

§ Parágrafo

ISSN 2317-4919

FIAMFAAM

Revista do Mestrado Profissional em Jornalismo
FIAM-FAAM – Centro Universitário

v.7, n.1, jan./abr. 2020

§ Parágrafo

Revista do Mestrado Profissional em Jornalismo do FIAM-FAAM – Centro Universitário

São Paulo, Brasil, volume 7, número 1, janeiro/abril de 2020

ISSN: 2317-4919



§ Parágrafo

Rua Vergueiro, 101, Liberdade, São Paulo, SP, CEP 01504-001
website: revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi
e-mail: paragrafo@fiamfaam.br

Comitê Editorial

Editora: Isabella R. Goulart, Mayara L. Lobato

Conselho Editorial: Ivan Paganotti, Silvio Anaz, Rosana Mauro, Maria Lúcia da Silva, Tainah Souza

Conselho Científico: Adriana Braga (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil), Alice Mitika Koshiyama (Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil), Alan Angeluci (Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, SP, Brasil), Álvaro Larangeira (Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, PR, Brasil), Ana Carolina Rocha Pessôa Temer (Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil), Andreas Hepp (Universität Bremen, Bremen, Alemanha), Ângela Cristina Salgueiro Marques (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil), Bárbara Heller (Universidade Paulista, São Paulo, SP, Brasil), Bruno Campanella (Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil), César Ricardo Siqueira Bolaño (Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, SE, Brasil), Cláudia Quadros (Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil), Dennis de Oliveira (Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil), Egle Müller Spinelli

(Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP, Brasil), Eliza Bachega Casadei (Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP, Brasil), Eugênio Trivinho (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil), Fábio Pereira (Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil), Fernando Firmino da Silva (Universidade Federal da Paraíba, Campina Grande, PB, Brasil), Francisco Rüdiger (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil), Gislene Silva (Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil), Graham Murdock (Loughborough University, Loughborough, Inglaterra), Göran Bolin (Södertörn University, Huddinge, Suécia), Helder Bastos (Universidade do Porto, Porto, Portugal), Ibrahim Saleh (University of Cape Town, Cape Town, África do Sul), Igor Sacramento (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil), Jairo Ferreira (Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, Brasil), João Carlos Massarolo (Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, Brasil), José Guibson Dantas (Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL, Brasil), Laan Mendes de Barros (Universidade Estadual Paulista, Bauru, SP, Brasil), Laura Cánepa (Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, Brasil), Luciano Víctor Barros Maluly (Universidade de São Paulo, São Pau-

lo, SP, Brasil), **Luís Mauro Sá Martino** (Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP, Brasil), **Luiz Peres Neto** (Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP, Brasil), **Marcelo Kischinhevsky** (Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil), **Marco Roxo** (Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil), **Marcos Paulo da Silva** (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, MS, Brasil), **Maria Ângela Mattos** (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil), **Maria Angela Pavan** (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil), **Maria Aparecida Baccega** (Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP, Brasil), **Maria Immacolata Vassalo de Lopes** (Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil), **Maria Ogécia Drigo** (Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, Brasil), **Mark Deuze** (University of Amsterdam, Amsterdam, Holanda), **Marko Ampuja** (University of Helsinki, Helsinki, Finlândia), **Marli dos Santos** (Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP, Brasil), **Marta Regina Maia** (Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG, Brasil), **Mayra Rodrigues Gomes** (Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil), **Muniz Sodré** (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil), **Nilda Jacks** (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil), **Olga Tavares** (Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, Brasil), **Oscar Westlund** (University of Gothenburg, Gotemburgo, Suécia), **Paulo Roberto Figueira Leal** (Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, Brasil),

Pramod Nayar (University of Hyderabad, Hyderabad, Índia), **Rafael Bellan** (Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil), **Rafael Grohmann** (Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP, Brasil), **Rogério Christofoletti** (Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil), **Rogério Covalesk** (Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil), **Rosana de Lima Soares** (Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil), **Rose de Melo Rocha** (Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP, Brasil), **Sérgio Luiz Gadini** (Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, PR, Brasil), **Sandra Reimão** (Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil), **Stig Hjarvard** (University of Copenhagen, Copenhagen, Dinamarca), **Thiago Soares** (Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil), **Valdir José Morigi** (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil), **Veneza Mayora Ronsini** (Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil) e **Verônica Dantas** (Universidade Federal do Tocantins, Palmas, TO, Brasil). Todos são doutores titulados em diferentes instituições no Brasil no exterior.

Sumário

Apresentação

Presentation

- 7 Caminhos e desvios teóricos e práticos: breve apresentação do dossiê *Comunicação e Estudos Culturais*
Theoretical and practical paths and deviations: a brief presentation of the dossier Communication and Cultural Studies
Isabella Goulart e Pedro Lapera

Dossiê - Comunicação e Estudos Culturais

Dossier - Communication and Cultural Studies

- 15 A contribuição do Materialismo Cultural de Raymond Williams aos estudos de cinema
The Contribution of Raymond Williams' Cultural Materialism to Cinema Studies
Pedro Guimarães e Luiz Felipe Baute
- 31 A revisão da noção de pânico moral nos Estudos Culturais: hegemonia, cultura midiática e representação
The review of the moral panic's notion in the Cultural Studies: hegemony, mediatic culture and representation
Igor Sacramento e Allan Santos
- 48 Ansiedade e afeto como categorias-chave em narrativas literárias e midiáticas infanto-juvenis contemporâneas: uma abordagem a partir dos Estudos Culturais
Anxiety and affection as key categories in contemporary children's and youth literary and media narratives: an approach based on Cultural Studies
Ana Lucia Silva Enne e Victória Machado Guedes Procópio
- 66 Os integrados e os outsiders da aparência: o “belo” e o “feio” em tempos de “culto ao corpo”
Integrateds and outsiders from appearance: the “beauty” and the “ugly” on “cult of body” time
Bruno Thebaldi

- 85 “Ela é como se fosse da família”: analisando as representações entre patroas e empregadas domésticas no programa *Esquenta!*
“As if she were from the family”: analyzing the representations between mistresses and housemaids in the program Esquenta!
Marina Caminha e Ohana Boy Oliveira
- 106 Trace the Rapists: entre as imagens violentas e a violência das imagens
Trace the Rapists: between violent images and images of violence
Flora Daemon
- 121 Imagem que afeta e resiste: questões sobre cultura visual e alteridade
Image, affection and resistance: approach to visual culture and otherness
Patrícia Azambuja
- 141 Tradução - Cinema Pós-Apartheid: Políticas, Estruturas, Temas e Novas Estéticas
Translation - Post-apartheid cinema: policy, structures, themes and new aesthetics
Martin Botha
Tradução: Jocimar Dias Jr.
Revisão: Pedro Lopera

Artigos *Articles*

- 179 Estilo e autoria no Vídeo-Ensaio: um voo rasante sobre o canal *Every Frame a Painting*
Style and authorship in the Video Essay: a low flight over the Every Frame a Painting channel
Denize Araujo e Luiz Gustavo Vilela Teixeira

Caminhos e desvios teóricos e práticos: breve apresentação do dossiê *Comunicação e Estudos Culturais*

Theoretical and practical paths and deviations: a brief presentation of the dossier: Communication and Cultural Studies

Em um momento inicial, ao focarmos alguns dos desdobramentos dos Estudos Culturais no campo da Comunicação, tivemos a pretensão de fazer uma ampla leitura em torno de algumas questões tradicionalmente abordadas por essa linha teórica em trabalhos de pesquisadores brasileiros.

Na chamada inicial que deu origem ao dossiê *Comunicação e Estudos Culturais*, que ora apresentamos na Revista *Parágrafo*, traçamos alguns objetivos. O primeiro seria verificar a recepção de determinados autores e obras consagradas dos Estudos Culturais na Comunicação brasileira, tais como Raymond

Williams, Edward Thompson, Gayatri Spivak e Stuart Hall.

Também queríamos averiguar o uso de alguns conceitos firmados pelos Estudos Culturais – e.g. “estrutura de sentimento”, “leitura preferencial” – na análise de produtos e de processos midiáticos, além de algumas discussões, questões e enfoques retomados pelos Estudos Culturais como, por exemplo, hegemonia e contra-hegemonia, raça e etnicidade, gênero e sexualidade e juventude.

Ainda, planejamos receber textos que percebessem o circuito produção-consumo do mesmo modo orgânico e integrado conferido pelos Estudos Culturais para, finalmente, elaborarmos um breve panorama do estado da arte na relação entre os Estudos Culturais e a Comunicação no Brasil.

É com muita alegria que anunciamos nosso dossiê *Comunicação e Estudos Culturais*! Com a contribuição de várias/os colegas pesquisadoras/es, cumprimos com muita satisfação nossos esforços iniciais.

O artigo *A contribuição do Materialismo Cultural de Raymond Williams aos estudos de cinema*, de Pedro Guimarães e Luiz Felipe Baute, abre o dossiê trazendo uma revisão da teoria elaborada pelo autor galês. Guimarães e Baute retomam a formação dos Estudos Culturais, a centralidade de Williams e de sua produção intelectual (ao lado de estudiosos como Richard Hoggart e

Thompson) na formação desta disciplina que se estabeleceu nos anos 1950 e 1960, quando propôs uma nova abordagem sobre a cultura.

Os autores marcam o lugar de destaque de Williams nos estudos de crítica cultural, pontuando o caráter interdisciplinar de sua obra, e apresentam uma leitura da relação entre a arte e a sociedade à luz do Materialismo Cultural. Este percurso permite não apenas contextualizar historicamente o campo e a fundação do Centro de Estudos da Cultura Contemporânea da Universidade de Birmingham (CCCS), mas, sobretudo, justificar a pertinência da teoria do Materialismo Cultural como metodologia de análise das formas cinematográficas. Guimarães e Baute defendem que, a despeito do reconhecimento dos estudos de Williams sobre os meios de comunicação – notadamente, seus apontamentos sobre a televisão e a publicidade – suas contribuições aos estudos de cinema ainda são pouco discutidas.

Assim, sintetizando o Materialismo Cultural como uma proposta teórico-metodológica que percebe as manifestações culturais como parte das relações entre economia, política e sociedade, Guimarães e Baute, também em diálogo com outros autores, analisam diversos textos e documentos do Richard Burton Archives que exemplificam a atenção dada por Williams ao cinema, com

ênfase particular ao estudo dos gêneros cinematográficos. O artigo nos apresenta um método de análise que se mostra valioso para os pesquisadores de cinema.

Em seguida, no artigo *A revisão da noção de pânico moral nos Estudos Culturais: hegemonia, cultura midiática e representação*, Igor Sacramento e Allan Santos partem do estudo de Stanley Cohen (1972), *Folk devils and moral panics: the creation of the mods and rockers*, para revisitar o conceito de pânico moral no campo dos Estudos Culturais. Os autores combinam os estudos sociológicos com os de Comunicação para pensar a construção do desvio e a suas relações com a mídia. O trabalho de Cohen aborda os *mods* e os *rockers*, grupos sociais compostos por jovens britânicos que foram demonizados e representados como ameaças aos valores tradicionais da sociedade, dando margem a um discurso social punitivista por parte de grupos conservadores.

Assim como Guimarães e Baute, Sacramento e Santos, ao se debruçarem sobre os aspectos midiáticos, apresentam uma revisão teórica associada aos Estudos Culturais, delineando dois caminhos. Em um primeiro movimento, o artigo revisa a apropriação do conceito de hegemonia de Gramsci ao paradigma de pânico moral, retomando o CCCS e autores como Hall. O movimento seguinte, embasado em revisões

bibliográficas mais contemporâneas, destaca a multimidialidade e as tecnologias digitais na construção do pânico moral, defendendo que elas passam a conferir aos grupos sociais demonizados a capacidade de contra-atacar a cultura dominante, bem como suas tentativas de controle dos corpos e condutas que são representadas como desvios à norma.

Em suas conclusões, Sacramento e Santos comprovam a pertinência de sua análise teórico-metodológica na materialidade de nossa vida cotidiana. Exemplos recentes de censura a manifestações culturais LGBTQI+, como o *Queermuseu*, a performance *La Bête* no MAM e a determinação do prefeito do Rio de Janeiro Marcelo Crivella para que *Vingadores, a cruzadas das crianças* – romance gráfico da Marvel que mostrava um beijo gay em suas páginas – fosse tirada de circulação na Bienal do Livro em 2019, entre outras, são indicativas de uma tentativa de desenvolvimento de um pânico moral e da demonização da população LGBTQI+.

O artigo *Ansiedade e afeto como categorias-chave em narrativas literárias e midiáticas infanto-juvenis contemporâneas: uma abordagem a partir dos Estudos Culturais*, de Ana Enne e Victória Procópio, analisa de que formas afeto e ansiedade mostram-se como categorias fundamentais para compreender as dinâmicas culturais no público infanto-juvenil. Ao situarem seu artigo

em algumas obras literárias que alcançaram muito sucesso junto a esse público nas últimas décadas, as autoras realizam uma abordagem minuciosa de suas narrativas e de seus personagens para compreendê-los como sintomas de uma cultura juvenil pulsante e em constante transformação.

Partindo do pressuposto de que a leitura é uma capacidade ativa e projetada no coletivo, Enne e Procópio inferem que essas obras literárias estão inseridas em um circuito midiático mais vasto caracterizado pela convergência nas recepções individuais e coletivas. Sem perderem de vista o fato de que essas obras destinam-se prioritariamente a um público jovem branco e de classe média, valem-se de uma refinada discussão sobre cultura das mídias, mobilizando autores clássicos como Simmel, Ricoeur, Jenkins e Martín-Barbero.

As autoras conseguem deixar nas/os leitoras/es uma curiosidade quanto aos desdobramentos dessa ambiciosa pesquisa sobre a relação entre os formatos privilegiados nessa cultura midiática e a recepção junto ao público infanto-juvenil. Pata tanto, apontam a necessidade de se debruçar sobre novos agentes que entram nesses circuitos de leitura como blogueiros e *youtubers*.

Por sua vez, o artigo *Os integrados e os outsiders da aparência: o “belo” e o “feio” em tempos de “culto ao corpo”*, de Bruno

Thebaldi, insere-se em um horizonte semelhante ao de Enne e Procópio, mas com um foco diferente. Debruçando-se sobre a cultura juvenil contemporânea, o autor analisa o fenômeno do “culto ao corpo” e seus efeitos midiáticos. Thebaldi aborda as consequências da pós-modernidade na conformação das subjetividades e nas relações com o corpo.

O autor narra a busca incessante por procedimentos estéticos, situando-a historicamente em relação a outros momentos da modernidade para, em seguida, avaliar que, na era do capitalismo financeiro, o culto à beleza e à força física vem resignificando as relações sociais e valorizando determinados bens materiais e simbólicos, muitas vezes em sacrifício da saúde física e mental de tantos sujeitos. Nessa linha, Thebaldi também aborda os movimentos críticos aos excessos do “culto ao corpo”.

Em suma, o artigo de Thebaldi instiga-nos a repensar algumas das estratégias de um ‘neodarwinismo social’ difuso que, mostrando sua face mais cruel, elege certas personalidades em detrimento de milhões de sujeitos sem capitais econômicos e simbólicos para se posicionarem nesse jogo.

Já o artigo “*Ela é como se fosse da família*”: analisando as representações entre patroas e empregadas domésticas no programa *Esquenta!*, de Marina Caminha e Ohana Boy Oliveira, analisa alguns dos

encontros e muitos dos desencontros entre as noções de representação e de representatividade. Retomando uma questão cara aos Estudos Culturais – as intersecções entre raça, classe e gênero no plano da representação –, as autoras questionam os modos de visibilidade de sujeitos subalternizados na mídia hegemônica.

Selecionando um episódio do programa *Esquenta!* que abordou a relação entre empregadas domésticas e patroas no Brasil, Caminha e Oliveira perceberam como alguns aspectos técnicos do programa – formato das entrevistas, controle no tempo da exposição dos entrevistados e sobretudo a edição – ajudaram a reforçar a posição de subalternidade dessas empregadas. As autoras situam que isso ocorreu à revelia da própria proposta do programa em “dar voz” a sujeitos periféricos, na tentativa de conferir representatividade a eles.

Como alerta, Caminha e Oliveira recordam que um percurso crítico à mídia corporativa não pode prescindir da análise do par representação/representatividade, se quiser abordar o enquadramento desses sujeitos nos programas veiculados por ela. As autoras sublinham que a dissociação no plano analítico entre a presença desses sujeitos e os modos pelos quais suas trajetórias são resignificadas pela mídia hegemônica pode conduzir à naturalização de hierarquias sociais

historicamente reforçadas e à legitimação do olhar colonizador.

Debruçando-se sobre um problema social crônico e bastante delicado, o artigo *Trace the Rapists: entre as imagens violentas e a violência das imagens*, de Flora Daemon, aborda a campanha conduzida pela ativista indiana Sunitha Krishnan de denúncia dos estupros coletivos de mulheres na Índia e o consumo massivo de vídeos desses atos no site *YouTube*. De acordo com a autora, a finalidade da campanha era incentivar a denúncia dos estupradores registrados nesses vídeos e sensibilizar autoridades e a mídia corporativa a respeito da questão.

Assim como Caminha e Oliveira, Daemon também discute o conceito de representação, dessa vez para situar a dominação masculina na Índia e as possibilidades de subvertê-la dentro de uma sociedade profundamente hierarquizada por castas e por gênero. Destacando o silenciamento imposto às mulheres após o estupro e a veiculação massiva de seus rostos e corpos através dos vídeos, a autora sublinha algumas conquistas e impasses na campanha empreendida por Krishnan.

Daemon aponta alguns limites em campanhas que objetivam o constrangimento público de agressores na ordem patriarcal, principalmente o fato de muitos homens não se verem tolhidos pelos mecanismos de

vigilância. Muitas vezes, ocorre justamente o oposto: a reafirmação da performance do ato extremamente humilhante à mulher para outros homens visando à reiteração de uma autoimagem violenta e cruel.

No artigo *Imagem que afeta e resiste: questões sobre cultura visual e alteridade*, Patrícia Azambuja nos questiona sobre as imagens que povoam nosso imaginário e orientam nossas relações com o mundo. A priori, Azambuja apresenta uma revisão bibliográfica no âmbito dos Estudos Culturais, mas seu artigo tem como traço o diálogo com autores diversos, como Hall, Foucault, Deleuze, Bourdieu, Benjamin, Rancière, Santaella, Metz, Aumont e Žižek.

Ela mobiliza ideias desses pensadores para propor uma análise de *Pantera Negra* (*Black Panther*, EUA, 2018) que avança além das abordagens que se dividiram entre a defesa da importância de um filme de super-herói com protagonismo negro para que certos grupos sociais pudessem, enfim, sentir-se representados dentro desse universo cultural, e os que avaliaram o filme apenas como um oportunismo da indústria hollywoodiana para alcançar novos nichos de mercado. O artigo infere sobre hegemonia, relações de poder e instâncias de visibilidades.

Azambuja comenta aspectos narrativos de *Pantera Negra* que afirmam ou que confrontam o status quo do gênero e da

produção cinematográfica dominante. Analisando o filme à luz da já citada revisão bibliográfica, ela evita em sua metodologia de análise se ater aos aspectos estéticos, ou mesmo ao conteúdo da obra, voltando seu interesse para a cultura audiovisual: os imaginários que articula, a construção de discursos e de identidades, bem como as tensões nos sistemas de representação e a capacidade do audiovisual de desestabilizar paradigmas.

Além dos textos submetidos à revista, optamos por traduzir o artigo *Cinema Pós-Apartheid: Políticas, Estruturas, Temas e Novas Estéticas*, de Martin Botha, publicado na coletânea *Marginal Lives and Painful Pasts: South African Cinema After Apartheid* em 2007. Destacamos que se trata de um texto e de um autor inéditos em português, na tradução realizada por Jocimar Dias Jr.

Sendo o primeiro capítulo de uma coletânea de 14 artigos sobre o cinema sul-africano no pós-Apartheid editada pelo próprio Botha, o autor situa a então nova fase do cinema em seu país dentro de uma ampla contextualização histórica, na qual retoma os primórdios do cinema na África do Sul, o domínio dos filmes em língua inglesa até os anos 1940 e o nacionalismo africâner predominante no cinema até a queda do Apartheid.

Contendo informações valiosas a leitoras/es interessadas/os em cinematografias *off-Hollywood*, o texto intercala análise e um tom pessoal de quem presenciou institucionalmente – como pesquisador, professor, membro de comissões e crítico atuante em publicações e festivais de cinema – as mudanças nesse cinema sul-africano. Botha apresenta-se como um observador participante e bastante arguto da história narrada para recuperar alguns realizadores pioneiros de um cinema autoral e marcadamente político em seu país, contra uma indústria hegemônica nacionalista e racista.

Nesses filmes à margem dos circuitos oficiais e privilegiados do cinema sul-africano durante o Apartheid, Botha identifica alguns traços que seriam posteriormente retomados por outros realizadores do cinema após o fim do regime. O autor pondera que grupos contrários ao Apartheid – prioritariamente estudantes universitários brancos e trabalhadores negros – começaram a realizar filmes sobre relações raciais, memórias de luta e de resistência ao regime racista, alguns episódios traumáticos de repressão às vozes dissonantes, além das condições precárias de vida de boa parte da população no país durante os anos 1980.

Finalmente, a respeito do novo cinema sul-africano, Botha destaca a emergência de realizadores ligados a grupos anteriormente

marginalizados – não somente diretores negros, como também mulheres e LGBTQI+ –, que passaram a ter financiamento estatal para produzir seus filmes. Diante dessa nova realidade, alguns efeitos apontados pelo autor foram a diversificação dos temas abordados nos filmes, o confronto entre o passado e o presente da África do Sul e uma maior experimentação com a linguagem cinematográfica.

Encerrando essa edição, o artigo *Estilo e autoria no Vídeo-Ensaio: um voo rasante sobre o canal Every Frame a Painting*, de Denize Araujo e Luiz Gustavo Vilela Teixeira, lança um olhar sobre os vídeo-ensaios, formato que renova o cinema a partir das tecnologias digitais. Decompondo conceitualmente o vídeo e o ensaio, a autoria e o estilo – estas, noções bastante associadas à mise en scène cinematográfica ao longo da história do audiovisual –, Araujo e Teixeira analisam o canal do *YouTube Every Frame a Painting*, diferenciando-o de outros canais semelhantes e destacando suas formas de pensamento próprias. Assim, Araujo e Teixeira avaliam traços autorais no formato vídeo-ensaio.

