: a theoretical and methodological interwoven to a citizen communication in Lagoas do Norte para quem?”*

---

### SARAH FONTENELLE SANTOS

Instituição/Afiliação  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)  
País Brasil  
Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Ppgem/UFRN). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).  
Educomunicadora popular pela Plataforma Ocorre Diário.

### MARIA ANGELA PAVAN

Instituição/Afiliação  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)  
País Brasil  
Professora Associada do Departamento de Comunicação Social e da Pós Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.  
maria.angela.pavan@ufrn.br.

### LUAN MATHEUS DOS SANTOS SANTANA

Instituição/Afiliação  
Universidade Federal do Ceará (UFC)  
País Brasil  
Jornalista, doutorando em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da UFC (PPGCOM-UFC) e educador popular pela Plataforma Ocorre Diário.

### KASSANDRA MERIELLI LOPES LIMA

Instituição/Afiliação  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)  
País Brasil  
Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Ppgem/UFRN). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).



## RESUMO

Neste artigo, refletimos sobre a história de vida no imbricado teórico-metodológico do movimento Lagoas do Norte para Quem?, deslocando o olhar para saber quem são os moradores que lutam pelo corpo-território da Comunidade Boa Esperança, no Piauí. Para isso, percorremos o caminho de uma comunicação decolonial (VILLANUEVA, 2017), partindo da construção do conhecimento horizontal (BERKIN, 2019), com perspectivas na territorialização e ciência do comum (SODRÉ, 2002, 2006, 2015), atravessados pela história de vida (PINEAU; LE GRAND, 2012) e imersos em um direito à comunicação (HERRERA FLORES, 2009; GALLARDO, 2014). Na investigação, amparados pelas narrativas orais de histórias de vida (PERAZZO, 2015), nos dedicamos a estudar o site Museu da Boa Esperança.

**Palavras-chave:** História de vida; Cidadania; Direito à Comunicação.

## ABSTRACT

In this work, we reflected about the life stories in a theoretical and methodological interwoven of the North Lagoons to whom? shifting the view to know who are the inhabitants which fight for the Comunidade Boa Esperança's (in Piauí, Brazil) body-territory. Thus, we followed a decolonial way of communication (VILLANUEVA, 2017), stemming from a construction of a horizontal knowledge (BERKIN, 2019), with perspectives in the territorialization and the science of the ordinary (SODRÉ, 2002, 2006, 2015), traversed by the life stories (PINEAU; LE GRAND, 2012) and immersed in a right to communication (HERRERA FLORES, 2009; GALLARDO, 2014). In the investigation, supported by the oral narratives of life stories (PERAZZO, 2015), we further examined the Boa Esperança Museum website.

**Keywords:** *Life story. Citizenship; Right to Communication.*

## A CIDADE: O CORPO-TERRITÓRIO DAS HISTÓRIAS DE VIDA

A cidade, a quem será que se destina? Quem tem direito à cidade e à sua história? Nas proximidades do rio Parnaíba, na mesma avenida que sai do centro de Teresina (PI), onde ela deixa de ser a Avenida Maranhão e recebe o nome de Avenida Boa Esperança, há uma comunidade que resiste ao Programa Lagoas do Norte (PLN), chamada então de comunidade Boa Esperança. Financiado pelo Banco Mundial e executado pela Prefeitura Municipal de Teresina (PMT), o PLN é autointitulado como programa urbanístico e de melhoramento urbano, mas, no cotidiano, tem desterritorializado vidas.

O problema empírico deste artigo é um conflito territorial na cidade que, de um lado envolve atores sociais que apostam em um modelo de cidade excludente violadora de direitos; e de outro, há uma comunidade que resiste por uma cidade coletiva. Assim, é preciso afirmar que o PLN é um investimento milionário que, como aponta Rolnik (2019), aposta na guerra dos lugares e na colonização da terra e na moradia, mas encontra resistência na contra-escola das forças insurgentes.

*A cidade colonizada pelas finanças, explode em insurgências, conflitos e violências. Mais uma vez trata-se de processos globais e ao mesmo tempo profundamente locais de disputa pelos territórios - a guerra dos lugares anunciada pelo título do livro, que simultaneamente questiona as políticas e prefigura outros mundos urbanos possíveis (ROLNIK, 2019, p. 16).*

O conflito pela terra que envolve a comunidade da Boa Esperança denuncia o modo de produção capitalista na disputa pelos territórios na cidade. É válido afirmar que a localidade citada está a 10 minutos do centro da capital e experimentou o peso da gentrificação (RIBEIRO, 2018) e da especulação imobiliária. Apenas na primeira fase de implantação, o PLN deslocou mais de 500 famílias (TERESINA, 2014) de oleiros (pessoas que trabalham com o barro oriundo dos rios e das lagoas, entre artesãos e produtores de tijolos e telhas). Da diáspora interna na cidade, essas famílias migraram para locais periféricos e longe do acesso aos direitos sociais, tais como escolas, hospitais, entre outros.

Na segunda fase de implementação do programa, o PLN anunciava que precisaria remover pelo menos 1.500 famílias para a ampliação da avenida Boa Esperança (TERESINA, 2014). De lá para cá a comunidade vem resistindo contra as desapropriações.

Segundo Ribeiro (2018), as formas de gentrificação que têm acontecido na atualidade são transformações no espaço urbano, reestruturando-o urbanística e arquitetonicamente, e mudanças nos usos dos espaços, onde frequentadores habituais são substituídos por atores sociais com maior poder econômico. Um exemplo disso foi denunciado pelo Portal Ocorre Diário<sup>[2]</sup>, em janeiro de 2021, quando Seu Raimundo, vazanteiro de 77 anos e morador da Boa Esperança, teve, pela

segunda vez, seu terreno invadido por um grupo empresarial do ramo hoteleiro de Teresina.

A cena se repete globalmente, com marcas locais bem delineadas, tendo o poder público um papel preponderante na valorização dessas fatias dos espaços urbanos. Entendemos que essa prática se repete na comunidade Boa Esperança e no mundo de economia global controlado pela financeirização, onde a habitação vai perdendo seu viés de bem social e se transmuta em mercadoria e ativo financeiro (ROLNIK, 2019).

Nesse afã, Varão e Rego (2017) apontam que a implantação do PLN acarreta impactos socioambientais e violações de direitos humanos vivenciados pela comunidade. Segundo Rodrigues Neto e Lima (2018), a implantação do programa, no que tange à governança, os processos decisórios que consolidam a estruturação do PLN “[...] foram relativamente fechados, restritos ao governo municipal e ao BIRD” (RODRIGUES NETO; LIMA, 2018, p. 197).

A comunidade Boa Esperança está localizada no bairro no Bairro São Joaquim, um dos treze atingidos pelo PLN, da Zona Norte de Teresina (PI). Nesse território composto de muitas diásporas, sejam elas negras ou indígenas, as pessoas guardam modos de vida relacionados aos rios e às lagoas.

O que une pessoas na luta pelo presente é honrar o passado e a territorialidade como força viva em uma cidade regida pelas forças de desenvolvimento. Entendemos a territorialização como força que agrega e dá sentido à luta por direitos no contexto estudado. “A territorialização não se define como mero decalque da territorialidade animal, mas como força de apropriação exclusiva do espaço (resultante de um ordenamento simbólico), capaz de engendrar regimes de relacionamento, relações de proximidade e distância” (SODRÉ, 2002, p. 14).

Assim seguem organizando coletivamente e criando táticas como força de resistência. Resistem e existem desde seus modos ancestrais, desde suas histórias de vida, suas memórias coletivas e individuais que se fundem nas coletivas e narrativas individuais que fortalecem os processos coletivos. Segundo Certeau (2008), tática é um movimento dentro do campo de visão do inimigo e por ele controlado. É na cidade controlada pelas forças político-econômicas subservientes ao lucro que a comunidade Boa Esperança tece táticas de *re-existência* (PEREIRA, 2014), para as quais a vida não vale o lucro.

Os procedimentos desta arte se encontram nas regiões remotas do ser vivo, como se vencessem não apenas as divisões estratégicas das instituições históricas, mas também o corte instaurado pela própria instituição da consciência. Garantem continuidades formais e a permanência de uma memória sem linguagem, do fundo dos mares até as ruas de nossas megalópoles (CERTEAU, 2008, p. 104).

Dentre as táticas, destacam-se aquelas comunicativas e midiáticas, em que se disputam narrativas por um modelo de cidade inclusiva. Também há a construção de uma narrativa que aponta para o autorreconhecimento quilombola e o respeito aos primeiros habitantes da terra

*brasilis*, os povos originários, pois não escapam das vozes desse território o saber vivenciado de que o estado do Piauí é território indígena. Entre seus descendentes há de se honrar e reverenciar as conexões *afropindorâmicas* que caminham lado a lado em contracolônização (BISPO, 2015).

Quanto às táticas midiáticas e comunicativas que se apresentam no movimento Lagoas do Norte Pra Quem?, aponta-se um modo próprio, referente aos fazeres comunitários e a uma estética entre as artesanais digitais e a conexão ancestral que se instala no presente e aponta para o futuro. A comunidade constrói comunicação de muitas formas: danças-performances, instalações e exposições artísticas, exposições fotográficas em parcerias com artistas locais, redes sociais (tais como Facebook, Instagram e WhatsApp), boletim impresso, pichações e grafites nos muros de suas próprias casas, museu virtual e físico (itinerante e fixo), manutenção de uma editoria no site de comunicação popular Ocorre Diário.

A cidade pensada como um mosaico de histórias de vidas que se compõem em memórias coletivas e sociais, dá conta de dimensionar uma comunicação que interage e age em favor do direito à vida digna na cidade e advoga para que essas mesmas histórias e os modos de vida entrelaçados a elas não se decomponham. Estar em comunicação com a comunidade Boa Esperança é um constante entrelaçar, em que diversos saberes se chocam, colaboram, entram em conflito, mas que formam redes fortalecidas, em que tensões não são evitadas.