Os autores compreendem haver uma rearticulação das imagens a partir do vídeo, como se elas pensassem a si próprias, segundo articula Philippe Dubois. Ao mesmo tempo, eles apontam a recente profusão de canais no *YouTube*, favorecidos pela popularização dos

softwares de edição. A oposição entre o cinema clássico e o moderno, com base em autores como Dubois e Bordwell, é sistematizada para pensar o vídeo e a forma do vídeo-ensaio, assim como a retomada da política dos autores francesa e do pensamento sobre a mise en scène embasam as elucubrações sobre estilo e autoria – a construção da mise en scène é também o tema dos vídeo-ensaios de *Every Frame a Painting*.

Embora não integre o dossiê *Comunicação e Estudos Culturais*, o artigo escrito por Araujo e Teixeira tem uma abordagem original em torno de um tema atual e relevante, contribuindo para o campo dos estudos da Comunicação. Por isto, foi escolhido para compor essa edição.

Boa leitura a todas/os!

**Coordenadores do dossiê
*Comunicação e Estudos
Culturais:***

Isabella Goulart
FMU | FIAM-FAAM

Pedro Lapera
PPGCINE/UFF e FBN/MTur

A Contribuição Do Materialismo Cultural De Raymond Williams Aos Estudos De Cinema

The Contribution of Raymond Williams' Cultural Materialism to Cinema Studies

Pedro Guimarães¹

Universidade Estadual de Campinas

Luiz Felipe Baute²

Universidade Estadual de Campinas

¹ Professor do Programa de Pós-graduação em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), membro do GENECINE (Grupo de estudos sobre gêneros cinematográficos e audiovisuais – UNICAMP) e autor do livro *Helena Ignez, actrice expérimentale* (Univ. de Strasbourg/ACCRA, 2018).

² Mestrando no programa de Pós-graduação em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e membro do GENECINE (Grupo de estudos sobre gêneros cinematográficos e audiovisuais – UNICAMP). Atualmente desenvolve pesquisa sobre os gêneros cinematográficos e audiovisuais.

Resumo

O presente artigo visa discutir a contribuição do Materialismo Cultural, teoria formulada por Raymond Williams, para as pesquisas de cinema. Buscaremos delinear a proposta dos Estudos Culturais, bem como pontuar o posicionamento e uso do Materialismo Cultural para as investigações acerca da complexa relação entre arte e sociedade. Serão discutidos argumentos basilares da teoria e da metodologia propostas pelo autor — e comentadores de sua obra — a fim de ressaltar os aspectos que consideramos relevantes para os estudos de cinema, sobretudo aos de gêneros cinematográficos.

Abstract

This article aims to discuss the contribution of Cultural Materialism, a theory formulated by Raymond Williams, for cinema studies. We will study the formation of Cultural Studies, as well as both the positioning and use of Cultural Materialism for the investigation of the complex relationship between art and society. For that, central arguments of the theory and methodology proposed by the author — and commentators of his works — will be examined in order to emphasize relevant aspects for cinema studies, especially to cinema genres.

Palavras-chave

Materialismo Cultural; Teoria do Cinema; Estudos Culturais; Raymond Williams.

Keywords

Cultural Materialism; Cinema Theory; Cultural Studies; Raymond Williams.

Introdução

O autor galês Raymond Williams (1921-1988) é uma figura de grande destaque nos estudos de cultura. Pensador interdisciplinar, Williams desenvolveu, ao longo de sua produção intelectual, uma proposta teórico-metodológica que tratou das manifestações culturais como parte das relações complexas entre a economia, política e sociedade: o Materialismo Cultural.

Pondo a teoria em prática, Williams atuou, prioritariamente, como professor, novelista e crítico cultural engajado, resultando em estudos de grande proeminência na segunda metade do século XX. Dentre eles, podemos destacar: *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell* (*Culture and Society*, 1958), *Tragédia Moderna* (*Modern Tragedy*, 1964), *O Campo e a Cidade: na história e na literatura* (*The Country and The City*, 1973), *Televisão: tecnologia e forma cultural* (*Television: Technology and Cultural Form*, 1974), *Marxismo e Literatura* (*Marxism and Literature*, 1977) e *best-sellers* no exterior como *The Long Revolution* (1961),

Communications (1962) e *Drama from Ibsen to Brecht* (1968). Essa vasta produção é de especial interesse aos acadêmicos da comunicação e das artes. Além disso, sua função central na formação da disciplina dos Estudos Culturais confere-lhe posição destacada nos estudos de crítica cultural.

No entanto, a contribuição do pensamento de Williams aos estudos de cinema é pouco discutida. Embora seus estudos seminais sobre os meios de comunicação e sobre a forma televisiva sejam devidamente reconhecidos, poucos se debruçaram sobre seus variados textos em torno da forma fílmica³.

A produção de Williams sobre o cinema, ainda que em menor quantidade em seu *corpus* teórico, é significativa. Um de seus mais notórios escritos sobre o tema foi editado no livro-manifesto *Preface to Film* (1954), o artigo "Film and the Dramatic Tradition", escrito com Michael Orrom, que confere, segundo muitos estudiosos do autor (Polan, 2013, p. 7; Higgins, 1999, p. 21; e Middleton, 1989, p. 50-57), a primeira aparição do conceito de *estrutura de sentimento*, fundamental para as análises de Williams. Em

³ O artigo foi escrito com o apoio de textos e documentos pessoais de Raymond Williams, presentes no *Richard Burton Archives*, Universidade de Swansea. Os itens consultados estão listados como: WWE/2/1/4/1 (correspondência de Williams com Michael Orrom, co-autor de *Preface to Film*); WWE/2/1/12/29 e

WWE/2/1/12/14 (Anotações sobre o gênero *western*); WWE/2/1/4/2 ("On the state of film as an art") WWE/2/1/7/1/14 ("In praise of films"); e WWE/2/1/12/14 (anotações de aulas e cursos sobre/envolvendo o cinema).

mais um exercício entre a tradição dramática e o cinema, o autor promoveu a inclusão de *Morangos Silvestres* (Ingmar Bergman, 1957) em uma nova edição de *Drama em Cena* (*Drama in Performance*, 1966), um volume dedicado, *a priori*, ao estudo da encenação e performance de peças teatrais ao longo da História. Artigos pontuais como “Film as a Tutorial Object” (1953⁴), “Film and the University” (1968) e “Cinema e Socialismo” (1985), bem como a palestra concedida à Radio 3 da BBC intitulada “Film and the Cultural Tradition” (1971), para citar algumas intervenções, evidenciam a constante atenção ao cinema por parte do autor.

Porém, antes de explorar os possíveis usos do pensamento de Williams sobre o cinema, é útil retomar o surgimento dos Estudos Culturais e a elaboração da teoria do Materialismo Cultural de Williams sob uma perspectiva histórica.

A ascensão da disciplina dos Estudos Culturais

Desde o início da década de 1930, a hegemonia sobre os estudos de cultura na Grã-Bretanha havia sido organizada em torno da disciplina do Inglês e, estruturada, principalmente, pelo crítico literário e editor da revista *Scrutiny*, F. R. Leavis. Conservadora e elitista, a “grande tradição” capitaneada por Leavis, por sua vez, provou-se bastante popular, conduzindo a discussão sobre a cultura para uma esfera apartada da História e da sociedade. O triunfo de Leavis e seus seguidores em torno do conceito de cultura, sobretudo frente ao marxismo rudimentar britânico, era evidente. Essa conjuntura foi determinante para a formação de diversos intelectuais no Reino Unido, incluindo Williams, bem como para as muitas rupturas e subversões a esse modelo que viriam ao final da década de 1950.

Em um cenário mais amplo, as políticas implementadas tanto pelos Estados Unidos da América quanto pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas no período de intensificação da guerra fria demandavam um posicionamento crítico. Nesse contexto, um grupo de intelectuais na Grã-Bretanha se formou com o objetivo de investigar ambos os movimentos, seus respectivos desdobramentos

⁴ De acordo com o pesquisador Dana Polan, esta foi a primeira incursão acadêmica de Williams ao cinema. Polan afirma que o texto surgiu de diálogos resultantes de palestras do autor galês sobre o cinema para a *Workers Education Association* (WEA), uma associação

de ensino para adultos da qual Williams fez parte e influenciou significativamente sua trajetória intelectual (POLAN, 2013, p. 8).

políticos e, principalmente, rever a maneira de teorizar a organização social em meio a esse novo momento histórico. O movimento deu origem à *New Left* (nova esquerda) britânica. A partir desse grupo, destacamos trabalhos que são relacionados com o surgimento da disciplina Estudos Culturais: *As Utilizações da Cultura* (*The Uses of Literacy*), de Richard Hoggart, em 1957; *Cultura e Sociedade*, de Raymond Williams, em 1958; e *A Formação da Classe Operária Inglesa* (*The Making of the English Working Class*), de Edward P. Thompson, em 1963; no ano seguinte o Centro de Estudos da Cultura Contemporânea da Universidade de Birmingham (CCCS) foi fundado.

Com a efervescência da “*mais viva República das Letras do socialismo europeu*” (Anderson, 1992, p. 197), as revistas *New Reasoner* e *Universities and Left Review*, associadas a nova esquerda britânica, se uniram, formando a *New Left Review*. A consolidação de uma revista com tamanha envergadura ofereceu o espaço para a produção de “*reescrituras da história britânica, confiáveis análises de conjuntura e, principalmente, a consciência do papel fundamental que a crítica cultural exerceria na nova mutação do capitalismo*” (Cevasco, 2003, p. 91). Em 1970, formou-se a *NLR Books*, que depois se tornaria a *Verso*, ainda

hoje uma editora que continua a publicar o pensamento da esquerda.

De maneira geral, o campo dos Estudos Culturais manifestou-se como efeito dessa nova reflexão a respeito da cultura, nas quais as decisões sociais que a envolvem são pensadas de forma global, como articulações de valores que afetam todo um modo de vida e, conseqüentemente, a sua produção — e uso político — na sociedade.

Em relação a essa fundamentação e proposta teórica dos Estudos Culturais, o próprio Williams se pronunciou:

Não se pode compreender um projeto intelectual ou artístico sem que também se compreenda a sua formação; que a relação entre um projeto e uma formação é sempre decisiva; e que a ênfase dos Estudos Culturais está precisamente em seu compromisso com *ambos*, ao invés de especializar-se em um ou outro [...] Essa foi, creio, a sua invenção teórica crucial, a recusa em dar prioridade seja para o projeto, seja à formação, ou, em termos mais antigos, à arte ou à sociedade (WILLIAMS, 2011, pp. 171-172).

Nessa perspectiva, argumentamos em favor do resgate do pensamento de Williams, protagonista nesta mudança, para o debate candente da cultura na contemporaneidade, cujas principais questões envolvem as relações entre as artes e a sociedade em uma interdependência dialética. A mudança da chave analítica proposta por Williams proporcionou uma nova possibilidade de abordagem teórica, o Materialismo Cultural.

Materialismo Cultural: um posicionamento teórico

Advindo de uma família engajada no movimento trabalhista britânico, Williams se interessou por narrativas desde cedo, frequentando clubes de literatura ligados à esquerda (Williams, 1979, p. 28). Um aluno promissor, conseguiu bolsas de estudos para a *Grammar School* (ensino para jovens de 11 a 18 anos com excelência acadêmica), em Abergavenny, e, em seguida, para a *Trinity College*, em Cambridge. Em 1939, já na universidade, frequentou o *Socialist Club* e se filiou ao Partido Comunista da Grã-Bretanha (PCGB), antes de servir o exército britânico. Após a Segunda Guerra Mundial, o galês voltou a universidade e estudou o Inglês e os métodos de *close reading* (leituras detalhadas de estruturas textuais), bem como as análises da *Scrutiny* e de Leavis, então dominantes na Universidade de Cambridge. Williams foi, portanto, influenciado por ambas as tradições em torno do conceito de cultura na Grã-Bretanha, tanto a de F. R. Leavis quanto a do comunismo anglófono⁵. No entanto, Williams

rejeitou o elitismo de Leavis, bem como o determinismo do conceito de base e superestrutura marxista. Em relação ao último, Williams desenvolveu um influente artigo⁶ em que questionou a posição estanque que é conferida à cultura pelo marxismo de cunho mais tradicional, ainda que não tenha rechaçado a ideia de determinação como parte inerente ao processo cultural: o próprio Materialismo Cultural é concebido com uma alternativa a essa problemática ao pensar a “cultura como produto e produção de um modo de vida determinado, e não como reflexo de uma base socioeconômica” (CEVASCO, 2001, p. 138).

Utilizando das análises de Antonio Gramsci acerca do conceito de hegemonia cultural⁷, Williams buscou historicizar o funcionamento da hegemonia e da cultura hegemônica em seu tempo e, dessa forma, diversificou a identificação — e entendimento — dos processos produtivos contemporâneos em um momento de maior valorização do campo cultural. Como pontuou Williams:

Temos que enfatizar que a hegemonia não é singular; com efeito que as suas estruturas internas são muito complexas, e têm de ser continuamente renovadas,

⁵ Para um estudo mais aprofundado do surgimento do Materialismo Cultural, ver: BAUTE, Carla. *Tradição, inovação e historicidade no Materialismo Cultural de Raymond Williams*. 2020. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

⁶ Cf. Williams, 1973:3-16. Para a versão traduzida em português, ver: WILLIAMS, 2005, pp. 209-224.

⁷ Conceito desenvolvido por Gramsci para analisar as diversas formas sobre as quais uma classe dominante busca subjugar e normalizar outra por meio de uma difusão cultural que defende seus interesses. O autor objetivou discutir, também, o funcionamento dos processos da hegemonia, isto é, os processos por meio dos quais grupos dominantes exercem poder através da esfera cultural (Cf. GRAMSCI, 1999).

recriadas e defendidas; e pela mesma razão, que elas podem ser continuamente desafiadas e, em certos aspectos, modificadas (WILLIAMS, 2005, p. 216).

Neste ponto exato, da recusa ao simples determinismo ou autonomia, que o posicionamento de Williams adquire mais força. A hegemonia não é de forma alguma estática, porém, por mais hegemônica que uma forma dominante possa ser e por mais consenso que exerça na prática cultural, ela não será capaz de dar conta de todas as práticas humanas (Williams, 2005, p. 220). Assim, analisar e interpretar a sociedade por meio da cultura pode oferecer as ferramentas necessárias para sua própria transformação.

Para Williams, é possível entender a hegemonia como um conjunto de ideias que regem nossa vida, a nossa percepção e a nossa subjetividade, mas que pode estar sendo usada contra os nossos interesses (Williams, 1989, p. 74). No entanto, em um sentido prático, o hegemônico não é simplesmente exercido pelo discurso, mas também por modos materiais de produção cultural, como, por exemplo, os sistemas e conglomerados de comunicação, que estruturam simultaneamente tecnologias e formas artísticas em um processo ativo e formativo. Todavia, o hegemônico não deixa de estar sujeito a transformações (WILLIAMS, 1977, p. 113).

Sendo assim, a própria atuação da hegemonia pode ser manifestada de forma

contraditória. Em uma sociedade que apresenta diversas contradições inerentes ao seu sistema, instituições e estratégias de convencimento da cultura dominante podem ser reformuladas e até mesmo transformadas por agentes culturais. Esse paradoxo cristaliza o funcionamento não linear das esferas econômicas, culturais e sociais. Williams designou os processos culturais, em termos do hegemônico, entre *dominantes*, *residuais* e *emergentes* (Williams, 1977, p. 122). Os processos agem simultaneamente, sendo que os últimos, para além deles mesmos, revelam características importantes dos *dominantes*, pois atuam como alternativas ou oposição a ele, seja como uma cultura formada no passado mas ainda ativa no presente (*residual*), seja como novas formações de significados, valores, práticas etc. (*emergente*) — o próprio Williams destacou a dificuldade de separar os processos emergentes entre uma nova fase do *dominante* ou em oposição a ele (Williams, 1977, p. 123). Portanto, o próprio funcionamento do sistema que rege as manifestações culturais, nos alerta que a cultura “*em seu sentido mais forte*” (Williams, 1977, p. 110), i.e., o *residual* e o *emergente* como alternativas ou oposições ao *dominante*, é capaz de exercer pressões e colocar limites no determinismo ideológico, constituindo-se em um campo de disputa. Michael Denning forneceu um exemplo interessante desse

processo em seu estudo dedicado às *dime novels* (narrativas ficcionais impressas à baixo custo e com ampla circulação ao final do século XIX e início do XX nos EUA). Segundo o autor, o sucesso das *dime novels*, uma forma *emergente* que precedeu a massificação dos meios, contribuiu para uma maior discussão de valores morais, culturais e sociais no país. Pressionando a ideologia *dominante* por conta de sua popularidade, as *dime novels* desenvolveram "acentuações" formais nas narrativas, trazendo questões oriundas do imaginário das classes trabalhadoras (a grande maioria dos leitores) e, assim, modificando estruturas narrativas consolidadas ou mesmo retrabalhando acontecimentos reais, como o caso dos *Molly Maguires*⁸, sob o gênero detetivesco, a fim de atualizar a percepção pública (DENNING, 1987, p. 118).

Ao direcionar sua atenção à cultura como um todo e não apenas a uma parcela como Leavis e considerar as suas diversas possibilidades de transformação para além de simples efeitos da superestrutura, o Materialismo Cultural se torna uma importante ferramenta teórica para mudanças na sistematização da sociedade. Por entre esses complexos processos, o Materialismo Cultural objetiva precisar as relações em que a cultura é

constituída e é constituinte, ao mesmo tempo em que revela como o econômico e o político participam ativamente do mesmo processo. Dessa forma, Williams reforçou que a cultura não ocupa o lugar da política como ação, mas em que termos e condições a política é articulada.

O filme e a forma cultural de Williams

A abordagem prioritariamente interdisciplinar dos Estudos Culturais conquistou espaço nos estudos de cinema como uma alternativa às análises imanentes do estruturalismo. Enquanto a semiótica (de origem americana) e a semiologia (de grande contribuição teórica francesa) se dedicavam a questões de especificidade do que se chamou linguagem do cinema (Stam, 2003, p. 238), do outro lado do Canal da Mancha, os Estudos Culturais britânicos buscavam a relação interdependente dos meios de comunicação às questões sociais e históricas em suas análises.

Retomando a trajetória dos Estudos Culturais, é importante ressaltar que após a consolidação do Centro de Estudos da Cultura Contemporânea, o projeto dos Estudos

⁸ Sociedade secreta irlandesa/anglo-saxã que, em sua atuação nos EUA, teve influência nos mineradores — e subsequentemente agiu com o objetivo de melhorar as

condições de trabalho dos mineradores — do estado da Pensilvânia.

Culturais foi expandido para universidades ao redor do globo. Na academia, a disciplina desenvolveu uma bipartição teórica: uma de vertente “culturalista”, remontando à tradição britânica; e a outra de vertente “estruturalista”, influenciada, sobretudo, pelo pensamento francês (Hall, 1980a, pp. 57-52). Enquanto a primeira conservou o posicionamento dos trabalhos fundadores, tomando a cultura como espaço para interpretações, debates e lutas sociais, a segunda teorizou as formas culturais como manifestações de aspectos estruturais que regeriam a organização social. Do ponto de vista teórico e prático, ambas vertentes se desenvolveram em oposição (CEVASCO, 2003, p. 101).

Em relação ao movimento estruturalista dos Estudos Culturais — e dentre as produções de maior relevância da disciplina voltadas ao cinema —, podemos ressaltar o projeto em torno da revista de cinema *Screen*.

No início da década de 1970, a revista publicou discussões acerca do cinema experimental e *avant-garde*, com ênfase na análise das formas dos filmes. Os trabalhos da revista se orientaram pela investigação das práticas do cinema e como elas poderiam contribuir para a produção (e reprodução) da ordem vigente. De um modo geral, a revista redefiniu a análise de ideologia nos anos 1970 e 1980, incorporando questões ligadas aos

gêneros (*gender* e *genre*) e criticando a hegemonia do autor no cinema, “*o exclusivo elogio à mise-en-scène como traço de estilo e sinal exclusivo de uma inflexão subjetiva (autoral) presente no olhar da câmera e na montagem*” (Xavier, 2005, p. 180). Com forte influência da psicanálise de Jacques Lacan e do marxismo estruturalista de Louis Althusser, os esforços da *Screen*, no entanto, não se mostraram eficazes, pois suas indagações embebidas de um radicalismo puramente teórico acabaram por afastar o público não especializado.

A leitura difícil aliada a uma proposta analítica restritiva, resultou em duras críticas ao projeto da revista. Stuart Hall, ex-diretor do CCCS, atacou a posição enfática da *Screen* que defendia a construção psicanalítica do sujeito por meio de um essencialismo que dispensaria a agência da cultura, cujo pressuposto de determinação social, em sua insistência totalizante, tornou impossível qualquer tipo de luta no campo cultural (Hall, 1980b, pp. 147-153). Posteriormente, a posição da revista foi reformulada e o excesso do que ficou conhecido como *Screen Theory* foi atenuado. As pesquisas de cinema com viés cultural direcionaram-se, sobretudo, aos estudos de audiência e espectralidade (MASCARELLO, 2004, pp. 92-110).

Como contraponto às análises textuais, e por vezes herméticas, da *Screen*, defendemos o uso do Materialismo Cultural de Williams para o exame das estruturas dominantes e suas relações com a sociedade. Relacionar uma obra aos processos socioculturais de seu tempo oferece novas possibilidades para diferentes tipos de análises, bem como possíveis entrecruzamentos entre filme, cinema e sociedade a partir de uma teoria dedicada a essa questão, pois o grande ímpeto da obra de Williams foi o de instrumentalizar a teoria para além de abstrações e conceitos absolutos acerca da cultura.

É evidente que o papel determinante da cultura e da arte no processo sócio histórico foi constante nas obras do pensador galês. No entanto, e é importante especificar, Williams também se interessou pela forma fílmica e suas complexas relações de produção, atreladas à distribuição e à recepção do cinema a grandes públicos. Seus efeitos na sociedade foram vistos não apenas do seu ponto de vista como estudioso do drama, mas, também, por sua atuação como crítico social ao reconhecer a potencialidade cultural do cinema (Williams, 2013, p. 21). Como defendeu Williams:

Foi por ser uma arte popular, por sua proximidade a novos públicos e a uma nova história, que o filme se tornou uma arte. Nossa forma de tradição cultural nos puxa, o tempo todo, para uma necessária separação entre arte e entretenimento, o sério e o popular. Isso não pode

ser superado pelos modos anteriores, mas ainda é no filme e em suas mídias relacionadas que a maior possibilidade de mudar essa tradição cultural – uma mudança que aconteceu e que foi contida – deve ser ativamente buscada (WILLIAMS, 2013, p. 24. Tradução nossa).

Indo ao encontro dessa afirmação, o Materialismo Cultural argumenta em favor da união, em termos teóricos e analíticos, do projeto e da sua formação. O autor até singularizou o cinema e audiovisual como uma forma capaz de subverter a tradição cultural hegemônica. Os gêneros cinematográficos são exemplos de formações particularmente efetivas para esse estudo e prática. Além de serem orientados, grosso modo, a partir da mesma junção entre a “arte” ao “entretenimento” e o “sério” ao “popular”, os gêneros, como formas culturais, são organizados de forma muito semelhante aos processos culturais identificados por Williams: muitas vezes a inovação artística/tecnológica (*emergente*) ou variação formal (*residual*) genérica age em relação à convenção (*dominante*). Ademais, em uma entrevista à revista *Cinema*, o pensador galês afirmou que o exame de cineastas, cinemas nacionais e dos gêneros cinematográficos, apesar de não envolver uma análise específica do cinema enquanto meio, encaminhariam questões “*ainda mais interessantes*” (WILLIAMS, 1968, p. 25).

Na história do cinema e audiovisual é possível observar determinadas formas

artísticas cristalizarem suas convenções e, em seu exercício constante, tornarem-se saturadas ou não mais dialogarem com a organização social. Novamente, tais movimentos são materializados com clareza nos desenvolvimentos de ciclos genéricos. As esferas de produção, recepção e distribuição impulsionam formas genéricas a fim de se alinhar com o novo momento social. Isso foi estudado e apontado por diversos autores em análises de distintos momentos da história do cinema⁹. Por sua vez, Williams oferece uma ferramenta de análise interessante ao desenvolver o conceito de *estrutura de sentimento*, no qual confere ao momento histórico e social a mesma importância do fazer artístico na composição de uma obra. Nas palavras do autor:

Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobre algo para que não há uma contraparte externa. Este elemento é o que denominei de estrutura de sentimentos, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte (WILLIAMS; ORROM, 1957, pp. 21-22 *apud* CEVASCO, 2001, p. 152).

O processo descrito por Williams aponta para as convenções como respostas formais articuladas e, em certo limite, determinadas pela organização social em um exercício dialético. Destarte, a *estrutura de*

sentimento é considerada uma “hipótese cultural” que busca entender os aspectos distintos de um período ou geração sob o ponto de vista de sua formação e desenvolvimento (Williams, 1977, pp. 132-133). Desse modo, o conceito teoriza um momento histórico para além de uma mera classificação: sua definição almeja precisar a relação social desenvolvida entre uma obra e a sua formação, perpassando os elementos contraditórios que, em muitos casos, descrevem um período em particular. Nesse sentido, a *estrutura de sentimento* pode ser vista como um processo ativo de produção cultural, essencial para a criação artística, cujo caráter heterogêneo é utilizado para potencializar sua ação. Podemos utilizar da *estrutura de sentimento* como uma ferramenta crítica do Materialismo Cultural, fundamental para o entendimento dos processos culturais nas obras de arte, pois a sua análise auxilia a desvelar os processos de uma determinada cultura em sua respectiva formação histórica. Utilizando de um exemplo genérico, a mudança na *estrutura de sentimento* da Grã Bretanha entre os séculos XVIII e XIX devido a emergência da ciência e tecnologia no debate cultural, possibilitou a remodelação de toda uma estrutura de significados em torno da biologia, química, medicina, entre outros, decisivamente estimulada pelos avanços

⁹ Em especial, ressaltamos os trabalhos de ALTMAN, 1999; NEALE, 2000; e SCHATZ, 1981.

tecnológicos da época. Em consequência, as experimentações em narrativas populares foram, sem dúvidas, significativas para o desenvolvimento de um novo tipo de formação: a ficção científica. De acordo com os teóricos Andrew Milner e James Burgmann, o romance epistolar *Frankenstein*, de Mary Shelley, considerado posteriormente um importante marco na história do gênero, foi influenciado por essa *estrutura de sentimento* em transformação exatamente por responder a centralidade da ciência e tecnologia em uma sociedade industrial (Milner; Burgmann, 2018, pp. 4-5). A partir de uma relação inevitavelmente social, a análise de uma *estrutura de sentimento* específica logo torna-se a análise de uma relação entre a obra e a História. Como o caso de *Frankenstein* pode nos ilustrar, justapor a obra às manifestações de uma cultura em desenvolvimento, ainda não completamente articulada — mas que gera respostas, sejam elas coerentes ou contraditórias —, acaba por revelar importantes aspectos de seu tempo, abrindo caminho para novas formas ou adaptações de formas artísticas que estão em disputa sociocultural. Assim, o exame da *estrutura de sentimento* em uma determinada obra (ou obras) pode revelar os seus aspectos constituídos e constituintes, ampliando o

escopo de uma pesquisa. Como nos lembrou Cevasco: “*O artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas*” (CEVASCO, 2001, p. 153)¹⁰.

Essa dissonância ou contradição formal entre obra e sociedade presente nos processos culturais é de extrema importância para Williams e fundamental para a formulação do conceito de *estrutura de sentimento*,

Pois tudo isso que não é completamente articulado, tudo que aparece como um distúrbio, uma tensão, um bloqueio, um problema emocional, parece-me ser precisamente uma fonte para as grandes mudanças nas relações entre significativo e significado [...] (WILLIAMS, 1979, pp. 167-168 *apud* CEVASCO, 2001, p. 155).

No estudo de *Drama from Ibsen to Brecht*, utilizando do conceito de *estrutura de sentimento*, o autor observou como formas estabelecidas pelo exercício de convenções naturalizam, de certa forma, estruturas dominantes latentes. Da mesma forma, o exame histórico de Williams, com clara influência de Bertold Brecht, evidenciou como desvios formais apresentam novas possibilidades, nos modos de produzir e de ver: processos de uma cultura *emergente* ou *pré-*

formada” e em acordo com o processo social no qual está inserida (SCHWARZ, 2014, p. 61).

¹⁰ Roberto Schwarz defende um ponto de vista similar ao identificar a matéria do artista como “historicamente

emergente. Consequentemente, as obras de arte são vistas como representações materiais dessas complexas transformações sociais. Desse modo, a *estrutura de sentimento* dissonante pode ser vista como a articulação do *emergente* e, principalmente, *pré emergente*, ambas respostas aos limites e pressões da hegemonia (WILLIAMS, 1977, pp. 126-132).

A retomada do melodrama configura um bom exemplo sobre uma *estrutura de sentimento* em transformação. No início da década de 1970, textos fílmicos, críticos e teóricos verificaram sob a forma dos *weepies*, filmes comerciais com narrativas emocionantes que levavam os espectadores às lágrimas, um gênero que denunciava a corrosão das estruturas sociais. A emergência dessa variação, materializada em uma forma genérica específica, provou ser um eficaz mecanismo a favor de uma tomada de consciência das classes dominadas (mulheres, negros, homossexuais) contra a “*função moralizante*” (Xavier, 2003, p. 67)¹¹ e a manutenção da ordem socioeconômica presentes nesses dramas familiares e românticos. Encabeçados pelos escritos de Paul Willemen e, mais tarde, de Thomas Elsaesser e do realizador alemão Rainer W. Fassbinder (Willemen, 1971, pp. 63-67;

Elsaesser, 1987; Fassbinder, 1986) — assim como em seus remakes da obra de Douglas Sirk ainda nos anos 1970 —, o melodrama deixou de ser lugar da identificação imediata com o *pathos* dos personagens para dar lugar à reflexão sobre a forma como vetor de manutenção/inversão da ordem social na qual estava inserida, passando, assim, a ser visto abertamente como uma narrativa de disputa. Com isso, a adoção de uma estética nada excessiva, mas beirando o esvaziamento emotivo dos filmes de Rainer Werner Fassbinder, Manoel de Oliveira e Chantal Akerman, representou uma alternativa formal (e contra hegemônica) importante para o gênero, que abriu novas possibilidades de leitura do lugar da mulher na sociedade e da luta de classes que envolvia os melodramas clássicos.

O uso de um pensamento plural e interdisciplinar como o Materialismo Cultural pode ser de grande valia para os estudos de cinema não apenas por sua vasta instrumentalização teórica, compatível com a prática analítica de filmes e com as questões mais amplas em torno do cinema, mas, também, por seu posicionamento político definido.

¹¹ O autor descreve assim a tônica dos melodramas teatrais que é transposta para as narrativas similares no cinema.

Ademais, em uma análise de cadernos de Williams sobre o cinema, destacamos também um esboço do uso do gênero *western* para o exercício de uma crítica cultural¹². Ainda que as anotações sejam apenas indicativas de um plano de trabalho, o aparente objetivo era o de evidenciar relações entre as convenções do gênero cinematográfico e sua prática política por meio da análise de suas transformações formais e culturais, entendidas pelo autor como uma resposta à distintas *estruturas de sentimento*.

Como exercício, tomemos o próprio *western* como exemplo. Mesmo considerando a confluência formal de sua origem, de natureza interdisciplinar (Neale, 2000, p. 41), é inegável que o *western* adquiriu uma nova dimensão no cinema, constituindo-se em um dos principais gêneros de *Hollywood*, bem como o mais associado aos EUA (Altman, 1999, p. 38; Andersen, 1979, p. 22; e Vieira, 2016, p. 152). Seguindo essa mesma perspectiva, as subversões formais nas narrativas de *western* contemporâneos podem ser analisadas em paralelo à discussão de valores morais, culturais e sociais no país¹³. Como um tipo de narrativa em competição

cultural, o *western* de viés mais trágico — ou que apresenta valores de um certo decadentismo em sua forma — como *O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* (2007), *Onde Os Fracos Não Tem Vez* (2007) ou *Logan* (2017) pode ser visto como materialização de uma espécie de desencanto com a cultura estadunidense. Isso se dá principalmente em relação à vertente mais nostálgica, associada à expansão ao Oeste e subsequente colonização, ao individualismo dos caubóis e figuras da lei, à “terra das oportunidades”, entre outros — algo que a própria estrutura clássica do *western* representava. Os filmes listados retrabalham as convenções do gênero apresentando um herói em meio às profundas transformações sociais e culturais de seu tempo, nas quais ele se mostra inepto em se adaptar ou, reforçando seu caráter trágico, não é mais necessário. Podemos analisar esses exemplos como processos *emergentes* (ou *pré-emergentes*) que não apenas refletem um passado importante do gênero, mas que também questionam a proposta de mobilidade social intrínseca à forma do *western*, originando, de forma similar

gêneros, está sujeito às transformações produzidas pelas tensões entre as diferentes esferas da produção, exibição e recepção do cinema. Delineamos essa possibilidade de análise apenas como um exemplo de estudo e não como uma característica inerente a um gênero tão diversificado.

¹² Richard Burton Archives. Referências: WWE/2/1/12/29 e WWE/2/1/12/14. Polan também abordou as relações de Williams com o *western* (POLAN, 2013, p. 13)

¹³ É importante destacar que o *western*, contudo, não se limitou ao território estadunidense e, assim como outros

ao exemplo do melodrama, novos modos de se ver e produzir faroestes.

Considerações finais

Retomando argumentos de Williams e de diversos autores aqui apresentados, enfatizamos a proposta do Materialismo Cultural como uma forma singular de amplitude e profundidade teóricas para análises de cultura e sociedade, sobretudo no que diz respeito ao cinema e audiovisual. Defendemos que abordagens unilaterais para análises cinematográficas podem mais ofuscar do que esclarecer os aspectos da relação sistêmica — e heterogênea — do meio com a sociedade como um todo, gerando consequências negativas no entendimento contemporâneo das manifestações cinematográficas e audiovisuais. Mais ainda, sua postura oferece uma alternativa contrária ao cenário de pessimismo do final do século XX e da supervalorização da teoria com a aposta na ação política por meio do engajamento social — ação também defendida por diversos autores ligados aos Estudos Culturais (CEVASCO, 2003, pp. 155-160).

Julgamos central ressaltar que a problemática em torno de análises da *Screen*, alinhadas com a vertente mais estruturalista

dos Estudos Culturais, refletem apenas uma das contribuições da disciplina. Como buscamos discutir, o resgate do pensamento de Williams pode nos oferecer alternativas decisivas para interpretar as intrincadas manifestações sociais materializadas nas obras de arte. As questões postuladas por ele, bem como a fortuna crítica de suas obras podem ser direcionadas a pesquisas que buscam relacionar cinema e sociedade de maneiras mais assertivas. Em seu entendimento, os processos cinematográficos e audiovisuais possibilitaram novos tipos de performance dramáticas, com objetivos e linguagens singulares, capazes de materializar formas culturais de grande apelo popular — e, nesse ponto, também, de grande capacidade transformadora.

Referências bibliográficas

ALTMAN, Rick. **Film Genre**. Londres: BFI Publishing, 1999.

ANDERSEN, R. The Role of the Western Film Genre in Industry Competition, 1907– 1911. **Journal of the University Film Association**, n. 31, vol. 2. 1979, p. 19–27.

BAUTE, Carla. **Tradição, inovação e historicidade no Materialismo Cultural de**

Raymond Williams. 2020. Dissertação (Mestrado em História) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CEVASCO, Maria E. **Dez lições sobre os Estudos Culturais.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

_____. **Para Ler Raymond Williams.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

DENNING, Michael. **Mechanic Accents: Dime Novels and Working-class Culture in America.** Londres: Verso. 1987.

ELSAESSER, Thomas. “Tales of Sound and Fury”. In: GLEDHILL, Christine (Org.). **Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film.** Londres: British Film Institute, 1987.

FASSBINDER R.W. **Die Anarchie der Phantasie.** Frankfurt-am-Main: Fischer Taschenbuch Ver, 1986.

HIGGINS, John. **Raymond Williams: Literature, Marxism and Cultural Materialism.** Londres: Routledge, 1999.

MIDDLETON, Peter. “Why Structure of Feeling”. **News From Nowhere**, n. 6, 1989.

MILNER, Andrew; BURGMANN, James. A Short Pre-History of Climate Fiction. **Extrapolation**, vol. 58, n. 1. 2018, p. 1-23. Disponível em: <https://doi.org/10.3828/extr.2018.2>.

POLAN, Dana. Raymond Williams On Film. **Cinema Journal**, vol. 52, n. 3, 2013.

HALL, Stuart. “Cultural Studies: Two Paradigms” (1979). In. _____. **Culture, Media, Language** (Ed. Stuart Hall et al). Londres: Hutchinson. 1980a.

_____. "Recent Developments in Theories of Language and Ideology: A Critical Note". In. _____. **Culture, Media, Language** (Ed. Stuart Hall et al). Londres: Hutchinson. 1980b.

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica - um mapeamento crítico. **Revista ECO-PÓS**, Vol. 07, n.2. 2004, p. 92-110.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood.** Nova Iorque: Routledge. 2000.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System.** Nova Iorque: Random House. 1981.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Companhia das Letras. 2014.

STAM, Robert. "A Ascensão dos Estudos Culturais". In: _____. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus. 2003, p. 238-255.

VIEIRA, Marcelo. "Western e Cangaço: influências e aproximações". In: SUPPIA, Alfredo (org.). **Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas**. Bragança Paulista: Margem da Palavra. 2016.

WILLIAMS, Raymond. Base and superstructure in Marxist cultural theory. **New Left Review**, I/8, 1973, p. 3-16.

_____. Base e Superestrutura na Crítica Marxista de Cultura. **Revista USP**, n. 65. 2005. p. 209-224.

_____. **Resources of Hope** (ed. Robin Gable). Londres: Verso. 1989.

_____. **Política do Modernismo**. São Paulo: Editora Unesp. 2011.

_____. Film and The Cultural Tradition. **Cinema Journal**, Vol. 52, No. 3. 2013.

_____. "Film as a Tutorial Subject". In: MCLAND, John; WESTWOOD, Sallie (Ed.). **Border Country: Raymond Williams in Adult Education**. Leicester: National Institute of Adult Continuing Education. 1993.

_____. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977.

_____. **Politics and Letters: interviews with New Left Review**. Londres, 1979.

WILLIAMS, Raymond; ORROM, Michael. **Preface to Film**. Londres: Film Drama Ltd. 1954.

WILLEMEN, Paul. Distanciation and Douglas Sirk. **Screen 2**, vol. 12, verão 1971, p. 63-67.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

A revisão da noção de pânico moral nos Estudos Culturais: hegemonia, cultura midiática e representação

The review of the moral panic's notion in the Cultural Studies: hegemony, mediatic culture and representation

Igor Sacramento¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Allan Santos²

Universidade Federal do Rio de Janeiro

¹ Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), tendo realizado estágio pós-doutoral na mesma instituição. Atualmente, é líder do Núcleo de Estudos em Comunicação, História e Saúde (Nechs - Fiocruz/UFRJ), pesquisador do Laboratório de Comunicação e Saúde (Laces/Icict/Fiocruz) e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Informação e Comunicação em Saúde da Fiocruz.

² Doutorando em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) e integrante do Núcleo de Estudos em Comunicação, História e Saúde (Nechs - Fiocruz/UFRJ).

Resumo

O artigo apresenta uma revisão do conceito de pânico moral no âmbito dos Estudos Culturais, considerando dois movimentos de deslocamento teórico-metodológicos: o primeiro centrado na apropriação do conceito gramsciano de hegemonia e o segundo no reconhecimento da multimídia e das tecnologias digitais na construção do pânico moral, destacando a capacidade de contra-ataque dos grupos sociais demonizados. Busca apresentar, para um conceito abordado geralmente de forma vaga e imprecisa, possibilidades para o estudo da cultura contemporânea e dos processos de disputa de sentidos. Conclui que a noção de pânico moral pode ir além do funcionalismo da teoria da sociologia do desvio formulada pelos seus precursores e envolver os processos de conflito por poder, verdade e representação.

Abstract

The article presents a review on the concept of moral panic in the context of the Cultural Studies, considering two movements of theoretical and methodological displacement: the first centered on the appropriation of the gramscian concept of hegemony and the second on the recognition of the multimedia and the digital technology in the construction of moral panic, highlighting the capacity of the folk devils to counterattack. It seeks to present, for a concept generally approached vaguely and inaccurately, possibilities for the study of contemporary culture and the processes of dispute of meaning. It concludes that the notion of moral panic can go beyond the functionalism of the sociology of deviance's theory formulated by its precursors to involve the processes of conflict for power, truth and representation.

Palavras-chave

Pânico Moral; Estudos Culturais; Hegemonia; Mídia; Representação.

Keywords

Moral Panic; Cultural Studies; Hegemony; Media; Representation.

Introdução

O influente estudo de Stanley Cohen (1972), *Folk devils and moral panics: the creation of the mods and rockers*, é um marco importante na pesquisa sociológica britânica, sendo recorrentemente acionado para os estudos sobre juventude, criminalidade, mídia e construção do desvio. Por meio de manchetes sensacionalistas e de um vocabulário melodramático se deu a construção de *folk devils*³. Neste caso, os grupos sociais demonizados eram compostos por jovens – *mods* e *rockers* – vistos como ameaças aos valores tradicionais da sociedade por serem considerados violentos e perigosos para “os cidadãos comuns” (COHEN, 1972, p. 12).

Cohen (1972) admite que os *mods* e *rockers* tiveram algumas brigas em meados da década de 1960, mas argumenta que estas não eram diferentes das brigas que ocorreram entre jovens nos anos 1950 e início dos anos 1960. A diferença fundamental é que a mídia britânica transformou tais subculturas (e a juventude como um todo) em um símbolo de delinquência e desvio, o que, portanto, tornava desejável haver “reações punitivas” (Ibid., p. 28). O autor mostra que a mídia usou entrevistas falsas com supostos *rockers* como *Mick the Wild One*. Além disso, a mídia tentaria obter milhas de acidentes não relacionados à

violência de roqueiros modernos, como um afogamento acidental de um jovem que resultou na manchete *Mod Dead in Sea*. Eventualmente, quando os jornais ficaram sem lutas reais para reportar, eles publicaram manchetes enganosas, como o uso da subseção *Violência*.

Em seu livro, Cohen (1972) apresentou o desenvolvimento de um pânico moral decorrente de incidentes, como em um pequeno feriado no litoral da Inglaterra em 1964, que levaram a reações fortemente negativas a certos tipos de estilos e expressões culturais dos jovens. *Mods* e *rockers* foram tomados como grupos sociais demonizados e utilizados por vários grupos de pressão conservadores para o desenvolvimento de uma nova legislação que pudesse ser mais severa com os jovens e contribuísse para um controle social mais rígido. Segundo o autor, o pânico moral ocorre quando:

uma condição, episódio, pessoa ou grupo de pessoas emerge para ser definido como uma ameaça aos valores e interesses sociais; sua natureza é apresentada de maneira estilizada e estereotipada pelos meios de comunicação de massa; as barricadas morais são conduzidas por editores, bispos, políticos e outras pessoas com pensamento de direita; especialistas credenciados socialmente pronunciam seus diagnósticos e soluções; formas de enfrentamento são desenvolvidas ou (mais frequentemente) reordenadas; a condição então desaparece, submerge ou se deteriora e se torna mais visível (COHEN, 1972, p. 9. Tradução nossa).

³ Trata-se de um termo de difícil tradução. Literalmente, refere-se a “demônios populares”. Embora seja muito comum este uso entre nós no Brasil, lembramos que *folk* em inglês está relacionado a folclore e a popular em termos culturais, mas também a grupos, pessoas,

comunidades e populações. Por isso, preferimos traduzir como grupos sociais demonizados, destacando o processo de demonização realizado em relação a determinados grupos sociais em contextos específicos.

O principal recurso na concepção de pânico moral de Cohen é a ênfase na reação social. Seu reconhecimento particular dos *mods* e *rockers* não indicou um foco primário nas atividades das subculturas de uma maneira geral. Na verdade, seu principal objetivo era mostrar a reação social geral para escolher as atividades. Em certo ponto, ele até se refere ao comportamento das subculturas como mero pano de fundo. A rotulagem é vista como reproduzida e aprimorada pela mídia como um tipo de cena para um processo social. O componente adicional crucial no caso de Cohen foi a inclusão da mídia como criadora do pânico moral, tornando-o parte do critério da produção noticiosa.