A comunidade Boa Esperança, deste modo, constrói pesquisa *confiada*, conversada e dialogada, em que a produção do conhecimento se faz de forma horizontal (BERKIN, 2019) e coletiva. Estar em comunidade e com ela desdobrar ações horizontais nos faz perceber caminhos possíveis, mais do que propriamente a busca por construções e elaborações teóricas. Como afirma Walsh (2013), são movimentos não lineares, mas serpentinos, “não ancorada na busca ou projeto de uma nova teoria crítica ou de mudança social, mas na construção de caminhos – de ser, pensar, olhar, ouvir, sentir e viver com um sentido ou horizonte de(s)colonial (s)” (WALSH, 2013, p. 24).

No fazer comunitário, as teorias se desdobram dentro dos percursos de vida, dentro de suas memórias, histórias, em que os conhecimentos não são engavetados, são parte de uma visão que vive e deixa viver. Uma pesquisa que se deixa atravessar e implicar na horizontalidade aceita que o curso do rio flua em possibilidades, atravessa obstáculos, mas que corre em direção ao seu caminho, em sua filosofia, corre ao mar, sem subalternizar-se em imposições metódicas, mas mapeando possibilidades coletivas.

## HISTÓRIAS DE VIDA: O FIO NA TRAMA DA TEORIA E PRÁTICA DA PESQUISA

Nesta trajetória é possível identificar a construção da ciência do comum (SODRÉ, 2015), atravessada pelas vidas resistentes daqueles que reivindicam o corpo-território e o lugar como memória e identidade. Despontando na tentativa de reconhecimento de suas histórias de vida é que a comunidade Boa Esperança, em suas descendências quilombola e indígena, apresenta-se aqui como campo dessa tessitura para a prática de uma comunicação cidadã, no movimento Lagoas do Norte para Quem?. É exatamente sobre esse “quem” que nos debruçamos neste artigo. Sendo assim, a partir desse reconhecimento, pontuamos ser o caminho teórico-metodológico das histórias de vida o fio dessa trama.

As abordagens biográficas (história oral, biografia, autobiografia e história de vida) são relativamente recentes, com seu surgimento logo após a Primeira Guerra Mundial. Entre os primeiros trabalhos publicados está a obra clássica *The polish peasant in Europe and America*, de W. I. Thomas e P. Znaniecki (FERNANDES, 2010). Localizadas na historiografia contemporânea, as abordagens biográficas (SILVA et. al, 2007) focalizam as vidas comuns e os pequenos relatos de rua ou de bairro “sob os grandes relatos da televisão ou da publicidade” (CERTEAU, 2008, p. 201).

Em uma breve tentativa de sintetizar esse conhecimento teórico-metodológico, que tem aplicações nas Ciências Sociais e Humanas, alguns autores realizam distinções entre elas. Para Pineau (2006), há diferenças terminológicas nas abordagens, segundo os tipos de vida privilegiados, sendo: biografia (escritura de vida de outrem); autobiografia (escrita de sua própria vida); relato de vida (expressão do vivido pelo desdobrar narrativo, quer seja oral ou escrita); e história de vida (entrelaçada ao biográfico, autobiográfico e relato de vida, busca a construção de sentido temporal sem julgar os meios).

Pineau e Le Grand (2012, p. 15) adotam o termo *histórias de vida* em suas reflexões sobre as escritas biográficas, definida pelos pesquisadores como “busca e construção de sentido a partir de fatos temporais pessoais, envolve um processo de expressão da experiência”. Para eles, essa definição “alarga as fronteiras das escritas do eu” (PINEAU; LE GRAND, 2012, p. 15) para outras mídias, como fotografia, teatro, rádio, vídeo, cinema, televisão e internet.

Fernandes (2010, p. 19 *apud* QUEIROZ, 1988) discute as questões de nomenclatura da metodologia da abordagem biográfica em sociologia. História oral engloba tudo o que é narrado oralmente; a história de vida é o relato do informante sobre sua existência; depoimento, tudo aquilo que resulta uma história de vida; assim, história de vida, é tudo aquilo que o informante decide que vai relatar.

Na pesquisa em Comunicação, as abordagens biográficas encontram ecos em alguns estudos, dos quais destacamos os das professoras Martinez (2008, 2016) e Perazzo (2015).

Martinez (2016) traça aproximações e distanciamentos entre a história oral na Historiografia e na Comunicação, pontuando as noções de veracidade e autoria nas duas áreas.

Perazzo (2015) empreende um caminho semelhante, porém centra-se na análise das abordagens biográficas nas pesquisas em Comunicação. A pergunta que move a historiadora é: quais objetos ou fenômenos da Comunicação podem ser estudados tendo em vista a metodologia da história oral? Nesse intercâmbio entre história oral e história de vida, na pesquisa em comunicação, ela denomina esse método de narrativas orais de histórias de vida. Ele é traduzido como “um método que permite avançar para além da história e dos documentos oficiais. As narrativas orais contribuem de forma ampla para a vida social. O sujeito é colocado em cena e ao narrar se revela como protagonista de sua própria história e de seu lugar no mundo” (HELLER; PERAZZO, 2018, p. 134).

As histórias de vida são o nosso caminho, neste artigo, para compreendermos *quem* são esses atingidos por esse projeto higienista, financiado pelo Banco Mundial. Contudo, pontuamos que as histórias de vida, reunidas no site Museu da Boa Esperança<sup>[3]</sup>, expõem em sua metodologia um imbricado de técnicas, como a história oral e a entrevista. Não é nosso objetivo, inicialmente, delimitar as sujeições metodológicas aqui empreendidas, porém discutiremos como as histórias de vida da comunidade Boa Esperança, expressas no Museu da Boa Esperança, colaboram na construção de uma comunicação cidadã na resistência dessas histórias pequenas de um povo atravessado pela narrativa maior da cidade.

## HISTÓRIAS DE VIDA: O FIO NA TRAMA DA TEORIA E PRÁTICA DA PESQUISA

Na perspectiva da comunicação como vocação humana (FREIRE, 1987), o direito de dizer a palavra, mais que uma construção jurídica ou política da comunicação, assume uma dimensão central de compreensão e condução dos processos sociais. A negação da *palavra* configura-se como um objeto colonizador de aprisionamento, invisibilização e subalternização dos povos e de seus modos de vida.

Partindo de uma compreensão de direito humano que rejeita a lógica eurocentrada e busca compreender suas implicações mais profundas e basilares, autores como Herrera Flores (2009), Gallardo (2014) e Carballido (2013) desenvolvem um pensamento crítico acerca dos direitos humanos, que extrapola os limites jurídicos e se materializa na mobilização dos povos por dignidade humana. “Embora positivados, os artigos constitucionais que tratam da Comunicação

são, muitas vezes, burlados na prática, de forma que os requisitos de diversidade, pluralidade, desconcentração, são sistematicamente violados” (GALLARDO, 2014, p. 24).

Para além das leis, a teoria crítica centra sua percepção das lutas dos sujeitos e grupos sociais subalternizados, portanto, daqueles que tiveram ou têm seus direitos básicos negados e negligenciados (HERRERA FLORES, 2009). Esta teoria deve ser compreendida desde a perspectiva de comunidades como a da Avenida Boa Esperança, onde suas histórias de vida se misturam com sua trajetória de luta histórica pelo direito à terra e à moradia. É nessa luta pela dignidade que se centraliza a compreensão do direito humano.

Na comunicação, essa compreensão se alinha às ideias de Lima (2015) e Guareschi (2013), e se materializa na necessidade de as pessoas dizerem sua palavra, expressarem sua opinião, manifestarem livremente seu pensamento (GUARESCHI, 2013, p. 23). A comunicação é, então, compreendida como essência do ser humano.

Ele faz parte do próprio ser humano. É um direito que o explicita, o desdobra, o multiplica e o complementa, plenificando-o como ser humano. Ser humano é comunicar-se. É uma dimensão intrínseca de seu ser. Todos os demais direitos, poder-se-ia dizer, têm como origem essa dimensão comunicativa do ser humano (GUARESCHI, 2013, p. 176).

Quando Paulo Freire introduziu a ideia de *dizer a palavra verdadeira ou dar nome ao mundo* como dimensão política do diálogo (LIMA, 2015), ele estava tecendo um caminho cujas bases se encontravam na essência de cada indivíduo e se materializavam nas relações políticas, sociais e de poder. Portanto, a ausência do diálogo pode também ser entendido como a negação de um direito e o estabelecimento de sistemas de opressão, que, ao longo da história, foram responsáveis por dividir o mundo entre quem tem e quem não tem direito a ter esse direito.

Frente a isso, as comunidades e grupos sociais subalternizados têm construído ao longo do tempo diversas iniciativas de resistência (no sentido da reação) e *re-existência* (no sentido da reconstrução). Afirmam e reafirmam suas existências por diversas ferramentas comunicacionais, guiadas pelas suas experiências cotidianas (BONDÍA, 2002), histórias, memórias e modos de vida.

No caso da Boa Esperança, suas histórias e modos de vida se entrelaçam nos métodos da comunicação popular (KAPLÚN, 1985), quer seja por meio de cartazes, faixas e pichações nos muros e paredes das casas da comunidade, quer seja pela internet, plataformas digitais e redes sociais. A *re-existência*, nesse último caso, também é digital, na medida em que busca construir espaços de visibilidade, reescrevendo suas histórias de vida por meio das plataformas digitais. Esse é o caso da estratégia comunicativa expressa no Museu da Boa Esperança, modalidade virtual da versão física, o Museu da Resistência da Boa Esperança.

Lembramos Pineau e Le Grand (2012), para retomar a ideia de histórias de vida como a “busca e construção de sentido a partir de fatos temporais pessoais”(PINEAU; LE GRAND, 2012,

p. 15). Portanto, a partir do momento que uma comunidade ou grupo social emergente luta por dignidade em seu território, desponta junto dele toda uma carga com o peso das experiências cotidianas.