Segundo Cohen (1972), o desenvolvimento do pânico moral sempre segue um certo padrão. Ele distingue entre quatro fases: aviso, impacto, inventário e reação. Embora ataques contra fenômenos considerados perturbadores ou chocantes sejam frequentemente chamados de pânico moral, um dos principais sinais de que realmente se trata disso é, na verdade, a existência de uma oposição conjunta ao fenômeno em questão. Na fase chamada “inventário”, a mídia desempenha um papel central no exagero e distorção de diferentes eventos e ações, e na criação de grupos sociais demonizados. Desse modo, a mídia opera como um dispositivo de enquadramento, concentrando a atenção em determinados eventos e indivíduos. Isto permite o desenvolvimento de uma cultura de controle e de diferentes tipos de tentativas de normatizar determinado grupo ou acabar com um fenômeno.

Cohen (1972) considera o pânico moral um processo de escalada a partir do momento do aviso sobre um grupo social que desafia a ordem até a reação pela comunidade local, amplificando o desejo de controle. Essa concepção deriva de uma fonte tipicamente funcionalista – a amplificação do desvio. Tal amplificação inclui a difusão de uma percepção sobre um grupo social desviante dentro de um sistema de crenças que exige controle social. Está dentro daquilo que Hall (1974) chama de “espiral da amplificação”, como característica básica de identificação da existência, relevância e ação de um pânico moral.

É indubitável que grande parte da sociologia do desvio foi dominada por um funcionalismo profundamente conservador (Couldry, 2003). Essa perspectiva compartilha a preocupação de abordar a dimensão dos impactos sociais da mídia. O que nos interessa, diferentemente disso, são os processos de construção social, e particularmente seus aspectos midiáticos. Nesse ponto, concordamos com a perspectiva de que a construção social é um “*processo social de significação*” (Hall *et. al.*, 1978, p. 55). Ou, mais recentemente, destacamos que “*o estudo da cultura deve reconhecer que toda prática social expressa ou comunica um significado e, desse modo, são práticas significantes*” (HALL, 1997, p. 208).

Embora o termo venha sendo largamente utilizado em estudos sociológicos, antropológicos, históricos e comunicacionais, a sua conceituação é recorrentemente ampla e imprecisa. A noção de pânico associada à de moral gira em torno da

tentativa de explicar um tipo particular de reação exagerada a um problema social percebido. Essa dimensão desproporcional se baseia na noção de que o nível de dano que se acredita ser apresentado pelos grupos sociais demonizados é desproporcional ao nível de dano que realmente existe, mas isso não resulta, na prática, num afrouxamento dos processos de regulação social desses grupos. Pelo contrário, os *folk devils* não são exclusivas construções dos episódios de pânico moral, mas são parte de um processo de demonização de determinados grupos e movimentos sociais. No trabalho seminal de Cohen (1972), fica evidente que o objeto do pânico moral não eram os *mods* e *rockers*, mas especialmente a liberdade comportamental que representavam.

Um dos problemas da noção de pânico moral tal como vagamente conceituada e trabalhada por Cohen é seu caráter episódico. Para solucionar o problema de temporalidade com exemplos empíricos, podemos explorar como um pânico moral específico faz parte de processos sociais mais amplos. Desse modo, as seguintes perguntas podem ser feitas sobre o relacionamento entre o pânico moral observado numa curta duração com processos sociais que se dão numa longa duração. Como surgem problemas sociais específicos que possam ser percebidos e definidos como tal e se transformarem num pânico moral? Como grupos específicos de pessoas passam a ser o foco dos processos de identificação, representação e controle? Por que determinados grupos sociais são tomados como desviantes a tal ponto de explicarem por si só uma alegada crise social?

Nosso objetivo neste artigo é apresentar uma revisão da noção de pânico moral no âmbito dos Estudos Culturais. Para isso, destacamos dois movimentos de deslocamento teórico-metodológicos: o primeiro centrado na apropriação do conceito gramsciano de hegemonia e o segundo no reconhecimento da multimídia e das tecnologias digitais na construção do pânico moral, destacando a capacidade de contra-ataque dos grupos sociais demonizados em relação às representações propostas pela cultura dominante e suas tentativas de estabelecimento da ordem e disciplina sobre os corpos e as condutas supostamente desviantes.

A hegemonia, a produção do consenso e o senso comum

Apesar da reconhecida importância da proposição teórica formulada por Cohen em 1972 – diretamente influenciada pelos “processos de rotulagem” apresentados pelos estudos da sociologia do desvio, como o de “empreendimento moral” desenvolvido por Howard Becker e o de “estigmatização” popularizado por Erving Goffman –, o contexto social, político, econômico e cultural no qual a rotulagem acontece não é relevante para a sua análise. O autor identifica, mapeia e categoriza o fenômeno investigado, sem, no entanto, explicar, questionar e interpretar o porquê da ocorrência deste na sociedade britânica das décadas de 1960 e 1970. Não há no trabalho de Cohen uma articulação dialética entre o micro e o

macrossocial, se limitando a explicar o processo de construção do pânico moral e de controle dos grupos demonizados sem considerar os contextos nos quais os mesmos ocorrem.

Hall *et. al.* (1978) analisam o pânico moral a partir da noção de hegemonia, deslocando a proposição teórica da sociologia do desvio para uma perspectiva marxista, mais especificamente gramsciana. Neste contexto epistemológico, temas como raça, crime e juventude são condensados no fenômeno social do *mugging* (ato de atacar e roubar pessoas em espaços públicos) e tomados como condutores ideológicos para a produção do “consenso autoritário” na Inglaterra na década de 1970 e legitimando, portanto, um Estado punitivista inscrito em um contexto de Lei e Ordem.

O trabalho dos pesquisadores do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham (CCCS) tinha como objetivo principal desmistificar os processos de rotulagem construídos por políticos, juízes, policiais, estatísticos criminais, mídia de massa e guardiões morais a partir da investigação das contradições sociais refletidas nas reações sociais e sentenças judiciais exageradas que sinalizavam o pânico moral às práticas de *mugging*. Para Hall *et al.* (1978), o pânico estaria relacionado a outros elementos para além das taxas supostamente cada vez maiores de crimes violentos, revelando o *mugging* como o signo ideológico da desintegração da ordem social britânica e representando, portanto, a crise da hegemonia na Inglaterra dos anos 1970. Como sintetizam os pesquisadores, “a

sociedade passa a perceber o crime em geral, e o ‘mugging’ em particular, como um índice da desintegração da ordem social, como um sinal de que ‘o estilo de vida britânico’ está se despedaçando” (HALL *et. al.*, 197, p. vii-viii).

Ao estabelecer uma relação entre pânico moral e a aplicação de sentenças exageradas aos casos de *mugging*, Hall *et. al.* (1978) trazem à luz o modo pelo qual as instituições britânicas policiam a crise da hegemonia em seu tecido social. Desta forma, *Policing the crisis: mugging, the state, and law and order* estabelece um diálogo inicial entre a sociologia do desvio e os Estudos Culturais Britânicos. Conforme sugerem McRobbie e Thornton (1995, p. 562), é apenas com as teorias da ideologia que a ideia dos pânicos morais midiáticos como questões sociais definidoras e distorcidas dá lugar a uma compreensão mais integrada e conectiva do significado em toda a gama de formas e instituições da mídia. A análise revela o pânico moral como parte das práticas de produção de consenso e hegemonia, tornando processos sociais complexos inteligíveis ao “senso comum” e mobilizando uma estrutura profunda de ansiedade para a manutenção da ordem social.

O senso comum, baseado nos estudos de Gramsci, não é necessariamente negativo, ilógico ou irracional, quando possibilita a formação de consenso no âmbito da luta hegemônica. Desse modo, não se trata simplesmente de uma lógica enganadora, uma vez que permite uma agilização mental, fundada na liderança moral e intelectual de uma instituição ou grupo social:

A revisão da noção de pânico moral nos Estudos Culturais: hegemonia, cultura midiática e representação

pela própria concepção de mundo, pertencemos sempre a determinado grupo, precisamente o de todos os elementos sociais que compartilham um mesmo modo de pensar e agir. Somos conformistas de algum conformismo, somos sempre homens-massa ou homens-coletivos (GRAMSCI, 1999, p. 94).

Embora pareça imutável, o senso comum está numa contínua (embora lenta) transformação. As concepções populares a respeito do mundo aparecem muitas vezes como uma consequência óbvia do próprio mundo, fazendo com que o mundo seja evidente e, por isso, a interpretação dele no regime do senso comum dispense verificações. Nesse sentido, no processo de luta hegemônica, os blocos históricos de poder trabalham valores, representações e percepções populares como forma de manutenção do status quo, enquanto os grupos de oposição o trabalham de modo a conquistar o apoio para uma reorganização da ordem política hegemônica.

A hegemonia não é apenas adicionada ao paradigma revisado de pânico moral do CCCS, mas é parte da transformação geral do repertório conceitual de Cohen. De fato, há explicitamente uma troca da noção de cultura de controle pela de hegemonia de Gramsci: “*A esse respeito, argumentou Gramsci, o Estado tinha outro aspecto ou papel crucial além do legal ou coercitivo: o papel da liderança, da direção, da educação e tutela – a esfera, não da dominação pela força, mas pela produção de consentimento*” (Hall *et. al.*, 1978, p. 202). Afinal, como observam, esse gerenciamento do consenso não foi concebido simplesmente como um truque ou artifício. Em Gramsci, para que a produção capitalista se expandisse, “*era necessário que todo o terreno da*

atividade social, moral e cultural fosse trazido, sempre que possível, ao seu domínio, desenvolvido e remodelado de acordo com suas necessidades” (IBID., p. 203).

A exceção a essa transformação conceitual é a compreensão de Becker e Cohen de consenso moral. Consentimento voluntário e reconhecimento da legitimidade da ordem social existente são definidores da hegemonia em Gramsci. Há semelhança terminológica entre consenso em Becker e consenso em Gramsci. Assim, na sociologia do desvio, é comum contrastar ideias de conflito e consenso, uma abordagem que contrasta o individualismo e o holismo. Este pressuposto é chave para a rotulagem, entendendo que o desvio não é uma qualidade do ato que uma pessoa comete, mas sim uma consequência da aplicação por outras pessoas de regras e sanções a um infrator. Afinal, comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam. É a articulação competente desses valores que, Becker sugere, demonstra o sucesso legitimador das rotulações. Esses valores formam o consenso da ordem moral contra a qual o “novo” desviante é definido. O empreendimento moral bem-sucedido é, portanto, “*a criação de um novo fragmento da constituição moral da sociedade*” (Becker, 1966, p. 145), uma expansão do consenso pela bem-sucedida criação de um novo *outsider*.

O problema mais óbvio disso é que Becker tende a conceituar essa ordem moral como sendo opinião pública, a partir de uma compreensão bastante imprecisa. Por outro lado, Hall e colaboradores viram a política de consenso como o

modo de consentimento historicamente específico alcançado entre as forças sociais concorrentes na Grã-Bretanha pós-guerra, que é transformada durante o período de pânico moral dinamizado por um consenso populista autoritário, associado à ascensão política da líder conservadora Margaret Thatcher. Sendo assim, a questão é muito mais relacionada ao gerenciamento do senso comum no âmbito da construção da hegemonia, promovendo uma organização do conjunto de concepções de caráter mais ou menos transformador da relação com a cultura vivida, do que a rotulação de um grupo social com intenções de controlar ameaças à ordem social. Os pesquisadores, aqui, diferentemente de Cohen (1972), não exageram no alcance da influência da mídia em moldar a sociedade. Na verdade, buscaram entender como um pânico moral é parte da luta hegemônica que se dá em sociedade, envolvendo, portanto, diferentes esferas e instituições, como a mídia, a justiça, a sociedade civil e o Estado. Com esse trabalho foi introduzida a relevância do estudo das formas de construção social do desvio e do desviante, tratando os pânicos morais não apenas como episódios separados, mas em relação aos sistemas de representação e regulação de uma sociedade, e, também, como constituintes de tensões sociais, culturais e políticas maiores.

Enquanto Cohen (1972) argumentou que o pânico moral se origina na ampliação de reivindicações na/pela mídia, Hall *et. al.* (1978) sustentam que a mídia serve como o principal meio de disseminar o pânico moral, mas que o ponto de origem pode ser encontrado nos processos de construção da hegemonia. Além disso,

argumentam que em tempos de crise, a elite dominante orquestra a hegemonia, manipulando a mídia, que por sua vez reproduz estruturas e relações de dominação. A implicação é que as notícias não são uma criação da mídia em si; antes, a mídia participa de relações de dominação e controle. Com esse trabalho, pudemos observar como a mídia produz notícias de assalto, como a polícia identifica e, assim, fabrica o crime negro, e como os juízes e especialistas recorrem à ideologia liberal, particularmente conservadora e moralista, para criar uma justificativa para o controle. Tudo isso é dito na linguagem familiar das rotulagens e abordagens transacionais do desvio social. Assim, mídia, política e justiça se tornam “*agências públicas de significação e controle*”

O argumento de Hall *et. al.* (1978) depende de uma teoria particular do Estado como organizador do consenso e de uma análise histórica das formas de mudança do Estado britânico. Os autores apontam, em particular, o crescimento do Estado intervencionista em condições de capitalismo monopolista e, no contexto de crise econômica e política, o crescimento de um Estado de exceção ou de um Estado que necessita de força “mais do que o habitual”. Segundo os autores, ao identificar grupos sociais como desviantes, o pânico moral produz um tipo de consenso autoritário entre classes que funciona para legitimar uma intervenção estatal cada vez mais repressiva na luta de classes.

O argumento depende também de uma teoria particular da crise. Enquanto os autores reconhecem o peso da crise econômica (taxa de

A revisão da noção de pânico moral nos Estudos Culturais: hegemonia, cultura midiática e representação

lucro em queda, mercados em queda, recessões etc.), eles se preocupam principalmente com a crise no nível do Estado, uma crise de hegemonia como definida por Gramsci: “a crise da hegemonia da classe dominante, que ocorre porque a classe dominante fracassou em algum grande empreendimento político pelo qual solicitou, ou extraiu à força, o consentimento de grandes massas” (HALL *et. al.*, 1978, p. 216).

A cultura midiática e o contra-ataque

Em um dos capítulos do livro *Postmodernism and popular culture*, Angela McRobbie (1994b) debate o lugar central ocupado pela teoria do pânico moral na sociologia. Segundo a sua crítica, embora a prática de produção de pânico moral ainda exista, é preciso considerar que a “sua alta taxa de rotatividade no contexto da mídia massivamente expandida torna impossível confiar no mesmo modelo antigo com seus estágios e ciclos, seu refluxo e fluxo”. Se, por um lado, o pânico moral continua sendo uma das estratégias mais eficazes de tentativas de garantir a segurança e o controle, por outro, se baseia inextricavelmente no conservadorismo e na busca de apoio político para suas propostas e líderes. No entanto, para a autora, no cenário social contemporâneo, é preciso considerar também que a proliferação de vozes acompanha o surgimento de um pânico moral e a diversidade de posições a partir das quais essas vozes falam. Primeiramente, “há o crescimento de grupos de interesse ou grupos de pressão, cujos

objetivos incluem serem capazes de responder instantaneamente à demonização do grupo pela mídia que o representa e fornecer informações e análises elaboradas para contrariar essa representação” (McRobbie, 1994b, p. 195). Como sintetizado pela pesquisadora, os grupos sociais demonizados revidam.

Em contraste com as formulações anteriores, que dependem de uma distinção analítica entre a mídia e a sociedade, assim como entre a política e o controle social, McRobbie (1994b) argumenta que a maioria das estratégias políticas contemporâneas são estratégias da mídia e que a relação entre processos de afirmação social e controle é muito menos limitado do que aquelas perspectivas reconhecem. McRobbie e Thornton (1995) explicam que a análise original de Cohen conceitua “sociedade” e “reações da sociedade” como previsíveis, monolíticas e funcionais. Elas também sustentam que o estudo de Hall *et. al.* (1978) exagera o determinismo da hegemonia ao negligenciar a importância dos contradiscursos, narrativas de oposição e fragmentação do público. Elas argumentam não apenas que as reações sociais são tidas como inevitáveis nesses modelos, mas também que os modelos implicam que o pânico moral funciona para reafirmar os limites morais de uma ordem social monolítica.

O que um modelo atualizado de pânico moral necessita, para McRobbie e Thornton (1995), é uma apreciação mais completa da pluralidade de reações que tendem a acompanhar a cobertura volátil das notícias moralizadoras. Por exemplo, na etnografia de Thornton (1996) sobre

as culturas de clubes juvenis na Grã-Bretanha, a pesquisadora descobriu que os jovens não apenas rejeitam a cobertura de aprovação ou apoio na mídia de massa, mas prosperam com o legado de grupos sociais demonizados anteriores.

McRobbie (1994b, p. 111) reconhece que, outrora o único portador da tocha para a defesa das “minorias morais”, o mundo acadêmico agora é reforçado e até superado por “um novo grupo de especialistas” na forma de representantes qualificados de grupos de pressão e organizações voluntárias. Nesse contexto de mudança social, a contestação envolve o uso de mídias alternativas. Embora a mídia de massa seja regularmente conceituada como monolítica nas análises da formação de políticas públicas, é importante considerar textos que caem na periferia das concepções costumeiras da mídia de massa. Reivindicações dominantes patrocinadas pelo Estado podem ser combatidas ou ignoradas por esforços específicos originados em mídia alternativa ou através de um envolvimento com a mídia de massa por grupos organizados que buscam subverter discursos dominantes. A autora destaca a importância de diversas reivindicações e a heterogeneidade dos meios de comunicação envolvidos na construção e contestação do pânico moral. Esses estudos compartilham o argumento de que uma diversidade de reações sociais está envolvida na duração do pânico moral.

Sendo assim, McRobbie (1994b, p. 217-18) argumenta que essa proliferação de vozes na mídia introduziu uma forte contestação dos guardiões morais tradicionais: “*os velhos tempos*

do pânico moral claramente definido e altamente visível foram substituídos por uma maneira muito mais sofisticada de representar questões sociais e políticas ao público”. Ao contrário da antiga visão do pânico moral, as normas, moralidades e representações são menos estáveis, porque pertencem a um campo de contestação e luta intensas. Aqui, McRobbie (1994b, p. 215) argumenta que o público “na velha teoria do pânico moral desempenhava um papel menor” e era visto como “o espaço do consenso, o espaço da manipulação da mídia”. Estes elementos tornam o conceito de pânico moral desatualizado e inadequado para analisar o papel da mídia na contemporaneidade, levando alguns autores a substituir o vocabulário do pânico moral pelo da representação, da discursividade e da alteridade (McRobbie, 1994a).

O segundo grande desenvolvimento é a expansão, diversificação e amplificação dos próprios meios de comunicação, para que não possam mais ser vistos como algo separado da sociedade; ao contrário, eles se tornam algo dentro de uma escala social que está sendo definida continuamente (McRobbie, 1994b). A mídia se tornou mais autoconsciente quanto à participação em pânico moral, e pode-se argumentar que os pânicos morais recentes têm sido mais auto referenciais, além de serem mais abertos a críticas de dentro da mídia. O exame de McRobbie sugere que vivemos em uma era de pânico moral pós-moderno, quando o pânico moral não pode mais continuar incontestado e, portanto, não pode ser usado facilmente para justificar novas medidas de controle.

A revisão da noção de pânico moral nos Estudos Culturais: hegemonia, cultura midiática e representação

McRobbie argumenta que a relação retangular de posições e processos que mantinham o modelo antigo (a produção do desviante; as instituições de controle social; a mídia; os guardiões e especialistas morais) foi substituída por um conjunto de instituições mais diversificado e mais fluido, agências e práticas que às vezes se entrelaçam (McRobbie, 1994b, p. 211). Para ela, em um ambiente altamente competitivo, a mídia costuma assumir o papel de guardião moral, tornando-se a voz moral da classe média, alertando-a “para novas possibilidades de preocupação e indignação” e fazendo com que o “*pânico moral se torne a norma da prática jornalística*”, onde até os jornais considerados de qualidade e referência usam “*títulos exagerados, sensacionais e moralistas*” (Ibid., p. 202). Dada a expansão e a amplificação da mídia na vida social, o mundo midiático não pode mais ser separado da realidade social. As questões sociais e políticas são apresentadas, desfiladas e transformadas, não mais em um pânico moral direto, mas em uma rede contínua de eventos narrativizados. Isso significa que os pânicos são construídos, raramente capturados e ativados por um conjunto de reportagens, principalmente porque são entrelaçados em um fluxo mais amplo de discursos e crenças sociais no âmbito da construção das relações de poder de uma determinada sociedade.

Sendo assim, McRobbie (1994b) critica as teorias existentes por assumirem uma distinção entre o mundo da mídia e o mundo da realidade social, em outras palavras, entre o que realmente acontece e o que os jornais dizem. A origem desse problema está em *Folk devils and moral panics*,

onde se diz que há poucas dúvidas de que a corrente principal de reação expressa nos meios de comunicação de massa – desvio putativo, punição, criação de grupos sociais demonizados – entrou nas imagens públicas, apesar da breve constatação de Cohen (1972, p. 70) de que algumas partes do público consideram a mídia exagerada.

A crítica de McRobbie (1994b) à distinção entre pânico moral e o mundo real é extremamente reveladora aqui e marca um avanço significativo em relação a seus antecessores, na integração do pânico moral ao processo contínuo de discursos e práticas morais. Nesse ponto, a autora retoma o trabalho de Simon Watney (1987). Watney critica a teoria do pânico moral porque, ele afirma, é sempre obrigado a contrastar “representação” com a arbitragem do “real”, e, portanto, é incapaz de desenvolver uma teoria completa relativa às operações ideológicas em todos os sistemas representacionais:

O pânico moral parece aparecer e desaparecer, como se a representação não fosse o local de permanente luta ideológica sobre o significado dos signos. Um “pânico moral” específico marca o local da linha de frente atual em tais lutas. De fato, não testemunhamos o desenrolar de “pânicos morais” descontínuos e discretos, mas a mobilidade do confronto ideológico em todo o campo das representações públicas, e em particular daqueles que lidam e avaliam os significados do corpo humano, onde são rivais e incompatíveis forças e valores envolvidos em uma luta incessante para definir verdades “humanas” supostamente universais (WATNEY, 1987, p. 42).

É preciso ter atenção às estratégias representacionais que alicerçam diferentes tipos de pânico moral, indicando os modos pelos quais as pessoas são persuadidas a experimentarem,

perceberem e responderem a determinados eventos que exigem o exercício do controle sobre determinados grupos sociais. Em um importante ensaio sobre aids, Jeffrey Weeks (1991) observa como os processos de pânico moral trabalham com representações já bastante consolidadas no senso comum, bem como com mecanismos bastante conhecidos: a definição de uma ameaça a um evento em particular (um motim juvenil, um escândalo sexual); o estereótipo de determinados grupos sociais como espécies particulares de monstros (a prostituta como “mulher caída”, o pedófilo como “molestador de crianças”, o homossexual como “promíscuo” e/ou “aidético”). Essas representações mobilizam o surgimento de uma solução imaginária: com leis mais duras, isolamento moral, uma ação judicial simbólica, seguida pela subsidência da ansiedade, com suas vítimas deixadas para suportar a nova proscrição, o clima social repressivo e as sanções legais.

Esses fenômenos lidam com o fórum público nos quais as sociedades e os indivíduos são classificados, hierarquizados e controlados. Nesse sentido, segundo Watney (1987), a própria existência de desejo homossexual, sem falar nas identidades gays, é admitida apenas no quadro das representações midiáticas em formas densamente codificadas, que protegem o público em geral de qualquer ameaça de desestabilização potencial. É nesse contexto que devemos pensar sobre a crise de representação com a qual a aids ameaça a mídia, entendida acima de tudo como uma agência de fantasia coletiva. A representação da aids na mídia transforma os gays em monstros, pervertidos, anormais, culpados pela doença, pela morte

iminente e pela pandemia. Assim, a homossexualidade continua sendo construída como intrinsecamente monstruosa dentro de um sistema de representações morais fortemente marcado pelas noções de decência, natureza, honra, pureza, inocência e assim por diante.

Por esse motivo, Watney (1987) argumenta que os processos de pânico moral dependem do contraste ostensivo da representação com a arbitragem do “real”, endossos diários do que são padrões ideologicamente normativos de representação (por exemplo, branco, heterossexualidade masculina, ocidental), bem como suas consequências materiais e excludentes em uma ampla gama de processos moralizantes. Porém afirma que é preciso observar que a representação moral é um local permanente de apropriação e luta. Em contraste com a suposição de modelos estabelecidos de que episódios de pânico moral são mais excepcionais do que comuns, o autor sugere que discursos moralizantes voláteis sejam adequadamente entendidos como manifestações localizadas de outros padrões profundamente arraigados de representação cultural nas estruturas sociais.

Partindo da análise de Watney (1987) sobre as formas de representação da homossexualidade masculina como doentes por aids como um processo de policiamento do desejo, de Young (1998) conceitua os padrões representacionais característicos dos pânicos contemporâneos como contingentes de patologizar em vez de demonizar os discursos do Outro. Para de Young, isso sugere que a recontextualização do

A revisão da noção de pânico moral nos Estudos Culturais: hegemonia, cultura midiática e representação

Outro em representações monstruosas surgiu para acomodar a falta de marginalidade social exibida por aqueles que se tornam grupos sociais demonizados no contexto contemporâneo.

Embora esses desenvolvimentos sejam significativos, a tentativa de McRobbie e Thornton (1995) de repensar o pânico moral depende de um terceiro nível de análise: a expansão e fragmentação material das mídias de massa. Elas explicam que, em nítido contraste com o tipo de envolvimento comportamental que acompanha as reportagens restritas, de acordo com as concepções tradicionais, os grupos sociais contemporâneos encontram seus interesses defendidos não apenas nos mesmos meios de comunicação de massa que os castigam, mas também frequentemente em seu próprio nicho e micro-mídia.

McRobbie e Thornton (1995) sustentam que o pânico moral se tornou um meio central pelo qual os eventos diários são relatados e trazidos à atenção do público. Utilizados por políticos para orquestrar o consentimento, por empresas para promover vendas em determinados nichos de mercado e por jornalistas para tornar dignos de nota os assuntos domésticos e sociais, o pânico moral é construído diariamente. Os sociólogos podem ver isso corretamente em termos de amplificação de desvio, mas os jovens têm seus próprios discursos que compreendem o processo como aquele em que uma “cena” é transformada em “movimento” (MCROBBIE; THORNTON, 1995, p. 565).

As autoras argumentam que, com a diversificação da mídia (fanzines, rádio pirata,

sites na Internet, fóruns, listas de distribuição de e-mail), as relações entre reportagem da mídia, os grupos sociais demonizados e o controle social passaram a ser muito mais complexas do que as formulações tradicionais permitem, tal como é possível verificar que os grupos sociais demonizados podem combater, e frequentemente combatem, as representações hegemônicas feitas sobre eles. Afinal, conforme sustenta McRobbie (1994b, p. 52), se a representação continua sendo um local de poder e regulamentação, bem como uma fonte de identidade, os estudiosos da cultura que trabalham no campo da representação têm um papel crítico, que é trabalhar na tentativa de reformular determinados termos, infligindo novos significados, valorizando-os e separando-os dos antigos. Nesse contexto de luta por significado e representação, a mídia não serve apenas como espaços sociais onde projetos políticos hegemônicos são constituídos e configurados, mas, adicionalmente, onde essas agendas políticas são contestadas e reconfiguradas. Isso se dá porque cada vez mais grupos sociais utilizam as mídias como espaço de representação e visibilidade identitária e política, o que estende suas capacidades de pressão, reivindicação e luta em uma esfera público-midiática cada vez mais marcada por formações ideológicas diversas.

Mais contemporaneamente, Hier (2018) sugere repensar alguns dos modos pelos quais os pânicos morais estão sendo cultivados em mundos sociais digitalmente mediados (mais do que apenas multi-mediados). O pesquisador canadense reconhece a importância da desconstrução proposta por McRobbie e Thornton (1995) às teorias

clássicas de pânico moral, no entanto, considera que os argumentos desenvolvidos pelas autoras implicam em uma série de relações cujas mediações se realizam exteriormente aos próprios grupos juvenis, ou seja, a formação subcultural de um movimento ou estilo de vida jovem é teorizada como dependente, se não epifenomenal, aos interesses comerciais das indústrias de marketing e mídia. Além disso, os grupos de interesses apenas intervêm (enviando *soundbites* a jornalistas em um processo de disputa pelas representações hegemônicas), mas não incitam episódios de pânico para contestar as acusações dos “empreendedores morais” em um sistema midiático de massa ainda bastante institucionalizado e assimétrico.

Para Hier (2018, p. 6), as tecnologias digitais estão continuamente remodelando como as narrativas de pânico são testemunhadas pelos públicos, principalmente no que diz respeito à escala de participação, à quantidade de evidências testemunhais que podem circular diretamente dos usuários em rede e à velocidade das transformações. A lógica tem afetado a estrutura do empreendedorismo moral, tradicionalmente restrita a elites socialmente estabelecidas que trabalham em estreita relação com as instituições de mídia de massa para obter controle sobre as narrativas midiáticas e reivindicações públicas. Neste sentido, ocorrem alterações nas dinâmicas de produção de consenso articuladas aos modelos verticais tradicionalmente estabelecidos pelas mídias de massa, tornando a amplificação do desvio cada vez mais suscetível a um conjunto extenso de definidores primários e secundários:

blogueiros, vloggers, *Tweeters*, *YouTubers*, produtores de memes, criadores de hashtags e pessoas comuns conectadas.

Por meio dos processos de circulação e remixagem de discursos e imagens nas redes de sociabilidade digitais, os sentidos originais de conteúdos postados e a construção da memória futura de eventos podem ser disputados pelos públicos, criando oportunidades para subverter o tradicional papel dos *gatekeepers* e das elites na disputa por poder, verdade e representação. Neste contexto, Johnen, Jungblut e Ziegele (2017) compreendem *online firestorms* (tempestades digitais) como um tipo especial de pânico moral que acontece mais facilmente, se espalha mais rapidamente entre um número maior de usuários e exibe um caráter maior de indignação sobre injustiças sociais. Em alguns casos, o alcance e o impacto dos *online firestorms* são ainda mais potencializados quando jornalistas consideram que os mesmos têm valor noticioso, caracterizando um *digital spillover* (vazamento digital). Destacamos aqui a atuação digital de movimentos negros, feministas e LGBTQI+ para a reconstrução dos seus corpos e identidades por meio da disputa por sentidos dos discursos e imagens que circulam nos meios de comunicação e na sociedade em geral.

Considerações finais

Neste artigo apresentamos uma revisão do conceito de pânico moral no âmbito dos Estudos Culturais, considerando dois movimentos de

A revisão da noção de pânico moral nos Estudos Culturais: hegemonia, cultura midiática e representação

deslocamento teórico-metodológicos: o primeiro centrado na apropriação do conceito gramsciano de hegemonia e o segundo no reconhecimento da multimídia e das tecnologias digitais na construção do pânico moral. Argumentamos que tanto a amplificação do desvio apontada por Cohen (1972) como a articulação entre mídia e empreendedores morais para a manutenção da hegemonia sugeridas por Hall *et. al.* (1978) são centrais para a construção do pânico moral. No entanto, conforme sustenta McRobbie (1994b), ambas formulações não reconhecem a capacidade de contra-ataque dos grupos sociais demonizados em relação às representações propostas pela cultura dominante e suas tentativas de estabelecimento de ordem e disciplina sobre os corpos supostamente desviantes.

O caso recente de censura homofóbica na Bienal do Livro do Rio de Janeiro pelo híbrido de prefeito e bispo, Marcelo Crivella, apresenta empiricamente a tentativa de desenvolvimento de um pânico moral a partir do qual é possível estudar a cultura contemporânea e os processos de conflito de poder, verdade e representação impregnados no tecido social brasileiro. Ao visitar o evento no dia 05 de setembro de 2019, o chefe do Poder Executivo Municipal teria se escandalizado com um beijo gay nas páginas do romance gráfico da Marvel, *Vingadores, a cruzadas das crianças*, determinando que a obra fosse retirada das prateleiras. Tendo como fundamento legal o artigo 78 do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), Crivella afirmou em um vídeo publicado em seu *Twitter* que “Livros assim precisam estar embalados em plástico preto lacrado e do lado de

fora avisando o conteúdo”, sendo necessário “proteger as crianças” para que elas não tenham “acesso precoce a assuntos que não estão de acordo com as suas idades”.

Elementos apontados por Cohen (1972) para a construção do pânico moral podem ser elencados no caso em questão: sexualidades dissidentes ameaçavam corromper a inocência infantil; a rotulagem de uma essência demonizada à população LGBTQI+, cujas produções culturais e formas de expressão precisavam ser censuradas em defesa dos valores dos “cidadãos de bem”; barricadas foram erguidas por empreendedores morais que, representados fisicamente por fiscais da Secretaria Municipal de Ordem Pública do RJ, percorreram os estandes da Bienal para recolher livros com temas ligados à homossexualidade. Entretanto, seguindo a atualização conceitual proposta por McRobbie (1994b) e Hier (2018), os grupos sociais demonizados revidaram e estabeleceram estratégias de contra-ataque à cruzada moral promovida pelos grupos de pressão conservadores por uma cultura de controle social mais rígida.

Pensando a partir de Hall *et. al.* (1978), identificamos a tentativa de censura como um condutor ideológico para a produção do consenso autoritário em um contexto de crise da hegemonia brasileira. Desta forma, o processo de construção social do pânico moral orquestrado por Crivella nos possibilita uma compreensão mais holística das estratégias promovidas pela aliança entre o neoliberalismo e o neoconservadorismo para o policiamento da crise em questão. Seguindo o

modus operandi de episódios contemporâneos de intervenção moral na cultura – *Queermuseu*, a performance *La Bête* no MAM, *golden shower* no Carnaval e, mais recentemente, a ofensiva contra a Ancine e a suspensão de um edital para a TV pública com linha dedicada a produções sobre diversidade de gênero –, o episódio da Bienal procura tornar processos sociais complexos inteligíveis ao senso comum, mobilizando uma estrutura profunda de ansiedade para a imposição de uma agenda conservadora, incluindo a pedofilia, a assim chamada “ideologia de gênero”, a corrupção da inocência infantil e a necessidade de vigilância constante para a proteção das crianças.

No entanto, tendo em vista que a tentativa de amplificação do desvio pelo prefeito Crivella não produziu necessariamente reações de pânico monolíticas no público em geral, o episódio analisado põe em xeque a concepção tipicamente funcionalista da sociologia do desvio articulada por Cohen (1972). Do mesmo modo que a emergência do que pode ser compreendido como um *online firestorm* subverteu o movimento perverso de transformação de um beijo gay em pornografia infantil, impossibilitando que o pânico moral conectasse os interesses do Estado e da sociedade civil a partir dos componentes ideológicos do senso comum, conforme sugerido por Hall et al (1978). O caso em questão faz parte de uma rede complexa de eventos narrativizados e entrelaçados em um fluxo mais amplo de acontecimentos, como o Tribunal de Justiça do RJ que discordou do argumento do prefeito e publicou uma liminar impedindo a prefeitura de apreender livros na Bienal e a ação do youtuber Felipe Neto que

distribuiu gratuitamente mais de 10.000 livros com temáticas LGBTQI+ envolvidos em plástico com um adesivo: “*Este livro é impróprio para pessoas atrasadas, retrógradas e preconceituosas*”.

As representações de episódios de pânico moral como esse são parte da luta por discursos e práticas regulatórias concorrentes. O que temos aqui é o desmonte da narrativa e da ação de censura de Marcelo Crivella por uma forte reação, oriunda sobretudo das redes sociais online, que rejeitam a censura às sexualidades e cobram do bispo-prefeito resoluções para a cidade compatíveis com o seu cargo (manutenção do mobiliário urbano, transporte público, saúde, lazer, incentivo à cultura, limpeza, segurança e ordem urbana). Sendo assim, a estratégia política comum de se lançar um pânico moral, imaginando que a ordem moral estivesse em risco pelo beijo entre dois personagens masculinos no gibi, não foi plenamente aceita. Mais importante, o preconceito contra homossexuais não é mais plenamente aceito. Pelo contrário, o preconceituoso passou a ser visto como um indivíduo problemático para essa nova ordem social moral baseada na retórica do politicamente correto e na aceitação (neo)liberal das diferenças. Crivella, por outro lado, tentava, pela sensação de perda de um valor tradicional básico para o patriarcado (a heterossexualidade como natureza humana e consagração divina), se manter conectado com o eleitorado conservador.

Referências bibliográficas

A revisão da noção de pânico moral nos Estudos Culturais: hegemonia, cultura midiática e representação

BECKER, Howard. **Outsiders: studies in the sociology of deviance**. New York: Free Press, 1966.

COHEN, Stanley. **Folk devils and moral panics: the creation of mods and rockers**. London: MacGibbon and Kee, 1972.

COULDRY, Nick. **Media rituals: a critical approach**. London: Routledge, 2003.

DE YOUNG, Mary. Another look at moral panics: the case of satanic day care centres. **Deviant Behaviour**, v.19, n.3, p.257-75, 1998.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1975.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere - Volume 1**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

HALL, Stuart. "Deviance, politics and the media". In: ROCK, Paul; McINTOSH, Mary (eds.). **Deviance and social control**. London: Tavistock, 1974.

_____, CRITCHER, Chas; JEFFERSON, Tony; CLARKE, John; ROBERTS, Bryan. **Policing the crisis: mugging, the State and law and order**. London: Macmillan, 1978.

_____. "The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time". In: THOMPSON,

Kenneth (ed.). **Media and cultural regulation**. London: Sage, 1997.

HIER, Sean P. Moral panics and digital-media logic: notes on a changing research agenda. **Crime Media Cultura**, 2018.

JOHNEN, Marius; JUNGBLUT, Marc; ZIEGELE, Marc. The digital outcry: what incites participation behavior in an online firestorm?. **New Media & Society**, v.20, n.9, p.3140-3160, 2017.

McROBBIE, Angela. Folk Devils Fight Back. **New Left Review**, 203, 107-116, 1994a.

_____. **Postmodernism and popular culture**. London: Routledge, 1994b.

_____; THORNTON, Sarah. Rethinking moral panic for a multi-mediated social world. **British Journal of Sociology**, 46(4): 559-74, 1995.

WATNEY, Simon. **Policing Desire: pornography, AIDS and the media**. Minnesota: Minnesota University Press, 1987.

WEEKS, Jeffrey. Invented moralities. **History workshop**, n.32, p.151-166, 1991.

**Ansiedade e afeto como categorias-chave em
narrativas literárias e midiáticas infanto-juvenis
contemporâneas: uma abordagem a partir dos
Estudos Culturais¹**

*Anxiety and affection as key categories in
contemporary children's and youth literary
and media narratives: an approach based
on Cultural Studies*

Ana Lucia Silva Enne²

Universidade Federal Fluminense

Victória Machado Guedes Procópio³

Universidade Federal Fluminense

¹ Este artigo é uma versão ampliada do que apresentamos no XV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado em Salvador/BA, em agosto de 2019. Agradecemos aos participantes do GT de Culturas e Juventudes por todas as contribuições no debate que se seguiu à apresentação oral.

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades/PPCULT e do curso de Estudos de Mídia, ambos da Universidade Federal Fluminense/UFF. E-mail: anaenne@gmail.com

³ Graduada em Produção Cultural e graduanda em Estudos de Mídia, ambos pela UFF. Bolsista PIBIC CNPq/UFF do Laboratório de Mídia e Identidade/LAMI, coordenado pela professora Ana Lucia Enne. E-mail: vic.m.guedes@gmail.com

Resumo

Neste artigo, abordaremos algumas das mais bem sucedidas obras literárias voltadas para o público infanto-juvenil, visando observar como as categorias da ansiedade e do afeto se fazem presentes. Partimos da hipótese de que ambas, ansiedade e afeto, atravessam personagens e cenas, permitindo uma pedagogia em torno desses dois eixos, que se apresentam tanto como sintoma de um mal-estar contemporâneo como uma forma de capital social a ser utilizado especialmente no desempenho dos protagonistas. Para abordarmos estas questões, partimos de estudos teóricos acerca da cultura e comunicação em perspectiva interdisciplinar.

Abstract

In this article, we will address some of the most successful literary works directed toward children and adolescents, aiming to observe how the categories of anxiety and affection are present. We start from the hypothesis that anxiety and affection cross characters and scenes, allowing a pedagogy around these two axes, which present themselves both as a symptom of a contemporary malaise and as a form of social capital to be used especially in the performance of protagonists. To address these issues, we start from theoretical studies about culture and communication in an interdisciplinary perspective.

Palavras-chave

Narrativas; Ansiedade; Afeto; Sintoma; Capital Social

Keywords

Narratives; Anxiety; Affection; Symptom; Social Capital.

Introdução

Em 1997, a autora britânica J. K. Rowling publicou o primeiro volume dos sete que compõem a saga do bruxo Harry Potter. Vendeu, no total, cerca de 500 milhões de cópias, com traduções em mais de 70 países, e HP, como é chamado o personagem principal por seus incontáveis fãs espalhados pelo planeta, virou, juntamente com outros personagens, cenários, palavras e situações, uma febre em termos de consumo. A franquia para o cinema rendeu também oito filmes e consagrou os jovens atores. Uma profusão de produtos, associados ao universo mágico de Hogwarts, escola de bruxaria em que se passa boa parte da trama, foi consumida vorazmente. O complexo de produção e consumo Harry Potter gerou, segundo dados recentes, um valor estimado de cerca de 25 bilhões de dólares.

O sucesso deste filão narrativo, tanto em termos comerciais quanto de penetração no imaginário infanto-juvenil em âmbito global, foi o passo inicial para o surgimento de inúmeras outras sagas em torno de personagens infanto-juvenis, mais precisamente adolescentes, que precisam

superar problemas pessoais e familiares, incluindo lidar com ansiedade, déficit de atenção, abandono parental, maus tratos na infância, traumas diversos, dentre outros problemas, cuja trajetória heroica, para além do *plot* clássico da salvação coletiva, é também uma pedagogia para a superação das adversidades, para extrair das dificuldades as lições para o sucesso e realização, para uma imersão na vida social em torno de capitais valorizados, como uma rede de amigos e afetos, conquistas que vão indicar um alto rendimento de performance, mesmo quando o herói/a heroína perde a vida ao final.⁴

Neste esteio, vieram, portanto, diversas outras séries, como estamos indicando, e para este artigo optamos por trabalhar, além da saga *Harry Potter* acima mencionada, com os cinco volumes das peripécias do jovem *Percy Jackson* (primeiro volume lançado em 2005), uma criação do norte-americano Rick Riordan em que personagens que vivem nos EUA contemporâneo contracenam com deusas, deuses e seres fantásticos da mitologia grega; a trilogia *Jogos Vorazes*, da norte-americana Suzanne Collins (o primeiro volume lançado em 2010), na qual jovens de treze distritos disputam, em um torneio mortal, o direito de

⁴ Em uma formatura em Harvard, em 2008, quando discursou como homenageada, Rowling contou que “escolheu falar sobre dois temas aparentemente paradoxais, mas que foram fundamentais em sua trajetória de superação, segundo ela: os benefícios do

fracasso e a importância da imaginação” (Idem). Para conferir o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=wHGqp8lz36c>. Consultado em: 05/04/2019.

ser o único sobrevivente e de honrar sua comunidade; e, por fim, a trilogia *Divergente* (primeiro volume lançado em 2011), da também estadunidense Veronica Roth, cujos personagens enfrentam o poder instituído em busca de liberdade e possibilidade de viver a diferença e a diversidade.

Em comum, todas as tramas, sobre as quais falaremos com mais detalhes no decorrer deste trabalho, possuem: a) personagens principais que são adolescentes/jovens com problemas pessoais e existenciais duros, como os já citados acima; b) tramas fantásticas e/ou distópicas, apontando para mundos não “reais”, ao mesmo tempo em que encenam questões, angústias e preocupações das juventudes contemporâneas, como a dificuldade de lidar com a família, a alteridade, o instituído, o mundo adulto, do trabalho, da sociabilidade; c) enquadramentos em que o mal é personificado pelo mundo adulto, político, incorporado em instâncias institucionais tradicionais (a escola, o governo, a família, a política em geral), que age de forma despótica e precisa ser combatido; d) redes de amizade que constituem capital social fundamental nestas narrativas, se sobrepondo aos outros laços sociais; e) as categorias da ansiedade e do afeto ocupam lugar central nessas tramas, seja como sintoma de um mal-estar simbolizado como geracional, seja como

capital para o desempenho dos personagens em situações que simbolicamente representam um mundo competitivo que exige uma performance adequada.