As práticas da comunicação popular e comunitária (PERUZZO, 2009) desenvolvidas por comunidades como a da Avenida Boa Esperança confundem-se com as histórias de vida de seus moradores. O que se expressa enquanto ferramenta comunicativa é, portanto, a materialização das lutas e mobilizações por dignidade e sobrevivência. É a essência do que defendemos aqui por direito humano à comunicação, entrelaçado aos aspectos da experiência cotidiana (BONDÍA, 2002) e histórias de vida (PINEAU; LE GRAND, 2012).

## AS HISTÓRIAS DE VIDA DA BOA ESPERANÇA

No mapeamento das práticas comunicacionais da comunidade Boa Esperança (PI), observamos como o uso do imbricado teórico-metodológico da história de vida pode evidenciar uma luta histórica pelo direito à terra e moradia, atravessado pelo direito à comunicação. Se para Pineau e Le Grand (2012), as “escritas do eu” evidenciam a expressão da experiência, Heller e Perazzo (2018), ao utilizar o método das narrativas orais de histórias de vida, nos inspiram a um caminho metodológico para as histórias de vida da comunidade Boa Esperança.

Diante de suas próprias experiências, os narradores, partícipes da história, podem definir o que é importante e o que é irrelevante na história dos municípios, na história local. O relato oral não é apenas histórico, mas também sociológico, antropológico e cultural. Baseia-se nessa forma fundamental de interação humana, que transcende as disciplinas (THOMPSON, 2006, p. 20 apud HELLER; PERAZZO, 2018, p. 139).

A história oral é definida por Caprino e Perazzo (2011, p. 123) como “um campo interdisciplinar e está baseada na interação humana, que contempla as narrativas dos indivíduos/sujeitos sociais”. Ainda segundo a autora, a história oral tem encontrado seus reflexos na pesquisa em Comunicação, principalmente “para os estudiosos que se preocupam em investigar as possibilidades da comunicação, ou as possibilidades comunicativas da cultura entre grupos ou pessoas, na atualidade” (CAPRINO; PERAZZO, 2011, p. 123).

Neste tópico pretendemos nos dedicar sobre os processos teórico-metodológicos pelos quais caminhamos por entre memórias, oralidade, histórias de vida e o fazer comunicativo esboçado em estratégias sensíveis (SODRÉ, 2006). Nos abrimos às possibilidades apresentadas numa relação



de confiança junto à comunidade, em que “as experiências sensíveis podem orientar-se por estratégias espontâneas de ajustamento e contato nas situações interativas, mas salvaguardando sempre para o indivíduo um lugar exterior aos atos puramente linguísticos, o lugar singularíssimo do afeto” (SODRÉ, 2006, p. 11).

As histórias de vida com as quais dialogamos nesse ínterim são resultado de oficinas realizadas com a comunidade, nas quais planejamos uma série de entrevistas para serem feitas entre as pessoas da comunidade. A proposta era de que sujeitos da comunidade pudessem entrevistar outras pessoas da comunidade.

É sob essa interação de fluxo contínuo que pretendemos dialogar, considerando a artesanaria intelectual em que cada pessoa, tanto na comunidade quanto na academia, é convidada à práxis, como afirma Mills (2019, p. 56, grifo nosso): “deixe que cada homem (**e mulher**) seja seu próprio metodologista; deixe que cada homem (**e mulher**) seja seu próprio teorizador; deixe que teoria e método se tornem parte da prática de um ofício”.

Nesse caminhar, a produção horizontal do conhecimento se faz presente, compreendendo que a ciência deve servir aos interesses comunitários e a eles devem estar alinhados. É salutar reverberar a seguinte problematização: “De que maneira podemos gerar novos conhecimentos para confrontar os problemas sociais que nos afligem?” (BERKIN, 2019, p. 12, tradução nossa). É precisamente com o intuito de responder a essa questão que os caminhos da pesquisa na perspectiva metodológica que apresentamos aqui reverbera outras possibilidades em seu agir, privilegiando as diversas vozes, discursos, linguagens e modos de ser, intermediando os diversos saberes, tendo como prática o diálogo.

Meu apelo tem a ver conhecer a partir do que é chamado produção horizontal do conhecimento (phc), ou seja, uma maneira de investigar a partir das vozes das diferentes disciplinas científicas em diálogo com as não acadêmicas e que pesam de forma diferente no conhecimento social (BERKIN, 2019, p. 12, tradução nossa).

Na produção horizontal, a objetividade vai dando lugar à intersubjetividade. E é nesse percurso de alinhar os diversos conhecimentos é que nos localizamos entre as memórias e histórias de vida da comunidade da Boa Esperança. No ímpeto de não abrir mão de suas moradias/casas – no mais amplo sentido que casa pode ter, como afirma Sodré (2002), cosmos que abrigam corpo e espírito –, essas pessoas vão fortalecendo suas identidades e histórias. Entendemos as memórias como uma construção (HALBWACHS, 1990). A memória coletiva não se faz coletiva como um passe de mágica; pelo contrário, atravessa diversos desafios. Por isso a memória é tão cara à comunidade Boa Esperança, que atravessou no tempo diversas tentativas de apagamento, invisibilização ou mesmo subalternização.

O site do Museu da Boa Esperança é um espaço virtual que permite reunir as práticas

comunicacionais da comunidade. Para este artigo, escolhemos a seção Histórias de Vida (como é possível ver na Foto 1). Entre as famílias que reivindicam o corpo-território, Seu Serapião, Dona Rosa e Raimundo Silva são as vozes dos pequenos relatos de rua entre os grandes relatos da cidade (CERTEAU, 2008). Em suas narrativas, não apenas históricas, mas sociais, antropológicas e culturais, não se busca a verdade, “uma vez que cada um vê o objeto a partir do seu lugar no mundo e constrói sua narrativa de forma seletiva, marcando sua trajetória de acordo com sua concepção de mundo e sua percepção de si mesmo” (CAPRINO; PERAZZO, 2011, p. 123).



FOTO 1: Printscreen da página do Museu Boa Esperança

Fonte: Elaboração própria, 2021.

Mas o que as histórias de vida da comunidade Boa Esperança contam sobre o direito à cidade e à comunicação no contexto do movimento Lagoas do Norte para Quem? Em um vídeo de 4 minutos e 26 segundos publicado na seção Histórias de Vida do Museu da Boa Esperança, Seu Serapião, como é conhecido, conversa sentado em frente à sua casa, na comunidade. Na história contada, a história da sua vida, os traços de pertencimento ao corpo-território Boa Esperança e as memórias da água povoam sua narrativa. A geografia se mistura com uma espacialidade povoada pelo imaginário popular. “Daqui para aquele pé de manga acolá” (SEU SERAPIÃO, 2021) ou “da lagoa para lá ou da lagoa para cá” (SEU SERAPIÃO, 2021). Os pontos de localização não são os mesmos da *cidade-asfalto*, os logradouros não são conhecidos como aqueles catalogados pelos órgãos públicos.

Na memória da Boa Esperança, há uma água que flui entre as histórias de vida da comunidade. Temporalmente, existe o tempo da enchente: “Aí, quando chegou aquela enchente” (SEU SERAPIÃO, 2021), ou ainda, a força sobrenatural da água: “Ninguém mexia, mas a água mexeu” (SEU SERAPIÃO, 2021) ou “A água comeu todinho [o milho]” (SEU SERAPIÃO, 2021).

Como aqui é área de risco e lá não é? Como é que aqui enche d’água e lá não enche? Essa lagoa vai entrar no Parnaíba lá atrás. O rio nunca passou para cá, eu te falo com toda a sinceridade [...] Eu nem sei quando cheguei aqui, mas cheguei aqui no tempo que o Papa andou aqui. No tempo que o Papa andou aqui, eu já

estava nessa vacaria. Bem, aí eu fiz minha casa, para vir mais perto da vacaria. Aí quando chegou aquela enchente, eu fiz uma horta [...] daqui para aquele pé de manga acolá; a negada passava aqui e tinha cada melancia deste tamanho [faz o símbolo com os braços], apoiada na água. Ninguém mexia, mas a água mexeu. O milho que eu peguei aí nessa rota, eu peguei uma cesta de milho, foi o que apurei aí. A água comeu todinho, mas daí para cá não passou, e daqui para lá também não passou. [...] Rapaz, quando eu cheguei aqui só tinham dois moradores, era o tirador do leite, depois chegou para trabalhar aí dentro, chegou o Luiz, o Luiz morreu, chamava Luiz garapa. Chegou daquele lado ali, e eu não sei quem chegou. Aí começaram, gente para trabalhar, vendendo o terreno. E foram indo, foram indo. E terminou enchendo de gente aí. Da lagoa para cá e da lagoa para lá já tinha casa. [...] Lá naquele negócio bem acolá, era a casa da vacaria, onde tirava leite (SEU SERAPIÃO, 2021).

No trecho anterior da história de vida de Seu Serapião (2021), observamos que o Programa Lagoas do Norte (PLN), responsável pelo deslocamento das famílias da Boa Esperança para outras localidades, não se destina ao “quem” é Seu Serapião, um homem enraizado na espacialidade (HARVEY, 2015) do corpo-território da Boa Esperança. “Eu não sei quando cheguei aqui, mas cheguei no tempo que o Papa andou aqui” (SEU SERAPIÃO, 2021). O fato de ser um dos primeiros moradores da comunidade, ao lado do “tirador do leite” e de “Luiz garapa”, faz da história do local (HELLER; PERAZZO, 2018) a história de vida de Seu Serapião.

No questionamento “Como aqui é área de risco e lá não é?”, Seu Serapião destaca o controverso argumento da Prefeitura Municipal para desapropriar as famílias da Avenida Boa Esperança. Segundo o órgão municipal (TERESINA, 2014), as famílias devem ser retiradas, pois ali é área de risco e alagamento. No entanto, a poucos metros, do outro lado da rua, os empreendimentos da rede hoteleira não sofrem ameaça de desapropriação. Então, “Como aqui alaga e lá não” (SEU SERAPIÃO, 2021), estando tão perto? Esses questionamentos não são respondidos pela prefeitura, mas para os moradores, trata-se de uma especulação imobiliária, com a intenção de higienizar o local para receber as classes econômicas mais favorecidas, já que a região é considerada área nobre.