Nos anos 1930, Sigmund Freud tentou compreender, no contexto do entre guerras, como se constituía uma *maladie* coletiva, um mal-estar na cultura, sintoma de uma neurose partilhada, envolvendo a não satisfação, a sensação de tristeza, angústia e melancolia, um medo contínuo de não se ajustar e ser abandonado. Assim, para Freud, “*grande parte da culpa pela nossa miséria é de nossa chamada cultura*” (Freud, 2010, p. 81), traço que se avoluma na modernidade ocidental. Na contemporaneidade, com o deslocamento acentuado da produção para o consumo como esfera fundamental da vida cultural, esse mal-estar relacionado à insatisfação se acentua, já que a cultura do consumo se baseia em lógicas de obsolescência e descarte que estimulam a sensação de insaciedade e não satisfação do desejo e do prazer.

Como indica Colin Campbell (2001), o hedonismo moderno se diferencia do tradicional exatamente pela necessidade de esticar a expectativa como forma de aumentar o prazer, visto que a prática, o ato do consumo, acaba se revelando frustrante e insatisfatório. Neste sentido, o consumo das mercadorias na contemporaneidade, incluindo aí os sujeitos-

signos-mercadorias, se insere de forma significativa no mal-estar da cultura contemporânea, pois vai ao encontro desta mesma lógica de expectativa-frustração-insaciedade. Querer ser percebido, construir redes de afeto, vencer na vida, não ser deixado de lado, corresponder ao que se espera, dentre outros fatores de angústia, são preocupações recorrentes no discurso dos jovens de classe média, como temos percebido na coleta de dados de nossa pesquisa⁵.

O mal-estar sintomaticamente se manifesta na ansiedade contínua e no adiamento dos projetos, em uma tentativa de presentificação permanente. E de certa forma se concentra em alguns antídotos, dentre eles o retorno a uma possibilidade comunitária de construção de redes de relação de afeto. Mas trata-se de um afeto no sentido pós-moderno, como descrevemos acima, em que não nos deixamos de forma significativa nos afetar pelo outro, mantendo uma relação mercadológica com o plano afetivo, de consumo e descarte de acordo com o grau de satisfação e insatisfação que as relações nos proporcionam, e a partir das leituras de quanto capital social os laços de afeto e seus traços visíveis nos proporcionam.

⁵ As reflexões contidas neste artigo são um recorte de um trabalho de fôlego ampliado, que pretendemos publicar na forma de livro, a partir da pesquisa “*Ansiedade e afeto como sintoma e capital na cotidianidade das juventudes contemporâneas: o papel das mídias na*

Dessa forma, o afeto pode ser pensado como recurso para o acúmulo de capital social, no sentido proposto para o termo por Pierre Bourdieu (2007). Algo que permita a construção da singularidade e da distinção, fornecendo não só formas de empoderamento, como também ferramentas estratégicas para a construção de aproximações e separações sociais. Mas também podemos pensar o afeto como capital acumulado retornando à reflexão de Simmel (1987), que nos lembra que outra angústia do homem moderno urbano, para além de lidar com o hiper-estímulo sensorial, é se relacionar com a perda das referências sociais que o estilo de vida metropolitano ocasiona. A busca da notoriedade e da atenção passa a ser, portanto, uma preocupação do sujeito moderno. Entendemos que as redes sociais contemporâneas, tanto presenciais quanto virtuais, com sua transitoriedade e efemeridade, também possibilitam e exigem um comportamento distintivo acentuado. Neste sentido, são utilizadas diversas estratégias para gerar distinção e acúmulo de capital social que configure prestígio e poder. Entendemos que o afeto é um elemento fundamental neste processo. E, neste sentido, a categoria do afeto também se configura como um sintoma do mal-estar da cultura

construção de uma pedagogia ambivalente para o capitalismo globalizado”, que desenvolvemos junto ao Laboratório de Mídia e Identidade/LAMI, da UFF.

contemporânea, tanto quanto a ansiedade.

Na descrição que faz Zygmunt Bauman das sociedades líquido-modernas, as mudanças rápidas nas formas de agir, antes da consolidação em hábitos e rotinas, aumentam a liquidez da vida e da sociedade, implicando em dificuldades crescentes de solidificar as realizações individuais, com perda da experiência e das condições estáveis, fazendo com que os sujeitos passem a compreender que *“a vida líquida é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constantes”* (Bauman, 2007, p. 8). Nesse sentido, é preciso interromper processos de longa duração, submetendo o ritmo da vida a sucessivas mudanças e recomeços. Isso, de certa forma, insere o sujeito nesse novo estilo de vida, em que coisas e pessoas não podem ser percebidas ou se perceberem como obsoletas para não serem descartadas. Mas, nos lembra Bauman, os múltiplos recomeços também implicam em múltiplos finais, o que ocasiona sofrimento e dor. É preciso, neste sentido, não se apegar, *“esquecer, apagar, desistir e substituir”* (Bauman, 2007, p. 9). Assim, para Bauman, a expressão mais significativa deste estilo de vida líquido é a *“vida para o consumo”*, onde objetos que perdem a utilidade, o viço, a atração, o poder de sedução e o valor são descartados, inclusive as pessoas objetificadas. Por isso, é preciso cuidado com a construção de si para consumo do outro, dentro de uma

lógica de mudança constante e desapego. O afeto entra aí novamente como capital e sintoma de um processo permanentemente ansioso e angustiante.

A partir destes breves comentários sobre ansiedade e afeto, postulamos a hipótese, que já temos discutido em outros trabalhos, de que ansiedade e afeto são sintoma e capital para as juventudes contemporâneas, em especial se tomarmos como referência para classificar estas juventudes o corte de classe e o de raça, pois entendemos que tais narrativas se destinam, prioritariamente, a jovens brancos de classe média, que serão incorporados como peças fundamentais na engrenagem do sistema capitalista contemporâneo com seu forte acento neoliberal, em que a competição, a habilidade para construir distinção, o desapego, a flexibilidade, a capacidade de superação e resiliência, bem como a experiência cotidiana do estresse, da ansiedade, da instabilidade, são exigências para garantir um alto desempenho em um mercado que opera a partir de tais características, em uma lógica especulativa, de emulação e descarte. Por isso, entendemos que o capitalismo, através de diversos produtos e segmentos, como as narrativas infanto-juvenis aqui esmiuçadas, mas também séries televisivas, filmes de entretenimento e games, constrói uma pedagogia cognitiva para que estes jovens adquiram as habilidades e

competências em termos de rendimento para atender às expectativas e exigências do capital. Neste sentido, entendemos que tais produções, para além de criações artísticas cujos méritos aqui não estamos julgando, são parte da face cultural do capitalismo contemporâneo. Em nossa pesquisa, temos buscado pensar esses produtos de forma ampla e contínua. Neste artigo, no entanto, por razões de espaço, mas também de andamento do cronograma da pesquisa, nosso foco irá recair sobre as narrativas infanto-juvenis, como demonstraremos a seguir.

Ansiedade e afeto nas narrativas infanto-juvenis: HP, Percy Jackson, Jogos Vorazes e Divergente

Sabemos que juventude é uma categoria complexa. Pierre Bourdieu (1983) chama a atenção para o caráter classificatório social desta palavra, que, muito mais do que corresponder a uma determinada faixa etária, permite a criação de marcadores sociais de delimitação e definição de grupos, comportamentos, identidades, não podendo, portanto, ser tomada como uma categoria naturalizada, mas como uma construção social. Diversos autores apontam que, neste sentido, ela só pode ser pensada em termos plurais, ou

seja, devemos falar de juventudes, para evitar reducionismos e simplificações. E por sua condição de marcador simbólico, também em alguns autores prefere-se o termo culturas juvenis ao de juventudes, para evidenciar o traço de construção cultural atrelado à categoria. Em outro trabalho, apontamos para a possibilidade de pensar a categoria como espírito do tempo e estilo de vida (Enne, 2010), tomando como referência os cortes de classe e raça, para pensar como se construiu, hegemonicamente, uma ideia de juventude em escala mundial em que os valores e práticas a ela associados são os relacionados à classe média branca. Neste sentido, juventude acaba sendo percebida como categoria homogênea, em que a hegemonia cultural camufla as diferenças, constituindo um tipo predominante do jovem/da jovem e de seus dilemas/problemas/questões, que irão ser narrados de forma recorrente nas narrativas que aqui estamos mapeando.

Assim, partimos da ideia de que juventude, em toda a sua complexidade, mas principalmente no seu sentido hegemônico, é uma construção da modernidade ocidental. Ao estudarmos os parâmetros culturais que se desenvolvem a partir da solidificação da modernidade como a conhecemos, vemos que certos padrões de comportamento e cognição se manifestam em sujeitos atrelados a um conceito complexo de juventude. Em nossas

pesquisas, nos deparamos com um fluxograma produzido pela equipe do Box 1824 em sua plataforma de pesquisa *Ponto Eletrônico*⁶. Na introdução ao quadro, Lydia Caldana, autora do artigo “*Conservadores, migrantes e nativos: as gerações e a Internet*”, afirma: “*Independente (sic) da época, o jovem se comporta de forma transversal a todas as gerações*”⁷. Nesta proposta de classificação, todo jovem seria, segundo o quadro acima citado: a) Insurgente (imagem com punhos fechados de revolução); b) Experimental (imagem de um pirulito de coração); c) Libertino (imagem de um coquetel *molotov*); d) Desbravador (imagem de um ponto de localidade); e) Libertário (imagem de um avião de papel); f) *Identity Seeker* (imagem de uma impressão digital).

O sistema de classificação, como um todo, merece uma análise detalhada. Mas, em razão dos interesses desse artigo, iremos nos ater às categorias de “Insurgente” e “Identity Seeker” (“Procurador de Identidade”), que nos permitirão pensar como as questões de afeto e ansiedade estão atreladas a uma certa representação narrativa, textual e/ou

imagética, do jovem na contemporaneidade, e como as narrativas infanto-juvenis de sucesso que abordaremos neste trabalho nos evidenciam como tais questões, vividas no mundo “real”, são configuradas no mundo fictício, distópico ou fantástico, para depois serem reconfiguradas, de forma pedagógica, no mundo da recepção da tessitura da intriga, no sentido proposto por Paul Ricoeur (1994) quando elabora sua teoria da narrativa em torno da tríplice mimese.

Para esta pesquisa selecionamos, com base em suas repercussões mundiais entre jovens (tendo também abarcado, enquanto público, sujeitos de outras faixas etárias), obras literárias (depois convertidas em séries cinematográficas) que ilustram e reforçam certos comportamentos, aspirações e imaginários, dentre elas: *Harry Potter*, *Percy Jackson*, *Jogos Vorazes* e a trilogia *Divergente*; todos com produções audiovisuais adaptadas da literatura, cujas narrativas são tecidas com componentes místicos e psicológicos que irão atravessar o imaginário das juventudes no início do séc. XXI.

Podemos sintetizar o enredo de *Harry*

⁶ Empresa especializada em temas ligados à juventude, que opera claramente no recorte de classe e raça aqui apontados. Seu nome, Box1824, refere-se, no que tange aos números, ao enquadramento proposto pela ONU em que a juventude deve ser entendida como a fase etária que vai dos 18 aos 24 anos, critério que universaliza a ideia de juventude e apaga as múltiplas diferenças.

⁷ Para mais detalhes, conferir <https://medium.com/@box1824/conservadores-migrantes-e-nativos-as-gera%C3%A7%C3%B5es-e-a-internet-d2147ab33278>. Consultado em: 05/04/2019.

Potter, em seus sete volumes, da seguinte forma: um menino aparentemente comum vive no armário debaixo da escada de seus tios, tendo perdido os pais e sendo maltratado por esses que o criam. Ao completar 11 anos, ele recebe uma visita revelando que ele, na verdade, é um bruxo e estava sendo convidado para cursar a maior escola de magia e bruxaria, onde forma seu grupo de amigos e acaba se envolvendo em diversas aventuras no mundo mágico a partir de então, incluindo uma batalha mortal contra seu maior inimigo, Lord Voldemort. No decorrer da trama, HP também vai passando por fases de crescimento, que marcam sua entrada na adolescência e na juventude⁸.

No caso da série *Percy Jackson*, o personagem principal homônimo é um adolescente norte-americano com dificuldades de aprendizado, que não consegue permanecer mais de um ano em uma mesma escola. Até que ele é perseguido por seres mitológicos e seu professor e o seu melhor amigo revelam a verdade: ele é um semideus e deve ser enviado para o campo de treinamento, onde encontra

outros jovens semideuses, os quais devem lutar para salvar o mundo ameaçado por uma disputa entre os deuses gregos, que no presente vivem nos EUA⁹.

Na trama da trilogia *Jogos Vorazes*, a personagem principal, Katniss Everdeen, é moradora do Distrito 12 da cidade de Panem. Após uma desolação geográfica mundial, Panem é construída e dividida em 13 distritos, cada um responsável por um setor da produção de bens da Capital. A Capital, após uma rebelião dos distritos, sai vitoriosa e instaura um mecanismo de controle e manutenção de poder que são os Jogos Vorazes, onde 24 jovens são sorteados a participar de um jogo de matar ou morrer em uma arena, televisionado para toda a nação. Nossa heroína se voluntaria no lugar de sua irmã mais nova e vive conflitos e tensões nos Jogos e contra a dominação da Capital¹⁰.

Por fim, abordaremos, neste trabalho, a também trilogia *Divergente*, na qual a personagem Tris Price vive em uma Chicago futurista e distópica, onde cada jovem ao

⁸ A saga criada por J. K. Rowling, publicada pela primeira vez em 1997, é composta por sete volumes: *HP e a Pedra Filosofal*, *HP e a Câmara Secreta*, *HP e o Prisioneiro de Azkaban*, *HP e o Cálice de Fogo*, *HP e a Ordem da Fênix*, *HP e o Príncipe Mestiço* e *HP e as Relíquias da Morte*. https://pt.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter. Consultado em: 05/04/2019.

⁹ Do autor Rick Riordan, teve sua primeira edição em junho de 2005. A saga conta com cinco livros: *O Ladrão*

de Raios, *O Mar de Monstros*, *A Maldição do Titã*, *A Batalha do Labirinto* e *O Último Olimpiano*. https://pt.wikipedia.org/wiki/Percy_Jackson. Consultado em: 05/04/2019.

¹⁰ Da autora Suzanne Collins, a saga distópica foi lançada em 2008 e conta com mais dois títulos: *Em Chamas* e *A Esperança*. https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Hunger_Games. Consultado em: 05/04/2019.

completar 16 anos é designado a uma facção de acordo com o resultado de um teste de aptidão. Porém, ao receber um resultado incerto em seu teste, Tris começa a se perguntar o que estaria de errado com ela e por que ela não pôde ser designada devidamente a uma facção. Ao descobrir que sua condição tem um nome, Divergente, Tris vai enfrentar muitos desafios e esquemas de corrupção para salvar seus amigos, sua família e sua própria vida¹¹.

De acordo com a metodologia que elaboramos, desenvolvemos um quadro comparativo das narrativas das obras acima citadas, elegendo algumas categorias que nos permitem vislumbrar certos “padrões de comportamento” tanto dos personagens quanto da forma pela qual a narrativa é construída. Analisaremos alguns fragmentos desse quadro neste artigo, buscando evidenciar as situações de afeto e ansiedade, pontos fundantes dessa pesquisa¹². Assim:

a) Atribuímos características de “desabilidades” que acompanham nossos heróis e heroínas desde o começo da sua construção, tais desabilidades criando motivos ou condições de desconforto. Como

Percy Jackson, que apresenta dislexia e sempre encontra dificuldades em se adaptar ao ambiente escolar, não tendo conhecido seu pai e tendo sofrido com padrastos violentos; como Harry Potter, que sempre se sente diferente e menos considerado por ter perdido seus pais e ter sido negligenciado pelos tios; da mesma forma, a Tris de *Divergente* também se mostra aflita ao vivenciar a sensação de “se sentir de fora” e nunca pertencente dentro das normas da sociedade distópica na qual vivia; e Katniss, heroína de *Jogos Vorazes*, é representada como sendo uma moça advinda do Distrito mais pobre e negligenciado da Capital, no qual sua família encontra dificuldades para se alimentar, diminuindo suas chances de ser vitoriosa na competição. Essas são características traçadas para mostrar que são jovens pouco privilegiados e que desde pequenos passam dificuldades até adquirirem o entendimento de quem são. Portanto, suas vidas são atravessadas por dificuldades, problemas de afeto e instabilidade emocional, gerando inúmeras cenas e situações em que a ansiedade e o desconforto são parte da narrativa acerca dos personagens. Tais “desabilidades”, no decorrer das tramas, serão

¹¹ Da autora estadunidense Veronica Roth, o primeiro livro da série foi lançado em 2011, e conta com mais dois títulos: *Insurgente* e *Convergente*. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Divergente_\(trilogia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Divergente_(trilogia)). Consultado em: 05/04/2019.

¹² Pretendemos explorar, no produto final da pesquisa, esse quadro de forma mais detalhada, o que não seria factível nos limites de páginas desse artigo.

compensadas por “habilidades”, criando um complexo e ambíguo jogo entre as duas facetas de suas vidas e personalidades.

b) Além do contexto sócio-geográfico das personagens, inserimos outra atribuição que se apresenta na jornada das personagens, que são seus “privilégios” e “fardos” diante da composição da história e sua responsabilidade no enredo: Percy Jackson, sendo filho de Poseidon, apresenta uma responsabilidade e poder maior por ser filho de “um dos três grandes deuses”, o que o leva a carregar o fardo de salvar a terra de iminente destruição pela ira do Deus do Olimpo; Harry, por ser “o menino que sobreviveu” ao ataque do maior e mais temido bruxo das trevas de todos os tempos, carrega, além da fama, a responsabilidade de vencer o mal; Tris é Divergente, que carrega a possibilidade de ser múltipla, porém, diante do contexto distópico, aqueles que são divergentes são perseguidos por serem capazes de modificar o *status quo* da hegemonia dominante; e Katniss domina o manuseio de arco e flecha pela sua experiência em caçadas por sobrevivência e se voluntaria pela sua pequena irmã para entrar nos jogos vorazes, carregando consigo a responsabilidade de sobreviver para trazer glória ao Distrito 12 e retornar viva à família. Novamente, o fardo moral é fator de

ansiedade e angústia para os personagens e suas redes de sociabilidade.

c) Outra reincidência nessas narrativas é a presença de “parceiros” e “mentores” auxiliando os jovens heróis. No entanto, é possível observar diferenças, em relação a esse ponto, em termos de construções de gênero, pois percebemos que, nas narrativas de personagens masculinas, é frequente a presença de um amigo homem e uma amiga mulher formando um trio inseparável, enquanto nas narrativas de personagens femininas temos uma quantidade de aliados, mas nenhum realmente inseparável da vivência da personagem, alternando entre relacionamentos românticos ou amizades passíveis de desconfiança. Podemos ver, dessa forma, uma semelhança interessante nas histórias que têm uma personagem feminina como principal em contraponto às histórias com personagens masculinos como principais, e, ao mesmo tempo, as diferenças e similaridades na construção de suas narrativas: vemos que as histórias com personagens principais femininas, como Jogos Vorazes e a trilogia Divergente, têm as seguintes características em comum: a “iniciação” no mundo real e dos adultos tem início com um grande evento, aos 16 anos¹³, e a partir desta iniciação, as

¹³ Nos estados unidos, há um ritual de iniciação para as meninas, com realização, aos 16 anos, de sua festa de

sweet sixteen (“dozes dezesesseis”).

heroínas veem o mundo e o sistema como realmente são, incluindo todas as suas corrupções, passando a carregar a responsabilidade de modificar isso sozinhas, tendo para isso alguns parceiros nos quais não é possível confiar plenamente.

Podemos observar alguns dos traços acima destacados nos seguintes trechos retirados das narrativas:

Harry ouviu uma risada em sua mente, uma risada desagradável e aguda... sentiu o cheiro de podre do dementador, **um frio letal encheu seus pulmões afogando-o - pense... alguma coisa alegre... // Mas não havia felicidade nele... os dedos enregelados do dementador começaram a se aproximar da sua garganta (...)** e os rostos dos amigos surgiram com nitidez em sua mente **enquanto ele lutava para respirar** (ROWLING 2003, p. 20. Grifos nossos)¹⁴.

Queremos observar como a descrição do estado de espírito de Harry Potter, nessa e em outras inúmeras cenas da saga, remetem a sensações de pânico, infelicidade, ansiedade e dor, reportando a estados de depressão e ansiedade. A própria autora da saga, J. K. Rowling, comentou, em entrevistas, sobre os maléficos dementadores serem a personificação da depressão, doença que acomete diversas pessoas no mundo todo, inclusive a própria autora. E embora a trama tenha sido um sucesso de vendas e recepção, não foram poucas as críticas ao mundo

sombrio descrito pela autora, com muitas mortes e perdas, incluindo o crescimento doloroso do personagem principal. Essa sensação de mal-estar com o ambiente e enredo que parte do público sentiu na leitura de HP se propaga também pelos outros conjuntos literários aqui abordados, com leitores e espectadores lamentando as situações de morte, perda, abandono, loucura e sofrimento que perpassam os romances.

No trecho abaixo, retirado da trilogia *Jogos Vorazes*, a questão da depressão e da ansiedade ganha contornos mais explícitos, incluindo a descrição do surto nervoso por que passou o personagem Peeta, bem como o seu tratamento através de medicamentação alopática.

Peeta já está acordando, sentando no lado de sua cama, **pareceu confuso, com um trio de médicos tranquilizando ele**, lampejando luzes em seus olhos, checando seu pulso. Eu estou frustrada por não ter sido o primeiro rosto que ele viu quando acordou, mas ele vê isso agora. **Sua feição registra incredulidade e alguma coisa mais intensa que eu não posso exatamente localizar.** Desejo? **Desespero?** Sem dúvida ambos, para ele empurrar os médicos de lado, pular de pé, e se mover em minha direção. Eu corro de encontro a ele, meus braços estendidos para abraça-lo. Suas mãos estão me alcançando, também, para acariciar a minha face, eu penso. Meus lábios estão justamente formando seu nome **quando seus dedos se fecham em volta da minha garganta** (COLLINS, 2010, p. 70)¹⁵.

Para atender aos propósitos de nossa

¹⁴ Harry Potter, reunindo lembranças felizes para realizar o feitiço *Expecto Patronum* contra dementadores, que são seres que sugam as boas lembranças de suas vítimas.

¹⁵ A cena descreve o encontro entre Katniss e Peeta, após ele ser resgatado da Capital, onde foi abusado e sofreu uma lavagem cerebral para associar Katniss ao sentimento de ódio.

pesquisa, no quadro que elaboramos inserimos situações que tematizam a questão da ansiedade e situações que tematizam questões de afeto, as quais perpassam a construção das histórias e das personagens, considerando momentos de descoberta de uma identidade “real”, ou que o mundo anterior vivido era uma experiência de proteção (no caso de Percy Jackson e Harry Potter), situações de enfrentamento do mal e dos inimigos fortalecidos pelas engrenagens do sistema ou pela corrupção, morte de parentes e amigos, situações decisivas de batalhas, envolvimento românticos, que nos levam também ao setor ao campo do afeto, onde esses personagens nutrem e compartilham afeições e carinhos com outras personagens da história, mas, mesmo assim, nunca estão completamente entregues àquelas relações por conta dos seus fardos e responsabilidades, além das eventuais mortes de personagens próximos, como parentes, pais, mentores e amigos, quando não dos próprios personagens principais. Destacamos abaixo algumas passagens como ilustração.

Uma vez, quando eu estava em uma cobertura numa árvore, esperando imóvel por uma caça vaguear, eu cochilei e caí 3 metros no chão, caindo sobre minhas costas. Foi como se o impacto tivesse **bloqueado todo fragmento de ar dos meus pulmões, e eu fiquei deitada lá, lutando para inalar, exalar**, fazer qualquer coisa. **Era como eu me sinto agora, tentando lembrar**

¹⁶ Katniss Everdeen antes de se voluntariar como tributo, logo após ouvir o nome de sua irmã caçula sorteada para os Jogos Vorazes.

como respirar, incapaz de falar, totalmente estupefata enquanto o nome salta para dentro do meu crânio (COLLINS, 2008, p. 16)¹⁶.

Harry estava olhando para sua família, pela primeira vez na vida. Os Potter sorriram e acenaram para Harry e ele retribuiu o olhar, **carente (...) sentiu uma dor muito forte no peito**, em que se misturavam a alegria e uma **terrível tristeza** (ROWLING, 2000, p. 179)¹⁷.

Considerando as características que, no começo do texto, selecionamos no esquema sobre juventude proposto pelo Box 1824, podemos inferir que todas as histórias e narrativas seguem as características destacadas para os jovens: a de serem insurgentes e de constantemente estarem em busca de encontrar e compreender suas identidades e quem são. Assim, os personagens principais vão contra os padrões hegemônicos do seu próprio contexto repressor (principalmente nas histórias com as personagens principais femininas), como também se colocam no mundo e no contexto tentando construir as mudanças para um mundo melhor (nas narrativas de Percy Jackson e Harry Potter esse ponto é o destaque). Todos os heróis e heroínas elencados enfrentam uma batalha interna para se descobrirem e entenderem quem são e qual a importância que ocupam naquela história, bem como as possibilidades de interferência na realidade que eles possuem, sem modificar aquilo que eles são/ querem ser/ querem se

¹⁷ Harry vendo sua família no Espelho de Ojesed, que “*não mostra o seu rosto, mas o desejo em seu coração*” (ROWLING, 2000, p. 179).

mostrar ser, mas ao mesmo tempo exigindo deles um enorme esforço de desempenho, renúncia e dedicação, bem como um desapego ao que conseguiram em termos de afetos para se dedicarem ao projeto maior de vencerem os desafios que a vida lhes impôs.

Ao abordar a questão da distopia em nossas reflexões sobre afeto e ansiedade como sintoma e capital na juventude, percebemos que esses sintomas se encontram latentes de forma significativa nas narrativas distópicas aqui analisadas (Jogos Vorazes e Divergente). As distopias, como gênero narrativo, “*buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade*” (Hilário, 2013, p. 205), alimentando ainda mais as tendências aos reflexos de medo e ansiedade para com a sociedade atual e seus modos de vida (THEBALDI, 2016).

Levanto os joelhos até meu peito e enterro o rosto neles. **Queria ter vontade de chorar, porque as lágrimas talvez me proporcionem uma sensação de libertação**, mas a vontade não me veio. Como é possível ser reprovada em um teste para o qual é proibido se preparar? // À medida que o tempo passa, **vou ficando mais tensa**. Sou **obrigada a enxugar minhas mãos a toda hora, sempre que o suor se acumula**. Ou **será que estou fazendo isso apenas para me acalmar?** E se eles disserem que não me encaixo em nenhuma das facções? Eu teria que viver nas ruas, com os sem-facção. Não conseguiria viver assim. **Viver sem facção não significa apenas viver na pobreza e no desconforto; significa viver afastado da sociedade, separado da coisa mais importante da vida: a comunidade** (ROTH, 2012, p. 16)¹⁸.

Mais uma vez, a descrição aponta para questões fundamentais no que estamos entendendo aqui como uma pedagogia em torno da ansiedade, que acomete continuamente as personagens principais. Ansiosas, elas precisam superar as adversidades, tristezas, abandonos, dores, sensação de não pertencer, de ser diferente e fracassado, para conquistarem suas redes, seu protagonismo, suas formas de capital. Suas performances, nas narrativas que mapeamos, são ambíguas. O capital acumulado pela dureza da vida, as dificuldades no campo do afeto e da ansiedade, funcionam também como elemento chave na construção da performance e na capacidade do herói/heroína desempenhar o papel que lhe cabe. Neste sentido, em diálogo com situações contemporâneas em torno do mal-estar relacionado à ansiedade e às dificuldades com o afeto, as tramas apontam para uma ambivalência na construção dessas duas categorias, que aparecem ora como recursos proveitosos, ora como maldições aprisionadoras. A nosso ver, como procuramos demonstrar brevemente neste trabalho, a ambiguidade em torno destas características é fundamental para a constituição das tramas e das personagens, funcionando, assim, como uma moral contemporânea acerca dos lugares do afeto e da ansiedade na constituição das

¹⁸ Tris aguardando o resultado do seu teste de aptidão para saber qual sua facção.

subjetividades e na performance social dos sujeitos em termos de conquistas, superação, resiliência e produtividade social, uma espécie de pedagogia para uma cognição comportamental de uma geração de jovens, a partir dos recortes de classe e raça que sugerimos, bem como as diferenças pretendidas no que tange aos desempenhos e papéis de gênero, como brevemente buscamos apontar.

Ampliando as discussões para desdobramentos futuros

A partir dos debates e das contribuições ao nosso artigo após a apresentação do mesmo no Encontro Multidisciplinar em Culturas ENECULT em agosto de 2019 (ver a nota 1), elencamos aqui algumas questões que se abriram para futuras investigações: se as narrativas aqui listadas podem ser compreendidas dentro de um fluxo cultural em que são fornecidos modelos de conduta para as juventudes a partir de uma pedagogia cognitiva, como procuramos demonstrar, devemos nos perguntar como o público se relaciona com as mesmas em termos de identificações e projeções. De que forma, na prática da recepção dessas narrativas, os receptores, para além de introjetarem as

estratégias pedagógicas desses textos, exercem sua agência, agindo sobre eles e completando o arco hermenêutico de que fala Ricoeur ao abordar a terceira mimese? E, seguindo essa linha reflexiva, como, na contemporaneidade, os blogueiros e *booktubers* em seus canais sobre leitura, muitas vezes com milhares de seguidores, influenciam as práticas de recepção dessas narrativas?

Pensar os formatos literários e explorar como os sujeitos se relacionam com as narrativas nos faz refletir sobre como a cultura da convergência pós-massiva, conceito cunhado por Henry Jenkins, se reflete nos consumos e produções desses consumidores-produtores. Pensar narrativas, no nosso caso, é pensar também além do que elas contam em suas linhas e analisar o comportamento fora das páginas. Na conjuntura atual, em que temos como principal meio de informação a internet e as mídias colaborativas, é importante pensarmos sobre como as mídias e obras “tradicionais” se modificam a partir da recepções e das práticas dos leitores/ouvintes/espectadores, entendendo, também, como a troca entre narrativas e ações se dá intensamente. Assim, novos desdobramentos e novas histórias como *fanfics* surgem dessa cultura da convergência. Com a expansão da rede foi possível aumentar as discussões no espaço e no tempo, em que pessoas de diferentes localidades podem se

agrupar com a mediação do espaço virtual. Pensar esses novos moldes de interação é pensar em novas formas de se apropriar e consumir. Entendemos, portanto, que estamos diante de um processo crescente de difusão comunicacional, com o surgimento de fandoms continentais e até mundiais, da enorme influência exercida por blogs e canais do youtube a partir da mobilização de fãs, indicando novas formas de fruição e agência cultural.

Jenkins narra a empreitada de uma adolescente de 14 anos, Heather Lawver, que se tornou editora-chefe de seu próprio jornal virtual sobre o universo mágico de Harry Potter inserido no mundo real, o *Daily Prophet*, no final do século XX (ano 2000). Isso resultou numa enorme mobilização de jovens de todo o mundo reinventando suas histórias a partir de suas vivências, situação esta que ilustra como os sujeitos projetam nas narrativas a sua realidade e de que forma as suas premissas individuais são remontadas a partir de diferentes influências.

Alguns anos após esse projeto de Heather, vemos uma enorme repercussão audiovisual de blogueiros que se dedicam a realizar críticas de livros e dar suas opiniões pessoais a respeito de diferentes obras literárias no youtube. Os *booktubers* hoje podem ser considerados como os legitimadores

dos “cânones” da literatura contemporânea e referências de consumo das obras, exercendo o lugar de mediadores culturais e agentes fundamentais na reiteração das pedagogias que abordamos neste artigo.

Ao analisar as playlists de resenhas dos canais literários da amostragem da pesquisa, com o objetivo de identificar os tipos das obras lidas e compartilhadas pelos *booktubers*, notou-se que algumas temáticas e alguns títulos são privilegiados em detrimento de outros, como, por exemplo, a série Harry Potter, de J. K. Rowling; a série Percy Jackson e os Olimpianos; de Rick Riordan; O nome do vento, de Patrick Rothfuss; A culpa é das estrelas e Cidades de papel, de John Green; a série A seleção, de Kiera Cass; a série Diário de um Banana, de Jeff Kinney; a trilogia Divergente, de Veronica Roth; a trilogia Jogos vorazes, de Suzanne Collins (TEIXEIRA; COSTA, 2016, p. 25).

É tarefa para nossas futuras reflexões investigar os desdobramentos desta pedagogia nas práticas dos leitores, como apontamos nessas reflexões finais, bem como compreender quais são as matrizes culturais, no sentido proposto por Martín-Barbero (1997), que fornecem os modelos pelos quais as narrativas que aqui listamos são construídas, alimentando um imaginário que busca garantir os efeitos de sentido pretendidos.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. **Vida Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**. São Paulo: EDUSP, 2007.

_____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CORDEIRO, Marcus A. da Silva; GOES, Beatriz Silva; NOGUEIRA, Wilson de Souza. Jogos Vorazes e a questão da distopia na série de filmes de Gary Ross e Francis Lawrence. **Revista Geminis**, a. 7, v. 1, pp. 257-272, 2016.

ENNE, Ana Lucia. Juventude como espírito do tempo, faixa etária e estilo de vida: processos constitutivos de uma categoria-chave da modernidade. **Comunicação, Mídia e Consumo**. Revista ESPM. São Paulo, v. 7, n. 20, 2010.

_____. Reflexões sobre condutas juvenis contemporâneas: ansiedades e afetos como sintoma e capital. In: **XI RAM Reunión de Antropología del Mercosur**. Córdoba, Argentina, 2013.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: A Distopia como ferramenta de

análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**. UFSC, 2013.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: editora Aleph, 2009.

KIRCHOF, Edgar Roberto. SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. Leitura em tempos de rede: *booktubers* e jovens leitores/as. **Revista Letras Raras**, v. 7, n. 3, 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. IN: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

TEIXEIRA, Claudia Souza. COSTA, Andressa Abraão. Movimento booktubers: práticas emergentes de mediação de leitura. **Texto Livre, linguagem e tecnologia**. Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 13-31, jul.-dez., 2016. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/textolivre>>

THEBALDI, Bruno. **A era dos Multimedios: as turbofobias e a construção dos**

imaginários sociais de medo pela mídia.

Saarbrüchen: Novas Edições Acadêmicas,
2016.

Os integrados e os *outsiders* da aparência: o “belo” e o “feio” em tempos de “culto ao corpo”

Integrateds and outsiders from appearance: the "beauty" and the "ugly" on "cult of body" time

Bruno Thebaldi¹

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

¹ Doutor em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com Mestrado em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF) e graduação em Estudos de Mídia também pela UFF.

Resumo

O movimento contemporâneo conhecido como culto ao corpo é um tema caro aos estudos culturais, pois, além de bastante atual, sua discussão interdisciplinar abrange áreas como teorias da comunicação, sociologia, antropologia, filosofia, dentre outras. Incitado, sobretudo, pela mídia, o culto ao corpo, enquanto fenômeno, vem produzindo uma série de efeitos socioculturais. Um dos mais notórios é a visível busca dos sujeitos por se ajustarem às características entendidas como mais belas. Para isso, utilizam-se dos mais variados procedimentos e produtos que a tecnociência a serviço da medicina estética disponibiliza, além de cuidados com alimentação e exercícios. Por outro lado, vemos também a estigmatização social contra aqueles que não se encaixam nas categorias de beleza. Com efeito, relatos de bullying e distúrbios psicoalimentares tornam-se cada vez mais comuns. Ao mesmo tempo, medidas afirmativas vêm se fortalecendo com o intuito de minimizar tais impactos.

Abstract

The present movement known as cult of body is an important theme to the studies cultural, because, besides to be a very present subject, its discuss embrace areas like communication's theory, sociology, anthropology, philosophy, and others. Excited, especially, by media, the cult of body, as a phenomenon, have been producing some social and cultural effects. One of the most visible effects is the search of individuals to adjust themselves on the characteristics understood as more beautiful. For this, they use various thecnoscience's procedures and products on the service of esthetical medicine, beyond the care with their food and physical exercises. On the other hand, we also can see the social stigmatization against who don't adjust themselves on the beauty category. The direct effect is the more common reports about bullying and food problems. On the same time, affirmative actions have been strengthening with the goal to minimize those impacts.

Palavras-chave

Corpo; Mídia; Tecnociência; Estigmatização; Medidas Afirmativas.

Keywords

Body; Media; Thecnocience; Stigmatization; Affirmative Actions.

* * *

Especialmente a partir do último quarto do século XX, observamos uma alucinada corrida, maratonada por um sem fim de sujeitos mundo afora, os quais se encontram na busca pelas características físicas socialmente consideradas mais belas. Não é exagero aludir o fenômeno a uma corrida: parece mesmo que estamos diante de indivíduos competindo entre si para saberem quem chegará *lá* primeiro, ou ainda quem se manterá *lá* por mais tempo, e, por que não, quem receberá, empregando a linguagem típica das redes sociais, a maior quantidade de *follows*, *views*, *likes* e *comments* positivos quanto à própria imagem.

Essa, no entanto, é uma corrida um pouco diferente das tradicionais, nas quais os atletas competidores sabem que, independente de atingi-lo ou não, existe um fim. Nesta outra corrida a que aludimos, parece não haver linha de chegada: ainda durante a maratona surgem novos objetivos, acompanhados do despontar de produtos e/ou procedimentos igualmente novos e aptos a desacreditarem a meta de outrora. Quando não, a própria mídia atua de modo a desestimular o que antes ela mesma

ofertava como promessa para alcançar o padrão de beleza corporal “perfeito”.

Assim, se em 2013 a chamada barriga negativa, tendência estética lançada pela modelo sul-africana [Candice Swanepoel](#), recebera uma reportagem da revista *Vogue* intitulada “Barriga negativa: 7 maneiras para conquistar o abdômen dos sonhos”², e do jornal *O Globo*, em sua versão digital, ter noticiado que “Busca pela barriga negativa é a nova obsessão entre as malhadoras”³, pouco tempo depois - para sermos mais precisos, três anos -, já encontrávamos reportagens que acendiam o sinal amarelo, como a que se segue, publicada no *site* *Catraca Livre*: “Alerta: entenda os riscos que a busca pela barriga negativa oferece à saúde”⁴.

Não obstante, como em toda competição, cada um deve traçar sua estratégia pessoal para atingir seu escopo. E, nesse caso, os concorrentes podem contar com as bênçãos proporcionadas pelos avanços tecnológicos e suas mais variadas juras (ou ao menos aqueles que podem pagar para ter acesso a tais “maravilhas”). Rugas? “Nem pensar”, diz o título de uma matéria do *site* *Saúde e Beleza*

² Disponível em: <https://vogue.globo.com/beleza/beleza-news/noticia/2013/03/barriga-negativa-7-maneiras-para-conquistar-o-abdomen-dos-sonhos.html>. Acesso em: 21/09/2019.

³ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/beleza/busca-pela->

[barriga-negativa-a-nova-obsessao-entre-as-malhadoras-16952504](#). Acesso em: 21/09/2019.

⁴ Disponível em <https://catracalivre.com.br/saude-bem-estar/alerta-entenda-os-riscos-que-a-busca-pela-barriga-negativa-oferece-a-saude/>. Acesso em: 21/09/2019.

*Mais*⁵. Olheiras? “Xô”, afinal, embora considerados muito simpáticos, segundo o blog *De Salto Alto*, ninguém quer ter “visual de panda”⁶. Marcas de expressão e manchas? Por que alguém em sã consciência ostentaria tais máculas se, felizmente, em algum laboratório francês a solução já deve ter sido inventada, patenteada, embalada e exportada, estando disponível em praticamente qualquer farmácia, drogaria, ou mesmo dentro de nossas casas, acessáveis (apesar de nem tão “ace\$\$íveis”) após alguns singelos cliques através de nossos computadores, *tablets*, *smartphones* ou TVs?

Ademais dos dermocosméticos, que, diga-se de passagem, ocupam espaços cada vez mais consideráveis nas farmácias, há uma gama enorme de procedimentos e, para a alegria dos maratonistas da eterna juventude, a lista não para de se incrementar. Da mais simples limpeza de pele, passando por *peelings* químicos, queimaduras controladas, microagulhamentos, terapias a laser, máscaras com luz de Led, além, é claro, das já consagradas cirurgias plásticas e lipoaspirações, a combinação desses e outros (muitos) procedimentos não citados promete deixar qualquer um com o aspecto limpo, reluzente e renovado.

Hoje, “ser belo” fora convertido pelo discurso midiático, mas também pela própria medicina amparada nos avanços da tecnociência de caráter estético, numa questão de *escolha e força de vontade*. Dessa forma, *tudo* do que se precisa parece estar *logo ali*, sejam nas lojas, sejam nos consultórios dos nutricionistas, esteticistas, dermatologistas ou demais “escultores do corpo”, os quais, nas palavras da pesquisadora Paula Sibília (2008), estariam transformando o corpo humano em um “objeto de design”. Isto é, em uma estrutura pronta para ser delineada conforme os ditames estéticos em voga.

É nessa conjuntura que a cultura do “culto ao corpo” vê-se consolidada. Há, no entanto, que se distinguir “cuidado pessoal” e “culto ao corpo”: enquanto o primeiro é algo observado desde tempos imemoriais, representando as atenções que o indivíduo tem para consigo mesmo, por exemplo, por meio de processos de assepsia e ascese, o segundo trata-se de um fenômeno relativamente recente, caracterizado, em suma, pelo excesso, o exagero no cuidado com o próprio corpo e a aparência a ponto de situá-los como centro nevrálgico da própria existência. Eis a imagem corporal como síntese do sujeito,

⁵ Disponível em: <https://www.saudeebeleza.com.br/index.php/beleza-e-estetica/item/1230-skinbooster-rugas-nem-pensar>. Acesso em: 21/09/2019.

⁶ Disponível em: <http://1023.clicrbs.com.br/saltoalto/2015/03/20/xo-olheiras-confira-tres-truques-para-acabar-com-o-visual-de-panda/>. Acesso em: 21/09/2019.

“denunciando”, “apontando” e/ou “separando” o “apto” do “inapto”.⁷

Para compreendermos o processo sociocultural de formação do culto ao corpo, devemos retornar à década de 1920, quando, de acordo com estudo realizado pela pesquisadora brasileira Ana Lúcia Castro (2003), o uso dos cosméticos começou a ser socialmente aceito. Para essa mudança acontecer, todavia, Castro aponta a costura de uma união de peso: a associação entre o campo da *moda* - notadamente com a chamada “revolução” do guarda-roupa, sobretudo o feminino, marcado pelo surgimento de peças tanto mais curtas, deixando parcelas maiores do corpo à mostra, quanto ajustadas à silhueta das mulheres, contornando as “curvas” das senhoras da época -, da *publicidade* - especialmente em virtude das propagandas apregoadoras do moderno estilo de vida embasado na nascente sociedade de consumo - e do *cinema* - principalmente pelo crescimento das produções hollywoodianas. Logo, iniciava-se uma nova maneira de mirar o corpo. Um modo que exigia mais “cuidado” com a aparência, já que, agora, ele estava mais salientado, visível e publicizado do que jamais estivera.

Resumindo, nos anos 1920 houve o rompimento de ideais que perduraram por

décadas, especialmente no âmbito da *toilette* e do porte físico, impulsionado, não só, mas muito em parte, pelo fortalecimento, no âmbito sociocultural, dos veículos de mídia, especialmente o primeiro grande meio de comunicação com “imagens em movimento”: o cinema. Já podemos vislumbrar, aqui, as primitivas grandes preocupações com o “cuidar da aparência” para “sair bem na tela”. Em outras palavras, o cuidado corporal com vistas numa melhor apreciação imagética. Aqui, vemos, portanto, a raiz do fenômeno que, entre o final do século XX e início do XXI, viria a se consolidar como “culto ao corpo”, um tipo de preocupação que beira a obsessão em se enquadrar nos modelos físicos socialmente mais admirados.

Outro momento do século XX destacado por Castro (2003) foi a década de 1950, período que acrescentou outras mutações aos imaginários sociais relacionados ao corpo que nos ajudam a entender de que maneira alcançamos os ideais de beleza contemporâneos. Se os anos 1920 trouxeram uma nova consciência em termos de visualidade e cuidados para com a imagem, os 1950 estimularam a exposição do corpo, notadamente pela invenção do “veraneio”. Isto é, do ideal de férias de verão tanto como forma de exibição corporal pública, quanto de

⁷ Aprofundamos a exposição sobre o processo histórico-cultural de formação do culto ao corpo em outro trabalho (THEBALDI, 2018).

garantir um aspecto mais bronzeado à pele. Logo, o imaginário de beleza da pele branca e pálida foi pouco a pouco cedendo pelo estímulo ao “corar-se” no sol, transmitindo a mensagem de que, ao aproveitar-se da natureza, o indivíduo seria adepto de um estilo de vida saudável.