As histórias de vida e afeto de Dona Rosa, uma das mais velhas moradoras da comunidade, ativa na luta em defesa das moradias da Boa Esperança, são compostas de coco e azeite. Lembra ela que, naquela época, “aqui era tudo capim” (DONA ROSA, 2021). Ao ser interpelada por Luzia Lago, a pastora evangélica conhecida como irmã Luzia, sobre como eram as casas, Dona Rosa responde: “Aqui não tinha casa. Eu ia para a casa da cumadi Vitória pra nós quebrar coco pra tirar azeite” (DONA ROSA, 2021). Lembra também que na localidade havia uma vacaria. E a irmã Luzia rememora: “Evolui muito, né madrinha? Já faz parte da comunidade essa história. O contexto da comunidade como era antes, como vacaria, poucas casas e até a comunidade chegar hoje com a nossa luta. Praticamente uma vida de quilombo mesmo” (DONA ROSA, 2021).

Ao dizer “um quilombo mesmo”, irmã Luzia demarca a reivindicação comunitária que

se autorreconhece como quilombola e patrimônio da cidade de Teresina. A movimentação comunicativa em torno do fortalecimento de suas memórias e histórias de vida advoga também em defesa do presente, pois não admite abrir mão do território e de suas memórias para dar lugar a uma cidade cujo modelo de desenvolvimento é excludente e invisibilizador das existências. Nesse sentido, contar sua história é fazer uso do direito de dizer a palavra, em um contexto que descortina as vidas que, com seu suor, construíram a capital piauiense.

Somando-se a estas histórias, há um depoimento de Raimundo Silva, historiador e morador da comunidade, fundamental para entender a história local:

A comunidade está em processo de reconhecimento da comunidade quilombola. E é território de diversos povos e comunidades tradicionais. Povos de terreiros, vazanteiros, pescadores, ribeirinhos, rezadeiras, griôs e antigos vaqueiros. Pessoas que conhecem histórias da época de fundação da cidade [...] Nosso território vem sofrendo há anos com a especulação imobiliária da cidade em um projeto de urbanização que desapropria nossas famílias. Isso coloca em risco nossos conhecimentos tradicionais (RAIMUNDO SILVA, 2021).

Raimundo Silva é neto de um antigo vaqueiro da região, Ferreira de Sousa. Com sua avó, Davina, ganhou o gosto pela vazante, onde ambos ainda partilham trabalho, no fundo do seu quintal. É vazante porque em determinadas épocas do ano a água do rio sobe até pertinho dos fundos do quintal, em um fluxo de águas que ensina a hora de plantar, de cuidar e de colher. As águas e suas cheias são a solução para os vazanteiros, que respeitam a vida em seus diferentes ciclos naturais. Raimundo conhece todas as plantas ao longo da margem do rio e faz questão de mostrar a todos que ali chegam um angico branco, fruto do reflorestamento feito por seu avô quando ainda era vivo. Sua memória também é feita de angico e de folhas que curam.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As histórias de vida dos moradores e moradoras da Avenida Boa Esperança são como um painel diverso que compõe um mosaico ainda mais complexo da cidade, são heranças históricas, mesmo sendo subjetivas, são também coletivas e socialmente determinadas. Sozinhas são importantes, mas quando se fiam, fortalecem ainda mais a luta pelo direito ao território. Ao buscar o vizinho, para ouvir e tecer tramas coletivas, o Museu da Boa Esperança também fortalece memórias que *reexistem* ao tempo e às investidas do capital.

Consideramos genuína a busca pelo direito de dizer a palavra, dos setores subalternizados

representados aqui pela comunidade Boa Esperança, pois através da contação dessas histórias, a palavra se fortalece, e a palavra é vida e expressão de ser no mundo. O direito humano à comunicação se faz não como um aparato técnico ou tecnológico rebuscado, mas por um caminho artesão que visa unir os elos dos tempos em histórias que fortalecem a cidade.

Salientamos também que o imbricado teórico-metodológico da história de vida na pesquisa em Comunicação é um modo de acessar o conhecimento horizontal (BERKIN, 2019) na construção da trama de uma ciência do comum (SODRÉ, 2015). Avançar nessa e em outras considerações sobre a história de vida neste campo nos parece ser um caminho frutífero de permear os pequenos relatos de rua sob as grandes narrativas da cidade (CERTEAU, 2008). Por isso, métodos como o das narrativas orais de histórias de vida (PERAZZO, 2015; HELLER; PERAZZO, 2018; CAPRINO; PERAZZO, 2011) podem contribuir sobremaneira nas pesquisas em Comunicação e Cidadania, como no caso deste artigo.

É longa a caminhada da comunidade Boa Esperança em defesa de suas moradias. Desde 2006, as donas de casas, vazanteiros, pescadores, povos de terreiro, brincantes do bumba meu boi, entre outras identidades tradicionais, resistem contra as desapropriações do Programa Lagoas do Norte (PLN). Ao resistir, a comunidade ensina a toda a cidade que casa, mais do que edificação, é história, memória, território, ou seja, é lugar onde se fortalece o espírito. Essas histórias que resistem bravamente comunicam modos de fazer e viver, que trazem esperança a tecidos urbanos tão empobrecidos.

É no conflito urbano que a comunicação popular e comunitária encontra sentidos, com um jeito próprio de ser e de fazer. Entendemos o Museu da Boa Esperança como uma dessas estratégias sensíveis de comunicação (SODRÉ, 2006) que contrariam o apagamento, reivindicando a fala e o direito de estar na cidade e dela se apropriar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERKIN, Sarah Corona. *Producción horizontal del conocimiento*. Guadalajara: CALAS, 2019.

BISPO, Antônio dos Santos. *Colonização, quilombo: modos e significações*. Brasília: UnB, 2015.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. ANPEd, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.

CAPRINO, Mônica; PERAZZO, Priscila. *História oral e estudos de comunicação e cultura*. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 801-815, set./dez. 2011..

- CARBALLIDO, Manuel Eugenio Gándara. *Repensando los derechos humanos desde las luchas*. Revista eletrônica [do] Tribunal Regional do Trabalho da 9ª Região, Curitiba, v. 2, n. 24, p. 17-28, out. 2013.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FERNANDES, Maria Ester. *História de vida: dos desafios de sua utilização*. Revista Hospitalidade, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 15-31, jul. 2010.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GALLARDO, Helio. *Teoria crítica: matrizes e possibilidades de direitos humanos*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- GUARESCHI, Pedrinho A. *O direito humano à comunicação: pela democratização da mídia*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HARVEY, David. *Espaço como palavra-chave*. Revista Em Pauta, Rio de Janeiro, n. 35, v. 13, p. 126-152, jan./jun. 2015.
- HELLER, Barbara; PERAZZO, Priscila. *Histórias fragmentadas nas memórias do ABC Paulista*. Triade, Sorocaba, v. 6, n. 11, p. 124-140, maio 2018.
- HERRERA FLORES, Joaquín. *A reinvenção dos direitos humanos*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2009.
- KAPLÚN, Mário. *El comunicador popular*. Quito: Ediciones CIESPAL, 1985.
- LIMA, Venício Artur de. *Comunicação e cultura: as ideias de Paulo Freire*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Fundação Perseu Abramo, 2015.
- MARTINEZ, Mônica. *Reflexões sobre jornalismo e história oral: um campo com mais convergências do que dissonâncias*. Revista Observatório, Palmas, v. 2, n. 1, p. 76-91, jan./abr. 2016.
- MARTINEZ, Mônica. *A jornada do herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo*. São Paulo: Annablume, 2008.
- MILLS, Wright. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- PERAZZO, Priscila. *Narrativas orais de histórias de vida*. Comunicação e inovação, São Caetano do Sul, v. 16, n. 30, p. 121-131, jan./abr. 2015.
- PEREIRA, Augusto. *Resistência Descolonial: Estratégias e táticas territoriais*. Revista Terra Livre, v. 2, n. 43, 2014.
- PERUZZO, Círcia M. Krohling. *Aproximações entre a comunicação popular e comunitária e a imprensa alternativa no Brasil na era do ciberespaço*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 17, p. 131-146, jun. 2009.

- PINEAU, Gaston; LE GRAND, Jean-Louis. *Histórias de vida*. Natal: EDUFRN, 2012.
- PINEAU, Gaston. *As histórias de vida em formação: gênese de uma corrente de pesquisa-ação-formação existencial*. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 329-343, maio/ago., 2006.
- RIBEIRO, Tarcyia Fidalgo. *Gentrificação: aspectos conceituais e práticos de sua verificação no Brasil*. Revista de direito da cidade, n. 3, vol. 10, p. 1334-1356, mar. 2018.
- ROLNIK, Raquel. *Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- RODRIGUES NETO, Edmundo Ximenes; LIMA, Antônia Jesuíta. *Grandes Projetos Urbanísticos e Governança Urbana: análise do Programa Lagoas do Norte (PLN), em Teresina-PI*. Textos & Contextos, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 197-213, jan./jul. 2018.
- SILVA, Aline; BARROS, Carolyne; NOGUEIRA, Maria Luísa; BARROS, Vanessa. *Conte-me sua história: reflexões sobre o método de história de vida*. Mosaico: Estudos em Psicologia, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 25-35, 2007.
- SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- SODRÉ, Muniz. *A ciência do comum: notas para o método comunicacional*. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: A forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.
- TERESINA. Prefeitura Municipal de Teresina. Secretaria Municipal de Planejamento. *Programa Lagoas do Norte: Marco de Reassentamento Involuntário das Famílias e Imóveis Afetados pela Implantação da 2ª Fase do PLN*. Teresina: SEMPLAN, 2014.
- THOMPSON, Paul. História oral: patrimônio do passado e espírito do futuro. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez. *História falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: SESC SP; Museu da Pessoa e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 19-43.
- VARÃO, Lorena Lima Moura; REGO, Natasha Karenina de Sousa. *Impactos do Programa Lagoas do Norte na Av. Boa Esperança em Teresina-PI*. In: XXVI Encontro Nacional do CONPEDI, Brasília, 2017.
- VILLANUEVA, Erick Torrico. *La rehumanización, sentido último de la decolonización comunicacional*. Revista Aportes, Madrid, n. 23, p. 31-38, dez. 2017.
- WALSH, Catherine. Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos. In: WALSH, Catherine. *Pedagogias decoloniais: Práticas insurgentes de resistir, (re) existir e (re) vivir*. Tomo I. Quito: Ediciones Abya Yala, 2013. p. 13-68.

## REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

SEU SERAPIÃO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jM-xmeo1qtQ>. Acesso em: 05 abr. 2021

DONA ROSA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kOCWiSuc5sw&t=2s>. Acesso em: 05 abr. 2021.

RAIMUNDO SILVA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4N-9kFKkcAU&t=66s>. Acesso em: 05 abr. 2021.

- 
- [1] Trabalho apresentado no 30º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação (COMPÓS).
  - [2] Disponível em: <https://ocorrediario.com/>. Acesso em: 05 mar. 2021.
  - [3] Disponível em: <https://www.museudaboaesperanca.org/>. Acesso em: 05 mar. 2021.





## Reverberações do cânone valorativo na crítica musical: experiências com Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band em 1967 e 2017

*Reverberations of the valuable canon in music criticism: experiences with Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band in 1967 and 2017*

### JORGE CARDOSO FILHO

Docente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e um dos líderes do Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Artes (GEEECA). Atua no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais e Transformações na Comunicação (TRACC), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA.

### CELINA ADRIANA BRANDÃO PEREIRA

Mestre em comunicação pelo programa de Pós Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

### RESUMO

O presente artigo analisa como funcionam os processos de avaliação da crítica musical em função de um distanciamento estético-temporal, seus modos de construir ou reverberar valores de obras artísticas e/ou objetos culturais. Assim, nos debruçamos sobre críticas musicais do álbum Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, da banda The Beatles, produzidas em 1967 e 2017. O disco é considerado icônico tanto para a cultura pop quanto para o gênero rock, de modo que interpretamos as transformações nos valores culturais associados à obra e demonstramos as marcas estéticas que emergem na relação com o álbum, originalmente lançado em 1967.

**Palavras-chave:** crítica musical, experiência, gênero rock

### ABSTRACT

This article analyzes how the evaluation processes of music criticism works in terms of an aesthetic-temporal distance, and its ways of constructing or reverberating values in artistic works and/or cultural objects. We observe music critiques of Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, The Beatles' album, produced in 1967 and 2017. The album is considered iconic for pop culture and the rock genre, so we interpret the transformations in the cultural values associated with the work and we demonstrate the aesthetic marks that emerge in the relationship with the album, originally released in 1967.

**Keywords:** *music criticism; experience; rock genre*

## INTRODUÇÃO - FOLLOW HER DOWN TO A BRIDGE BY A FOUNTAIN

Em 2017, quando o oitavo disco da banda britânica The Beatles, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, celebrava o cinquentenário de seu lançamento, Paul McCartney estreou em Salvador, na sua sétima vinda ao Brasil. O interesse da pauta jornalística consistiu em saber se o músico reservava algo a dizer sobre o álbum que, reiteradamente, foi considerado pela crítica e público não apenas como um dos melhores discos de todos os tempos, mas também um marco fundamental de mudanças na indústria fonográfica e na forma de produzir e gravar canções. Em entrevista ao jornalista baiano Roberto Middlej por telefone, dias antes de aterrissar em Salvador, Paul McCartney comentou suas impressões sobre o álbum:

Há exatos 50 anos, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band foi lançado e ainda hoje é apontado por muitos críticos como o maior álbum da história. E você, concorda com isso?

Sinceramente, não sei, porque depende do gosto de cada um. Mas esse foi um disco especial e revolucionário na época. E nós certamente nos divertimos criando aquele álbum porque liberamos a imaginação totalmente. A liberdade criativa que tivemos tornou aquele disco especial. Algumas pessoas talvez prefiram outros, mas é para mim um de meus álbuns especiais (MCCARTNEY in MIDDLEJ, 2017).

São atribuídas diversas denominações que visam enquadrar Sgt. Pepper em uma categoria de efeitos (a classificação da identidade sonora do álbum, por exemplo, que transita entre o art rock e pop psicodélico), reconhecidamente apontado como um marco de seu tempo – os “revolucionários” anos 60. Comparamos os valores que emergem na experiência com o álbum, em 1967, partir de um panorama da primeira recepção crítica do disco e meio século após o seu lançamento, em 2017, na crítica publicada pela revista Rolling Stone Brasil.

A partir de um movimento interpretativo amparado na Estética da Recepção (JAUSS, 1994), indicamos o conjunto de valores que nortearam os modos de experienciar o disco nestas situações distintas. A análise também considera as categorias dominante, residual e emergente (WILLIAMS, 1979; 1992) para compreender as dinâmicas de construção da crítica nas narrativas em torno de um disco já canonizado.

## EXPECTATIVAS SOBRE SGT. PEPPER EM 1967

Os escritos sobre Sgt. Pepper perpassam pela análise dos modos de criação, o aspecto conceitual e os elementos artísticos do disco, assim como o seu impacto sobre o universo da

música. A não unanimidade da crítica reflete a multiplicidade interpretativa possível em torno da experiência com o álbum.

Os primeiros olhares da crítica sobre Sgt. Pepper apresentam as expectativas em relação à obra e as primeiras avaliações sobre ela antes que o status de “obra-prima” fosse construído. No jogo com a experiência sempre há, por um lado, uma tradição anterior com a qual as expressões musicais precisam negociar e por outro, os aspectos singulares empregados naquela obra com a qual se está relacionando naquele momento. Esses textos, portanto, contribuem para identificar e discutir relevantes questões acerca da recepção e o horizonte de expectativas (JAUSS, 1994) que nortearam os modos como o disco foi recepcionado (com aceitação e estranhamento parciais).

Para traçar panorama de primeira recepção do álbum foram escolhidas críticas de publicações que em 1967 já despontavam como parte de uma imprensa musical semanal em surgimento (HEYLIN, 2012). Tratam-se de veículos que passavam a dedicar cada vez mais espaço à crítica de rock. Para contemplar a crítica musical institucionalizada da época, selecionamos argumentos das críticas de jornais de música ingleses de ampla circulação em 1967, como *Disc and Music Echo*, *Beat Instrumental* e *Record Mirror*. Elegemos também as críticas da revista inglesa *Gramophone*, tradicionalmente dedicada à música clássica, e do jornal norte-americano *The New York Times*, que também dedica espaço a crítica cultural.

Duas das críticas são anteriores ao lançamento mundial de Sgt. Pepper, mas já apontam questões relevantes sobre o processo de produção do disco e seu contexto: a da *Beat Instrumental* (abril de 1967) e da *Disc and Music Echo* (maio de 1967). Destacamos a forma como elas se referem ao modo de criar e fazer música adotado pelos Beatles, como por exemplo, o trabalho do produtor musical e dos engenheiros de som; o uso de objetos que não necessariamente são instrumentos musicais para obter sonoridades; o desempenho dos Beatles como músicos em estúdio; e visitas de outros artistas, o que demonstrava que o quarteto não trabalhava de forma isolada.

Além das informações que ajudam a vislumbrar características estéticas e sonoras da obra, destacamos dois argumentos acionados pela *Beat Instrumental* que se demonstram essenciais à realização de Sgt. Pepper: o poderio econômico da marca The Beatles, que possibilitou à banda tempo ilimitado em estúdio; e o fim dos shows e turnês, que de acordo com a revista, foi essencial para que os músicos se dedicassem exclusivamente ao processo criativo.

O jornal de música *Disc and Music Echo* foi responsável por duas críticas a Sgt. Pepper em 1967. A primeira delas (maio de 1967), anterior ao lançamento do disco, realizou uma análise prévia de todas as canções do álbum. Sob o título “Exclusivo da Disc! O primeiro jornal pop a oferecer aos seus leitores uma prévia completa, faixa por faixa, do fantástico álbum dos Beatles”, a publicação vendia a exclusividade da análise, dado o privilégio de acesso do jornal ao produto que o texto referencia como “obra prima de gênios” e “disco fantástico dos Beatles”: “Um novo

álbum dos Beatles é sempre esperado com ansiedade de tirar o fôlego. O que, alguém se pergunta, eles farão a seguir? Que novas dimensões no som e na música sairão das famosas cabeças desta vez?” (DISC, 1967, p. 2, tradução nossa). O texto fala em “novas dimensões do som e na música” que foram digeridas com certa estranheza pelo ouvinte, o que indica que neste trabalho, os Beatles teriam quebrado algum padrão do que se fazia em termos de música naquele momento.

O panorama de crítica “faixa a faixa” destacou principalmente os aspectos estéticos e musicais das canções, apontando o trabalho dos músicos e particularidades das sonoridades, além de lançar apostas para faixas favoritas do álbum. Esta crítica apresenta-se bastante otimista com o então novo trabalho dos Beatles, descrevendo-o como um disco alegre e que utiliza as sonoridades, instrumentos e técnica musical de forma inteligente. A leitura parece levar o futuro ouvinte do disco a esperar por um trabalho grandioso e cheio de elementos – alguns ainda incomuns, mas nem sempre inéditos para o gênero rock naquele momento.

Analisamos ainda quatro críticas posteriores ao lançamento do álbum: uma da própria Disc and Music Echo (junho de 1967), uma da revista britânica Gramophone, outra da Record Mirror e, por fim, do jornal The New York Times. De maneira geral, percebe-se um esforço avaliativo e interpretativo que tem por base não apenas a motivação mercadológica em trono do lançamento do disco, mas também a utilização de elementos de sonoridades, musicalidades e aspectos estéticos que norteiam a obra, a partir da experiência dos diversos críticos com ela, e da comparação com trabalhos anteriores da banda.

A Disc and Music Echo se propôs a apresentar um veredito sobre o álbum a partir de nove depoimentos de personalidades conhecidas no meio artístico e musical na época: o guitarrista do The Who, Pete Townshend; Eric Burdon, da banda The Animals; o arranjador e compositor Mike Leander (que produziu para Pepper a canção “She’s Leaving Home”); o ator e cantor Tom Jones; o locutor de rádio Chris Denning; o então guitarrista do The Yardbirds, Jeff Beck; o apresentador de rádio e televisão e também DJ, Simon Dee; Alan Blake, guitarrista da banda de rock The Tremeloes; e por fim, Ray Davies, guitarrista da banda The Kinks.

Os nove depoimentos indicam heterogeneidade de visões em torno do disco, denotando por um lado o reconhecimento da empreitada dos Beatles em fazer um álbum por outros caminhos técnicos, mas também algum estranhamento em relação a nova obra. O título provocativo da publicação, que brincava com o nome do álbum. “Was it worth the long wait or should we just take Sergeant Pepper with a pinch of salt?” traduzido como “A longa espera valeu a pena ou nós devemos apenas usar o Sargento Pimenta com um pouco de sal?”, já aparecia como um indício de que, segundo algumas opiniões, algo faltava na obra dos Beatles. Enquanto algumas falas vão no sentido de elogiar o empenho dos músicos e de perceber uma mudança na perspectiva de trabalho em estúdio a partir do disco, outras registram elementos de uma assimilação difícil

das sonoridades de Pepper, como demonstra a fala de Simon Dee: “O álbum é original – no verdadeiro sentido da palavra - e será preciso muitas audições antes que você possa se associar a ele (...)” (BEATLES LP, 1967, p. 20, tradução nossa).

A Gramophone deu o seu parecer sobre Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band partir da resenha de Peter James Clayton, apresentador da radio BBC e crítico de jazz. A maior parte da análise de Clayton é centrada nos elementos sonoros do disco. Há também a identificação de que em discos anteriores (Rubber Soul e Revolver), os Beatles já vinham tateando com o uso das novas sonoridades nas formas de trabalho para alcançar sons com estas características. O crítico, que de maneira geral faz uma avaliação positiva do disco, pontua o modo de trabalho dos músicos como o principal elemento que diferencia Pepper:

Há muitos artifícios eletrônicos no disco (os transistores estão realmente sobrecarregados na faixa que a BBC proibiu, “A Day in The Life”), mas isso não é o cerne da coisa. É a combinação de imaginação, bochecha e habilidade que fazem deste um LP tão recompensador (CLAYTON, 2017, tradução nossa).

A Record Mirror, revista periódica britânica que desde 1954 se dedicava à música pop, reservou o espaço de uma página inteira a Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band. Ao lado de uma “revisão faixa a faixa”, estava a apresentação do álbum nas palavras de seu produtor, George Martin. A fala do produtor é uma espécie de defesa ao trabalho e tempo de estúdio investidos em Pepper. Ao mesmo tempo em que evidencia que os Beatles buscavam sair de sua zona de conforto em suas gravações mais recentes, ele ainda demonstra uma certa preocupação comercial em relação aos novos trabalhos do quarteto.

A análise do disco dita “definitiva” é assinada pelo jornalista de música inglês Peter Jones. A tarefa delegada a Jones pela Record Mirror era a de ouvir o LP e conversar com os Beatles. A matéria aborda a polêmica em relação ao banimento da faixa “A Day in The Life” da rádio BBC londrina por uma possível associação da canção ao uso de substâncias psicoativa, além de indícios da temática lisérgica em outras canções.

No que diz respeito às sonoridades, a crítica pontua a identidade do som de Pepper com elementos mais conservadores, não obstante a implementação de novidades e experimentalismos no trabalho. Percebe-se que o texto evidencia uma série de elementos musicais, sonoros e literários que dizem respeito à experiência do crítico com o disco. E ainda que ele qualifique o álbum como “Irônico e inteligente, não TÃO inteligente, você entende”, o texto nos leva a interpretar que, no mínimo, Sgt. Pepper se trata de um produto completo bem sucedido e comercialmente pensado.

Por fim, na crítica do jornal The New York Times (junho de 1967), Richard Goldstein promoveu uma das análises mais negativas em torno do disco dos Beatles publicadas naquele ano. Além de citar a obra como uma colagem de elementos que soa confusa, o crítico aponta o

disco dos Beatles pela sua obsessão com o processo de produção. Para Goldstein, o excesso de experimentação e exploração de elementos sonoros em Pepper não foi suficiente para fazer dele um disco original – exceto talvez pela estrutura de álbum implementada por ele. Mesmo com uma avaliação rígida, Goldstein destaca a “A Day in The Life” como “(...) uma das composições mais importantes de Lennon-McCartney, e é um evento histórico de Pop”. Para ele, a banda prejudicou o processo criativo ao se afastar das turnês, conversando sozinha com a própria produção:

Que vergonha que “A Day In The Life” é apenas uma coda para uma coleção de trabalhos de outra forma indistinto. Precisamos dos Beatles, não como compositores enclausurados, mas como companheiros. E eles precisam de nós. Ao substituir a plateia pelo conservatório do estúdio, eles deixaram de ser artistas folk, e a mudança é o que torna seu novo álbum um monólogo (GOLDSTEIN, 1967, p. 24 D, tradução nossa).

As distintas críticas revelam que há experiências que se desenvolvem na relação com o disco que estão tensionando valores hegemônicos na música, modos de compor e gravar e mesmo aspectos poéticos e estilísticos dentro do rock. Ainda mais, revela as variadas expectativas do público na relação com os Beatles que fornecem substrato para as experiências posteriores (já informadas pela dinâmica experiência-expectativa). Em 2017, por exemplo, a Revista Rolling Stone Brasil, promove uma avaliação do disco visando compreender sua receptividade, 50 anos depois de seu lançamento, reiterando ou desestabilizando o seu valor canônico de obra notória do gênero cultural rock<sup>[1]</sup>.

## “PEDRA FUNDAMENTAL” - AS VALORAÇÕES NA CRÍTICA DA ROLLING STONE BRASIL, 2017

A Rolling Stone Brasil de 2017, além de trazer textos de um jornalista brasileiro, traduz conteúdos da edição norte-americana lançada na mesma ocasião. A revista, que estava em atividade no Brasil oficialmente desde 2006, encerrou a publicação de sua edição mensal impressa em 2018, passando a direcionar suas atividades ao site oficial e à publicação eventual de edições especiais. Em 2017, quando era considerada umas das principais publicações nacionais do mercado dedicada primordialmente à música, destinou quatro páginas da sua edição 130 a uma análise de Sgt. Pepper, que completava 50 anos. Isso nos permitiu avaliar as releituras críticas do álbum produzidas por jornalistas brasileiros e avaliar em que medida as experiências com o disco são também globais.

A crítica é composta por três textos. “Pedra Fundamental” e “A Explosão da Contracultura” realizam uma leitura de característica mais histórica, narrando o percurso dos Beatles e do gênero rock até aquela época, assim como os acontecimentos históricos e culturais relevantes que compunham o cenário de 1967. Já o texto “Nova Viagem a Pepperland” contempla aspectos estéticos e mercadológicos dos novos produtos em torno de Pepper e seus distintos formatos.

Paulo Cavalcanti é o jornalista responsável pelos textos de caráter mais histórico. Logo nas linhas iniciais, ele apresenta Pepper enquanto uma obra grandiosa. O subtítulo já demarca sua interpretação de como se deu a reverberação cânone do disco, que enquanto “pedra fundamental”, foi e permanece como “o nº 1”. Esta posição ocupada por Sgt. Pepper é referendada pela lista da própria Rolling Stone dos 500 maiores discos de todos os tempos, mas o texto deixa subentendido que existe uma certa concordância nesse sentido, sem evidenciar, entretanto, quem seriam as outras vozes que elegeram também o oitavo álbum dos Beatles como o maior entre todos os trabalhos até então gravados.

Conforme indicam os estudos e Appen e Doehring (2006), as listas são uma influente forma de promover o lugar canônico de obras, retirando aqueles discos que não passam no teste do tempo. Esta lista mais recente de melhores discos de todos os tempos da Rolling Stone (que mesmo atualizada em 2012 manteve Sgt. Pepper em primeiro lugar), aparece como indício de que o disco, em alguma medida, tem resistido a este atravessamento temporal, não obstante as constantes configurações e reconfigurações do rock enquanto um gênero midiático (JANOTTI JR, 2003) e cultural (MITTELL, 2004). Em outras críticas sobre o disco é comum ver o acionamento das listas de melhores discos/ melhores trabalhos do rock pelos críticos no intuito de pautar a dimensão valorativa que ele adquiriu enquanto obra.

É possível perceber que muitos dos argumentos acionados por Cavalcanti nesse texto dizem respeito a uma leitura histórica (JAUSS, 2002), que ajuda o crítico a indicar um alcance cultural mais amplo do disco, considerado, nas palavras dele, “um divisor de águas não apenas na carreira dos Beatles mas também dentro da cultura pop ocidental”. Pode-se dizer que o esforço de leitura histórica do crítico auxilia a esboçar o horizonte de expectativas da obra e o horizonte de sua recepção. Com apoio das leituras estética e interpretativa (JAUSS 2002), Cavalcanti demarca a obra como um evento importante para “a linha do tempo da história da humanidade”, e como um marco de seu tempo. “Pedra fundamental”, portanto, conforme o título consegue ilustrar, referenda a relevância histórica do disco e o posicionamento valorativo de obra-prima alcançado até ali, mas também cuida de rememorar as práticas do gênero rock, no contexto de 1967.

Em “A Explosão da Contracultura”, Cavalcanti constrói interpretativamente o papel *de Sgt. Pepper* no contexto de acontecimentos sociais e culturais de 1967 (como o movimento contracultural, o Verão do Amor e os festivais de música da época), narrando como as personalidades e membros



da cena musical se engajaram nestes eventos e em movimentos posteriores. Não obstante o papel de diversos outros atores da música e das artes, Cavalcanti sentencia que, através de Pepper, os Beatles promoveram uma condução determinante na contracultura através de sua música:

Em maio, o cantor Scott McKenzie lançou a canção “San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)”, escrita por John Philips, do grupo The Mamas and the Papas. Era um convite sedutor, uma poderosa propaganda para o vindouro Verão do Amor. O Single vendeu mais de 7 milhões de cópias e se tornou o hino definitivo da era hippie. Mas quando os Beatles lançaram Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band, no dia 1º de junho, a contracultura ganhava mais do que um hino, ganhava uma declaração de princípios” (CAVALCANTI, 2017, p. 65).

O modo como os movimentos da juventude são apresentados por Cavalcanti auxiliam a vislumbrar como, ao menos no contexto contracultural, o som promovido em Pepper funcionava em consonância com o horizonte de expectativas social da época sendo, desse modo, descrito como documento daqueles tempos. Ainda que existam outros eventos que marcaram o Verão do Amor e uma série de artistas consagrados como ícones da época (como Jimi Hendrix, The Who, Janis Joplin, Otis Redding, Jefferson Airplane, The Mamas and The Papas, The Byrds, Buffalo Springfield, Johnny Rivers e The Association), é aos Beatles que Cavalcanti atribui a “carta de princípios” do cenário contracultural que foi o “apogeu do movimento hippie”.

Os textos de Cavalcanti auxiliam a reiterar o cânone valorativo de Pepper enquanto obra-prima, a partir do lugar que o disco ocupou em relação ao contexto passado do rock, das artes, e da cultura pop. A construção argumentativa feita por Cavalcanti não carrega nenhum elemento de não recepção ou estranhamento de Sgt. Pepper.

“Nova Viagem a Pepperland”, versão editada e traduzida da crítica do jornalista norte-americano Mikal Gilmore para o site da Rolling Stone norte-americana, foi publicada nas páginas da publicação especial da Rolling Stone Brasil. Gilmore conta sobre o trabalho de Giles Martin, filho do produtor original do disco, George Martin, para a versão expandida de Pepper produzida especialmente para lançamento em seu 50º aniversário, num relançamento que contemplava diversos formatos: CD simples, disco duplo, box com CD e dois DVDs e vinil duplo. Este lançamento em diferentes versões já demonstra como o produto celebrativo havia sido pensado para contemplar os mais diversos ouvintes da obra, oferecendo ao público de interesse uma diversidade de possibilidades com aquilo que é construído na crítica como uma experiência diversa com uma obra clássica, mas que suscita elementos de novidade. Pode-se dizer que estas diferentes mídias vão implicar em diferentes maneiras de relação sociocultural-estética com a música (FRITH apud CARDOSO FILHO, 2013, p. 31).

É possível perceber que as novas versões de Pepper visam agradar públicos distintos, incluindo os fãs mais antigos (que podem ser contemplados com “versões alternativas das faixas

clássicas”), colecionadores (uma vez que há conteúdo estendido e vídeos), audiófilos do rock – que se agradam por uma escuta de som de ampla qualidade e fidelidade (CARDOSO FILHO, 2013, p. 104). Compreendemos que a presença desse texto na publicação da Rolling Stone se dá também por uma articulação da própria crítica institucionalizada com o mercado fonográfico, uma vez que existe interesse do público nacional em Sgt. Pepper. Deste modo, contempla-se a oferta de práticas de escuta distintas que vão produzir inúmeras mobilizações mercadológicas em torno de uma obra cinquentenária, pensando inclusive na diversidade de público possível (incluindo antigos ouvintes dos Beatles buscando uma nova experiência com a obra e novos ouvintes da banda que agora podem conhecer o disco que Giles nomeia “indiscutível obra-prima”, nas diversas modalidades de práticas de escuta possíveis).

Especificamente sobre o rock como gênero cultural, o lançamento de Sgt. Pepper em diversos formatos indica a permanência do álbum enquanto formato cultural (JANOTTI apud GUMES, 2011), que ainda se faz presente em 2017, quando o gênero já vinha sendo reiteradamente apontado por sofrer uma crise de produção, público e mercado, dadas as disputas com outros gêneros musicais e a ampla segmentação de seu público e seus artistas.

A crítica de Mikal Gilmore, ao considerar aspectos estéticos que se sobressaem nos novos formatos comerciais de Sgt. Pepper em 2017, aponta a dimensão de uma nova experiência possível com a obra. Além de recordar a notoriedade do disco, Gilmore avalia que Giles Martin consegue construir “algo completamente novo”, ao mesmo tempo que “honra o legado” do “impecável trabalho do pai nos anos 1960”, na remixagem de Pepper.

Essa ambição revisionista poderia parecer meio arriscada. Afinal, Sgt. Pepper é considerado o momento supremo do rock e um trabalho essencial para entender a tal mística dos anos 1960 – um exemplo de como aquela geração forjou novas ideias. Mas este novo Sgt. Pepper revela maravilhas, particularmente na remixagem em estéreo. Em 1967, a versão mono era o foco e George Martin se esforçou muito para criá-la. Para Giles, a mixagem estéreo era apenas uma exigência do mercado. Mesmo assim, foi com ela que as pessoas se familiarizaram ao longo dos anos. Giles queria nesta nova versão um efeito “mono 3D” – e ele conseguiu. O álbum agora salta dos altos falantes: o som é afiado, vivo e ressonante (GILMORE, 2017, p. 63).

Ao salientar diferenças estéticas e elementos sonoros elogiáveis que aparecem na versão de Giles para Sgt. Pepper, Gilmore mobiliza as leituras interpretativa e estética para avaliar a qualidade dos novos produtos em torno do álbum, sempre reiterando a obra original como “momento supremo do rock”, o que demarca também relações distintas com o gênero cultural em questão considerando as temporalidades.

Percebe-se que o crítico mobiliza elementos de primeira leitura (JAUSS, 2002), ao salientar as diferenças estéticas e os elementos de apreciação sonora que aparecem na versão de Giles,

ao mesmo tempo que, numa leitura interpretativa, avalia a qualidade deste novo trabalho, reiterando concomitantemente a obra original como “momento supremo do rock”.

Considerando o Sgt. Pepper lançado em 1967 (nas versões mono e estéreo), a novidade destacada por Gilmore na crítica diz respeito ao efeito “mono 3D” onde as canções já conhecidas ganham nuances distintas de percepção, conforme a interpretação de Gilmore: “A batida de Ringo Starr, que é a força propulsora de ‘Lucy in the Sky with Diamonds’, ganha gravidade e torna a faixa ainda mais alucinógena; ‘Getting Better’ tem realçada uma agressividade que trai a mensagem do título” (GILMORE, 2017, p. 63). Já num sentido oposto ao da novidade, os discos novos possibilitam, através dos extras, ouvir as “origens” de muitas das canções, ainda antes de a banda adicionar efeitos de estúdio (e aqui, diferente da obra original, é oferecido ao ouvinte uma experiência de escuta da obra ainda crua, aproximando-o do processo de produção dos Beatles).

“(…) Independente da lógica em que determinada obra era produzida, era legítimo explorar suas repercussões sociais, seus significados e experiências produzidas” (CARDOSO FILHO, 2013, p. 26). Esses novos significados e novas experiências possíveis são os argumentos que Gilmore trabalha para mobilizar no leitor o interesse por uma escuta atualizada do disco. O texto é construído no sentido de agregar ao cânone um elemento de atualização, ao evidenciar que Pepper ainda é capaz de gerar experiências novas e diferentes daquelas que ocorreram com a obra em outros contextos. O crítico, portanto, constrói seu argumento sobre as possibilidades de novas experiências com o disco que os lançamentos de 2017 convocam.

De maneira geral, é possível dizer que os três textos que compõem a publicação especial da Rolling Stone Brasil se valem do episódio celebrativo para convocar elementos de experiência com Sgt. Pepper, (seja no passado ou no presente), de forma a contribuir com um quadro que não apenas reverbera o cânone do disco enquanto obra de difícil desestabilização de sua posição de “pedra fundamental”. Gilmore, privilegia, a partir da dimensão de sua experiência, o desejo dos novos ou velhos ouvintes visitarem ou revisitarem Pepper, indo além da mera reiteração do lugar valorativo já alcançado pelo disco e contribuindo para dar visibilidade ao mercado fonográfico a partir da oferta destes novos produtos. Conforme Gumes (2011, p.40-41) nos leva a considerar ao dizer que “(…) não basta ao gênero uma classificação de ritmo, melodia e harmonia, mas a circulação e a forma como esta música é produzida são aspectos que dão sentido e valor às canções”, os novos formatos de Sgt. Pepper podem revelar novas formas de sentir, perceber e de se relacionar com o disco.

## VALORES EM DISPUTA

Aparentemente, os Estudos Culturais, em suas origens, precisaram negar a preocupação com uma reflexão estética em seu projeto constitutivo, em função de uma ambição desta em estabelecer valores universais, a-históricos e transcendentais à arte, tomada como uma atividade superior apartada da vida cotidiana. Ao tomar como função principal a desestruturação da “autoridade” do crítico cultural (no sentido estético), os estudos culturais acabaram tratando a reflexão estética como um discurso político, que mais contribuía para o estabelecimento de distinções sociais e relações de poder que para a elucidação de qualidades nos materiais expressivos:

Os estudos culturais se desenvolveram na Inglaterra do pós-guerra como uma resposta direta às concepções defensivas (idealizadas? Utópicas? Mitificadas?) de *arte, cultura e estética*, em circulação desde o século XVIII. Enaltecidos, não raro, por imponentes iniciais maiúsculas, os três vocábulos passaram a designar – no transcurso de uma trajetória histórica inter-relacionada – domínios superiores da vida humana, com suas habitualidades especializadas e seus próprios princípios internos, alegadamente desassociados dos parâmetros do mercado. (FREIRE FILHO, 2010, p. 110. Grifos no original).

Raymond Williams (1992) surge nesse debate como um estudioso que reivindicou uma reflexão estética menos formalista e mais próxima da vida cotidiana, uma vez que, para o autor, somente dessa forma a estética poderia escapar da armadilha de reforçar certos preconceitos sociais, gostos e sensibilidades e permitir a emergência de aspectos transformadores nas práticas culturais. Vale-se destacar um aspecto diacrônico que perpassa a análise de Williams para identificação dessas formas alternativas ao dado já consolidado culturalmente. É importante destacar que há aqui tanto um aspecto ético, no sentido de um direcionamento para as condutas em sociedade, quanto uma dimensão estética, uma espécie de sensibilidade comunitária, com as quais os variados atores do processo acabam negociando. São tratados enquanto fenômenos estético-políticos.

Sinalizamos aqui como os argumentos críticos aparecem se conformando com as categorias de Williams de dominante, residual e emergente, num sentido de compreender as dinâmicas de construção da crítica nas narrativas em torno de uma obra valorativamente canonizada. O dominante se refere àqueles elementos da experiência que remetem diretamente ao campo do hegemônico numa determinada prática cultural – por isso mesmo, remete às convencionalidades, ao instituído. O residual é uma categoria que busca dar conta de elementos da experiência passada, mas que permanecem presentes na experiência contemporânea com alguma força (demonstrando que esses elementos foram dominantes em uma outra conjuntura). Finalmente, o emergente diz respeito aos elementos da experiência que resistem e (re)significam aspectos da prática cultural dominante, de modo que apontam para possibilidade de construções de outras hegemonias (alternativas).

Quanto aos valores em consonância com a categoria do dominante, que ainda permanecem não obstante a passagem de tempo, certamente a força, grandiosidade e relevância do quarteto britânico The Beatles é um dos elementos nas construções críticas que mais reaparece. Mesmo nas publicações datadas de 1967 (e mesmo quando este fator se mostra nelas para questionar os feitos estéticos alcançados pela obra), o já significativo lugar alcançado pela banda aparece como algo referendado, instituído e até mesmo determinante para estimular interesse por Sgt. Pepper, ou corroborar com o seu sentido de obra valiosa e diferenciada. Também nos aparece como argumento do campo hegemônico aquele que reitera a noção do disco enquanto retrato de uma época frutífera e criativa.

As construções críticas ligadas à categoria residual, que foram dominantes em um momento anterior mas que agora aparecem ativos nas críticas presentes, mas não com a mesma força do dominante, no nosso entendimento, dizem respeito aos aspectos estéticos e musicais das canções e do rock – que pareciam ter uma relevância muito maior neste tipo de publicação nos anos iniciais do que nas críticas mais contemporâneas. Isto porque percebemos que cada vez menos as publicações celebrativas se preocupam com uma análise da obra pelas suas características artísticas e que é crescente a reafirmação do lugar de importância por ela já alcançado, por uma série de quesitos outros que tangem uma notoriedade histórica e cultural do disco (e da banda) construída com a passagem das décadas.

Na categoria do emergente, destacamos e centralizamos os modos como a crítica ressignifica a ideia de novidade em cada contexto no qual fala. Se nas críticas mais próximas ao lançamento, a noção de novo estava mais vinculada às noções de ruptura e autenticidade em relação ao horizonte de expectativa do lançamento original de Pepper, em décadas posteriores esta noção de novo é atualizada, seja pelos modos como formatos industriais distintos e novas modalidades de escuta permitem identificar e encontrar elementos de frescor na obra, seja para justificar que ela ainda pode suscitar novas modalidades de experiência. O modo como estas três categorias se relacionam, na nossa análise, contribuem para fortalecer a noção de Pepper enquanto obra-prima.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O lugar do disco enquanto ícone do gênero rock é reverberado na crítica da Rolling Stone de 2017 quando os elementos textuais apontam para novas experiências possíveis com o disco, a partir da remixagem realizada para as edições comemorativas. O elemento da novidade, que nos

parece um valor caro ao gênero cultural rock em marcos temporais distintos, convida todos a ter uma experiência com Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band em 2017: fãs, ouvintes iniciados em Beatles ou mesmo um público completamente novo.

O mesmo produto que convoca a novidade, "honra o legado" do cânone The Beatles e da obra-prima Sgt. Pepper. Conforme é possível destacar da nossa análise da crítica a partir das categorias de Williams, boa parte do texto é construído de modo a desmarcar o lugar de obra-prima do disco como um marco do seu tempo, sem tensionar ou trazer elementos de estranhamento ou de rejeição das suas sonoridades. Enquanto nas críticas de 1967 o valor de autenticidade e ruptura para o gênero rock são mais convocados, a crítica de 2017 analisada reforça o valor da obra ao mesmo tempo que oferta modos de escuta que podem possibilitar uma experiência inédita.

Consideramos que as críticas musicais são importantes documentos que apontam valores culturais, assim como nos permitem observar fenômenos da cultura e suas implicações estéticas. As marcas estéticas de Sgt. Pepper evidenciadas a partir de uma experiência contemporânea com a obra na crítica da Rolling Stone se apresentam enquanto expressões que reverberam o seu lugar canônico, e apontam que as mudanças nas formas de experienciar o álbum (outras práticas de escuta e consumo musical) conseguem ainda proporcionar experiências novas, mesmo com um disco de mais de 50 anos de história.

Entendemos gênero como categoria cultural a partir da extensão das ideias desenvolvidas por Jason Mittell (2004) para gêneros televisivos. Observar o rock enquanto gênero cultural, nesse sentido, pressupõe a observação de atravessamentos sócio-culturais em contextos temporais e contextuais diversos. Conforme o autor preceitua, os gêneros categorizam textos e os vinculam a conjuntos de pressupostos culturais, através de discursos de definição, interpretação e avaliação (onde incluímos o discurso da crítica musical). Assim, os significados e valores culturais do gênero rock são melhor compreendidos quando se leva em consideração seu contínuo processo histórico de formação das categorias. Consideramos ainda o rock como gênero midiático a partir de Jeder Janotti Jr., o que enseja considerar como diferentes entrelaçamento culturais, especificidades de condições de produção e reconhecimento do rock vão se articular na expressão das identidades (JANOTTI JR, 2003, p. 13-14).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPEN, Ralf von; DOEHRING, Andre. *Never Mind The Beatles, here's Exile 61 and Nico: 'The Top 100 Records of All Time' – a canon of pop and rock albums from a sociological and aesthetic perspective*. In *Popular Music*, vol. 25/1, p. 21-39. United Kingdom, Cambridge University Press, 2006.

BEATLES New L.P.: *Most expensive ever produced?*. Beat Instrumental, Londres, 2 abr. 1967.

CARDOSO FILHO, Jorge; AZEVEDO, Dilvan Passos. *Do argumento à sedução: dimensões (est)éticas da crítica*. In: 22 Encontro Anual da COMPÓS, 2013, Salvador. Anais da 22 COMPÓS, 2013.

CARDOSO FILHO, Jorge. *Práticas da escuta do Rock: Experiência estética, mediações e materialidades da comunicação*. Salvador: EDUFBA, 2013.

\_\_\_\_\_. *Disputas de valor na Música Popular Massiva: Política, Estética e Cultura*. Revista Perspectiva Histórica, Nº6., julho/dezembro de 2015.

CAVALCANTI, Paulo. *Pedra Fundamental*. Rolling Stone Brasil, ed. 130. São Paulo: Spring, 2017a.

\_\_\_\_\_, Paulo. *A Explosão da Contracultura*. Rolling Stone Brasil, ed. 130. São Paulo: Spring, 2017b.

CLAYTON, Peter. *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band (original Gramophone review from 1967)*. Londres, 1 jun. 2017. Disponível em:

<<https://www.gramophone.co.uk/feature/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-gramophone-review-1967>> Acesso em: 15 jun. 2018.

DISC Exclusive! The first pop paper to give its readers a full track-by-track preview of the – Fantastic Beatles Album. *Disc and Music Echo*. Londres, p. 2, 20 maio 1967. Disponível em: <<https://www.gramophone.co.uk/feature/sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-gramophone-review-1967>> Acesso em: 15 jun. 2018.

FREIRE FILHO, João. *Os estudos culturais e os deslocamentos do domínio estético*. In:

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

JANOTTI JR., Jedder. *Aumenta que isso aí é Rock And Roll*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

GILMORE, Mikal. *Nova viagem a Pepperland*. Rolling Stone Brasil, ed. 130. São Paulo: Spring, 2017.

GUIMARÃES *et all (org.)*. *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 105-127.

GOLDSTEIN, Richard. *We Still Need Beatles, but...* The New York Times, Londres, p. 24 D, 18 jun. 1967. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/06/01/arts/music/archives-beatles-sgt-peppers-lonely-hearts-club-band-review.html>>. Acesso em: 20 jan. 2019

GOMES, Itania. *Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento*. In: GOMES, Itania & Janotti Júnior, Jeder (Org). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011a, p. 29 – 48.

\_\_\_\_\_. *Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero*. Revista FAMECOS, v. 18, n. 01, 2011b, p. 111-130.

GUMES, Nadja Vladi Cardoso. *O Admirável mundo da tecnologia musical - Do fonógrafo ao MP3, a funcionalidade do gênero para a comunicação da música*. Ciberlegenda (UFF. Online), v. 2, p. 37-49, 2011.

HEYLIN, Clinton. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: um ano na vida dos Beatles e amigos*. Tradução Patrícia De Cia e Marcelo Orozco. 2a Edição, São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2012.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78p.

\_\_\_\_\_. *O texto poético na mudança de horizonte de leitura*. In LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 873-926.

JONES, Peter. *Track-by-track in depth revivem*. Record Mirror, Londres, p. 3, 27 maio 1967.

MARTIN, George. *Beatles recording manager George Martin talks about their most ambitious LP*. Record Mirror, Londres, p. 3, 27 maio 1967.

MIDLEJ, Roberto. *"Mande meu amor para a plateia de Salvador", diz Paul McCartney ao CORREIO*". CORREIO 23 set 2017. Entrevista concedida a Roberto Midlej. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/mande-meu-amor-para-a-plateia-de-salvador-diz-paul-mccartney-ao-correio/>> Acesso em 25 de setembro de 2017.

MITTELL, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge, 2004.

PEREIRA, Celina Adriana. *It was 50 years ago today: análise da reverberação do cânone Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band através da crítica musical*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira, p. 198. 2019.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.