Não obstante, segundo Castro (2003), outros dois fatores se sobressaem nesta década. Um deles foi uma espécie de segunda “revolução da moda”, incitada, maiormente, pelo aparecimento das peças *prêt-à-porter*, ou seja, produzidas em escala industrial, e não mais confeccionadas sob medida pela “alta costura”, por demanda individual, promovendo um significativo barateamento das peças. O outro fora o crescimento da publicidade, especialmente a relacionada com os produtos de higiene e cuidados pessoais, dentre os quais sabonetes, xampus e cremes dentais. Assim, ao uso da maquiagem impulsionado nos anos 1920, os 1950, tendo novamente como carro-chefe os meios de comunicação, volveram a incentivar o cuidado diário no “bom trato” com a imagem, ofertando, para tanto, toda uma nova gama de produtos.

Castro (2003) faz sua terceira escala na década de 1960, quando a atmosfera de contestação, com destaque ao fortalecimento dos debates em torno do feminismo, da revolução sexual e da descoberta dos

anticoncepcionais, teria dado o empurrão final à consolidação de uma cultura que já vinha se fortalecendo desde os anos 1950: a juvenil.

Já sobre os anos 1970, quem melhor parece ter sintetizado os processos observados no âmbito da esfera corporal foi o filósofo francês Michel Foucault. Comentando a respeito do tipo de beleza ambicionada na época, o autor foi enfático: “*Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!*” (1979, p. 147). Hoje, entretanto, sua citação ressoa desatualizada. Isto porque, apesar de a magreza seguir bastante admirada no meio sociocultural, mais prudente seria declarar: “*Fique nu, mas seja musculoso, bonito, bronzeado*”. Afinal, o atual degrau maior de valorização corporal conclama a visibilidade de músculos trabalhados e salientados.

Para Foucault (1979), no entanto, o movimento de hipertrofia muscular não representa nenhuma libertação do corpo em relação às exigências do poder. Se por um lado, em *Vigiar e Punir* (1987), o pensador enxerga o declínio do conjunto de políticas conhecido como disciplina - mais precisamente a partir de 1968, com as agitações contestatórias que, dentre outras, reivindicaram o corpo como local de resistência ao “controle-repressão”, sobretudo por visar o prevalecimento do prazer individual/carnal sobre a moral disciplinar -, agora, viveríamos sob a égide de um tipo de “controle-estimulação”, no qual seríamos

incitados, pelas estratégias dominantes, a nos enquadrar naquilo que nos é demandado em função dos nossos próprios esforços e escolhas.

Apesar de o corpo musculoso já ser celebrado desde pelo menos a década de 1920, em grande parte graças ao fisiculturista ítalo-americano Charles Atlas⁸, foi a década de 1980 que trouxe a popularização dos exercícios e, na esteira, das academias de ginástica. Esse período firmou no imaginário popular a ideia da necessidade de se seguir uma rotina de exercícios, com a crescente observação de práticas de atividades físicas mais regulares (Castro, 2003). Ideal que, desde então, parece ter se disseminado, ajudando a consolidar a cultura do culto ao corpo.

Assim, tendo o corpo sido elevado à principal instrumento de “medição” e “avaliação” do outro, ele tanto pode transmitir a imagem de *responsabilidade* e *respeitabilidade*, desde que o sujeito seja habilidoso em sua rotina de exercícios, alimentação equilibrada, pele e cabelo tratados, quanto, na outra ponta, *irresponsabilidade* e *descrédito*, pena que recai contra os “descuidados” com a aparência, pecado mortal em tempos de moral da boa forma. Afinal, como bem sintetiza o sociólogo

francês Alain Ehrenberg, “*ser bem-sucedido em ser alguém é empreender [na arte de] tornar-se si mesmo*” (2010, p. 172).

Nas bancas de jornais, telas da TV, cinema, fotos publicitárias, redes sociais, em todos os cantos, são-nos ofertados corpos e mais corpos no melhor estilo *musculoso*, *bronzeado*, *rejuvenescido* e *liso*, entendendo por este último um físico alforriado de cicatrizes, cravos, espinhas, manchas e pêlos em excesso. Em uma palavra, *bonito*. Belos corpos que devem servir de estímulo *a todos nós* para que também possamos alcançá-los e exhibi-los, pois, para presentemente ser bem-sucedido no âmbito social, seu corpo, assim como sua carreira e casa, também precisa de atenção e cuidado.

Nas sociedades de viés ocidental e urbana, *beleza* e *força* são mais que sinônimos; são irmãs siamesas. Andam não só juntas, mas grudadas, sendo, ao menos dentro dessa cultura, praticamente impossível conceber uma sem a outra. Há de se salientar uma diferença fundamental em relação ao uso da força entre a modernidade e a contemporaneidade, também chamada de era “pós-moderna” (Lyotard, 1988), “supermoderna” (Augé, 1994), “líquida”

⁸ O êxito de Atlas começou depois de algumas tentativas frustradas de ganhar peso. Ele resolveu, então, desenvolver seu próprio método de modelamento do físico, conhecido como “tensão dinâmica”, baseado na

isometria. Com 1,77 metro de altura, Atlas chegou a pesar 81,5 Kg, o que lhe rendeu o prêmio de “O homem mais perfeitamente desenvolvido do mundo”, em 1929.

(Bauman, 2001), dentre outras expressões que fazem referência ao período aludido.

Na modernidade, durante a fase industrial do capitalismo, tão bem descrita por cientistas sociais como Foucault, com “Vigiar e Punir” (1987), o sociólogo alemão Max Weber, com “A ética protestante e o espírito do capitalismo” (2004), ou mesmo pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman, com sua interessante definição de “modernidade sólida” (2001), a força corporal fora um dos mais imprescindíveis instrumentos para a expansão do sistema capitalista. Tratava-se de uma força produtiva e submissa, “útil” e “dócil”, consoante os termos propostos por Foucault (1987). Em resumo, uma força “disciplinada” (Foucault, 1987) pelas instituições sociais para que atendesse aos interesses provenientes da aliança entre capitalismo industrial e Estado Nação. Servia tanto para gerar riqueza ao mover as máquinas e engrenagens das fábricas, em extenuantes rotinas imortalizadas no filme-paródia “Tempos Modernos” (1936), protagonizado pelo ator inglês Charlie Chaplin, quanto para defender o território e objetivos do Estado Nação, notadamente através da composição e utilização das forças policiais e armadas, expressando o que o sociólogo polonês Norbert Elias (1990) se refere como “monopólio da força” pelo Estado.

Ao longo do século XX, com o declínio do capitalismo industrial e os crescentes questionamentos em relação aos ideais simbolizados pelo Estado Nação, o uso da força, por efeito, também passou por modificações. Isso porque o trabalho da maneira com que o capitalismo industrial o concebeu foi, em grande parte, desmantelado e automatizado. Hoje, vivenciamos outra fase deste sistema econômico: é a era do *capitalismo financeiro*. Aqui, vislumbramos tanto o enfraquecimento do poder do Estado Nação em prol das “forças do mercado” e sua autorregulação pela “mão invisível”, quanto uma nova divisão do trabalho em escala global. Os trabalhos “pesados” das grandes indústrias praticamente desapareceram dos países centrais do mundo ocidental, tendo sido atraídos, como mariposas pela luz, rumo ao oriente, onde há países que oferecem o combo desregulamentação trabalhista, baixos salários, longas jornadas laborais e, como se não bastasse, pesados incentivos fiscais, tal qual demonstra, de maneira tão intensa quanto perturbadora, a pesquisadora canadense Naomi Klein (2002).

Enquanto as fábricas e indústrias se instalam no oriente, com destaque aos países asiáticos, com concentração na *produção de bens*, o ocidente, especialmente os países ditos desenvolvidos da Europa Ocidental e América do Norte, concentra a instalação das empresas

que atuam na área de *branding*, isto é, no *gerenciamento das marcas*, bem como os grandes conglomerados financeiros. Ao ocidente, coube o trabalho cujas ocupações não exigem grandes desgastes físicos ou emprego de força, que, com isso, viu-se disponível para outras finalidades.

Todavia, no período que compreende do século XIX aos dias atuais, às mutações no campo político-econômico, somam-se mudanças no domínio das sociabilidades e subjetividades. Valores e conceitos marcantes à formação dos sujeitos novecentistas, descritos por sociólogos como David Riesman (1995) e Richard Sennett (1995), ambos estadunidenses, destacando-se o resguardo e a interiorização de sentimentos e emoções que compunham o eu de cada um, entraram em decadência. Desde o final do século XX, ao contrário, as subjetividades vêm se modelando a partir da gana pela exteriorização e exibição de acontecimentos íntimos.

Uma das pistas para entender tamanha mudança está nos anos 1950, em um estudo que Riesman chama de *A multidão solitária* (1995). Para ele, transitamos de uma sociedade “introduzida”, cujo ápice teria ocorrido ao longo do século XIX, na qual os sujeitos se voltavam para seu interior, cerne ou âmago, campo em que acreditavam encontrar o magma da própria essência, e que, por isso mesmo, deveria ser protegida e ocultada de outrem,

para uma sociedade “alterdirigida”, a partir de meados do século XX, cuja orientação seria dirigida para fora, para o outro, para o exterior. É nessa esfera, seguindo Riesman, que os alterdirigidos depositam a confirmação da própria existência, obtida, mais precisamente, através da captura do olhar alheio.

Sobre os alterdirigidos, Riesman afirma que:

sua necessidade de obter aprovação e orientação de outrem (...) vai além das razões que levam a maioria das pessoas, em qualquer época, a se preocuparem muito com o que os outros pensam delas. Embora toda a gente queira e necessite ser apreciada por algumas pessoas em alguns momentos, apenas os tipos modernos alterdirigidos fazem disto a fonte principal da orientação e a área primordial da sensibilidade (1995, p. 86).

Desde então, outros pensadores corroboraram com a visão de Riesman. Caso do filósofo francês Guy Debord, que, no final da década de 1960, “denunciou” a chamada “sociedade do espetáculo” (2008), tipo de organização pautada pela midiatização da vida. Dentre as mais de duzentas mini teses ou definições que o autor elaborou a respeito dessa sociedade de viés espetacularizado, afirma que “*o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens*” (2008, p. 14), apontando ainda a “degradação” entre, em um primeiro momento, os valores do “ser” para o “ter” e, na sequência, do “ter” para o “parecer”, com o qual enfatiza a consolidação de um movimento de valorização das aparências.

A força não passou incólume a esse caldeirão de transformações. Pelo contrário: na era da alterdireção e do espetáculo, em vez de idealizada para ser gasta em trabalhos manuais, fabris ou braçais, como notado no período do capitalismo industrial, ela é desenvolvida para ser *vista, contemplada, admirada*. Isto é, converte-se em meio para atrair *visibilidade*. Está aí para estampar as capas de revistas e ocupar os demais espaços da mídia: “*a beleza é um capital, a força, um investimento*”, resume o cientista social Jean-Jacques Courtine (1993: 98).

Courtine vai além. Para o pensador, a força, no panorama contemporâneo, pode ser descrita como:

insólitas massas musculares, puramente decorativas, que não servem para correr, nem para arremessar, e que rompem assim com tudo aquilo que, dentro da lógica esportiva, associa músculo a movimento. Impressionantes afrontamentos em pesadas coreografias, duelos de imagens sem contato nem violência, puras lutas de aparências (1993, p. 83).

Hoje, pairam sobre *todos nós* discursos e mais discursos que nos excitam, para não dizer *impõem*, a buscar, à nossa própria maneira, meios e/ou formas de nos ajustarmos aos padrões corporais e estéticos social e midiaticamente apreciados. Para alcançá-lo, é-nos exigida uma rotina de tiranias alimentares e de exercícios, que de tão repetida, acaba

absorvida,volvendo-se *auto-imposta*. Mas tanto investimento, esforço, suor, cansaço e abdicção de prazeres do paladar têm sua recompensa: além da *barriga chapada*, do *braço definido* e da *perna torneada*, o prazer de não ser *um dos feios*, uma das piores estigmatizações que podem recair contra um sujeito contemporâneo.

Em sua versão digital, o jornal argentino *Clarín*⁹ divulgou, em 2013, dois experimentos que mostram que as pessoas bonitas têm mais chances de levarem uma vida “melhor” - ou pelo menos com mais vantagens - do que as que não são assim avaliadas. Segundo a reportagem “Ventajas de la belleza”, as pessoas bonitas “*tienen mejores puestos de trabajo, mejores sueldos, mejores tasas para sus créditos, mejores parejas y hasta un montón de amigos más en las redes sociales*”¹⁰. Fora que “*los empleadores no sólo llaman más a los lindos sino que los contactan mucho más rápido*”¹¹.

Um dos estudos em que a matéria se embasa foi desenvolvido por Daniel Hamermesh, o qual afirma que em tempos passados, os parâmetros distintivos de beleza estavam associados à fertilidade. Hoje, por sua vez, encontram-se em afinidade direta com os juízos da boa saúde e do êxito. Seria

⁹ Disponível em: http://www.clarin.com/sociedad/lindos-amigos-mejores-trabajos-ganan_0_850715053.html. Acesso em: 21/09/2019.

¹⁰ Cf. referência 8.

¹¹ Cf. referência 8.

exatamente por isso que, em sua opinião, “*No hay dudas de que a los más feos les va peor en el mercado laboral. [...] Abogados, políticos, futbolistas, prostitutas, todos ellos ganan más si son lindos*”¹².

A outra pesquisa abordada na mesma matéria do *Clarín*, realizada por seis cientistas, utilizou uma metodologia que envolvia o envio de diferentes currículos contendo fotografias de pessoas divididas em dois grupos: as ponderadas como bonitas e as sopesadas como feias. A conclusão foi a de que “*Los empleadores no llaman a los feos simplemente porque quieren cruzarse con gente linda por los pasillos o en la máquina de café*”¹³. O motivo: “*es pura discriminación. La belleza no tiene nada que ver con la inteligencia*”¹⁴. Para não deixar dúvidas: “*Se probó claramente la discriminación porque en algunos casos mandamos el mismo curriculum con la foto de un feo y con la de un lindo. No sólo a los lindos los llaman más sino que también los llaman más rápido*”¹⁵.

Mas não é só no plano profissional que ser considerado feio *joga contra*. No amoroso não é muito diferente. De acordo com publicação do site *Papo de Homem*¹⁶, cansado do baixo sucesso no aplicativo de relacionamento *Tinder*, um usuário resolveu

fazer um teste: digitou “*attractive guy*” no *Google*, escolheu uma foto e criou um perfil falso, segundo ele apenas em caráter de “experimento científico”. O perfil seria o de um homem “atraente”, de 26 anos, com interesse em mulheres entre 18 e 55 anos, numa distância que poderia superar 100 milhas do ponto onde ele se encontrava – isto é, critérios o mais abrangente possível. A partir de então, ele deu “*like*” (demonstrou interesse), em todas as mulheres que o *app* lhe sugeriu. Para a própria surpresa, teve uma taxa de *match* (interesse recíproco), de 22,6%.

Entusiasmado e intrigado, realizou um segundo teste. Agora, seria um homem de 34 anos, de perfil “mediano” - “não atraente”, mas nem “de todo horrível”, conforme os termos utilizados pelo próprio. Com os mesmos discernimentos de filtragem do teste anterior, viu a taxa de *matches* despencar para 0,5%. Não satisfeito, realizou outros três testes: homem “pouco atraente” de 26 anos (0,4% de *matches*); homem “atraente” de 34 anos (42%, o recorde positivo); e, por fim, homem “atraente” de 34 anos, interessado apenas em mulheres com idade entre 18 e 27 anos (18,9%).

A conclusão da análise é a de que a chance de um perfil mediano obter um *match*

¹² Cf. referência 8.

¹³ Cf. referência 8.

¹⁴ Cf. referência 8.

¹⁵ Cf. referência 8.

¹⁶ Disponível em: <https://papodehomem.com.br/usuario-faz-as-contas-e-chega-a-conclusao-tinder-nao-vale-a-pena-se-voce-e-feio/>. Acesso em: 21/09/2019.

no *Tinder* é a de 1:115. De modo direto, os resultados “*deixam bastante claro que, quando o assunto é sucesso no Tinder, a idade é um fator bem menos determinante do que a ‘beleza’*”¹⁷.

Os belos deste mundo que desejarem um espaço onde possam conviver “entre iguais”, estando livres da enfadonha presença de sujeitos medianos ou, pior, feios, podem optar por criarem um perfil virtual na rede social cujo nome já não deixa a menor margem de dúvida: *BeautifulPeople* - gente bonita, em português -, criada em 2002. Como a própria rede diz sobre si mesma, “*Everyone on the site is attractive*”¹⁸, minando as possibilidades de feiosos sonhadores (ou inconvenientes?) que tenham a audácia de pleitear uma conta nessa “comunidade”.

Contudo, para manter as ervas daninhas longe desse éden, foi preciso estabelecer algum tipo de filtro, seleção ou mesmo censura, de modo que fazer parte deste “clube virtual de elite” não seja tarefa nada fácil – o que, por outro lado, só aumenta o prestígio social daqueles que o logram. A solução encontrada foi até relativamente simples: primeiramente, o/a aspirante *tem que* fazer uma espécie pré-cadastro, enviando uma foto sua, a qual será analisada pelos/as usuários/as

que já obtiveram seu passaporte carimbado com a almejada permissão de ingresso. Durante as 48 horas seguintes, os membros do sexo oposto – homens julgam mulheres, mulheres julgam homens - irão votar se o/a pretendente merece conquistar um perfil, sabendo que o critério de apreciação, nesse caso, será única e exclusivamente sua aparência física, já que as opções de voto variam do “*beautiful*” (“bonito/a”) ao “*absolutely not*” (“absolutamente não”).

Em 2009, uma matéria no jornal *Estado de S. Paulo*¹⁹, versão digital, divulgou dados estatísticos sobre as recusas e os aceites considerando os pré-cadastros realizados no *BeautifulPeople*. O inglório ranking dos mais rechaçados no continente europeu era liderado por alemães e britânicos. Já a exitosa lista dos mais acolhidos era comandada pelos povos escandinavos. A nível mundial, os brasileiros despontavam como a segunda nacionalidade mais aprovada, com honrosos 45%. O número chama atenção, pois, mesmo sendo a segunda nacionalidade mais “bonita” da rede, o aceite gira abaixo dos 50%.

Sabendo que mais de 700 casais já se formaram através do *BeautifulPeople* e “*thousands of people are in committed relationships and many have gone on to start*

¹⁷ Cf referência 15.

¹⁸ Disponível em: <https://www.beautifulpeople.com/about>. Acesso em: 21/09/2019.

¹⁹ Disponível em: <https://link.estadao.com.br/noticias/geral,brasileiros-estao-entre-os-mais-bonitos-no-beautifulpeoplecom,10000045826>. Acesso em: 18/02/2020.

beautiful families”²⁰, em 2010 rede social resolveu inovar. Disponibilizou um serviço que, na prática, é uma espécie de banco virtual de esperma. Funciona como um fórum: as mulheres que querem ter um bebê “bonito” descrevem as características – físicas, evidentemente - que mais desejam ver em sua prole. Os homens cuja aparência se identifica com a da descrição requisitada podem doar seu sêmen em uma clínica cadastrada. Tão simples, rápido, prático e impessoal quanto comprar uma mercadoria pela *web*.

Aos rejeitados ou ainda àqueles que sequer tentaram uma vaguinha neste paraíso dos belos corpos, uma boa notícia: o serviço está disponível para indivíduos que não são membros da rede e mesmo aos feios que tiveram seu acesso negado pela comunidade. “No início não tínhamos certeza se iríamos estender a oferta a pessoas que não fossem bonitas”, disse Robert Hintze, fundador do *BeautifulPeople*. E completou, em tom de benevolência: “mas todos - inclusive as pessoas feias - gostariam de colocar filhos bonitos no mundo, e não podemos ser egoístas com o nosso pool de genes de pessoas atraentes”²¹.

Também em 2010, o *BeautifulPeople* voltou a atrair o foco da mídia com outra medida adotada. Isso porque, após as festas de final de ano, o *site* excluiu cerca de cinco mil de seus membros. O motivo: *engordaram*. À época, o próprio Hintze declarou que “membros vigilantes, que têm orgulho de manter o padrão do site, pediram para que agíssemos”²². Dito de outro modo, belos e orgulhosos sujeitos das tiranias alimentares e dos exercícios não aceitaram conviver com gente diferenciada poluindo seu jardim encantado e cobraram providências. De acordo com matéria da revista *Época*, os banidos receberam da rede social “um e-mail para que eles se inscrevessem quando estiverem em forma de novo. E não parou por aí. Os ex-membros receberam em sua caixa de entrada algumas dicas de spas em Nova York, Los Angeles, Reino Unido e na Europa”²³. Ou seja, não é só difícil conseguir *ser aceito* no *site*, mas também *manter-se* nele.

O *BeautifulPeople* é a materialização (ou virtualização) de uma dupla segregação: estética e financeira. E a questão financeira, aqui, não é uma mera coadjuvante dessa exclusão, já que para ter acesso aos tratamentos, procedimentos e produtos

²⁰ Cf. citação 17.

²¹ Disponível em: <https://economia.uol.com.br/negocios/ultnot/2010/06/21/ult8281u2345.htm>. Acesso em: 21/09/2019.

²² Disponível em: <http://epocanegocios.globo.com/Revista/Common/0,,E>

MI114019-16382,00-
[BEAUTIFULPEOPLE+EXPULSA+MIL+POR+TERE
M+ENGORDADO+COM+AS+COMIDAS+DE+FIM
+DE+AN.html](#). Acesso em: 21/09/2019.

²³ Cf. citação 21.

demandados para ser belo nesse mundo, é preciso dispor de um capital financeiro relativamente considerável – o que, definitivamente, não está ao alcance de todos.

A insistente valorização de certos atributos físicos em prol de outros produz como efeito, ademais da descomedida busca por atingir o padrão de beleza dominante, sofrimentos e danos psicológicos por vezes irreversíveis, exemplificados, dentre outros, pelos variados casos de *bullying*. Em finais de 2017, a título de ilustração, a revelação de dois episódios de suicídio de garotas muito jovens provocou comoção mundial, ambas por incomodarem-se com a própria aparência. Um foi o da adolescente estadunidense Rosalie Avila, de 13 anos, ao que tudo indica vítima de *bullying* na escola em que estudava. “*Sou feia e perdedora*”, escreveu em um bilhete encontrado depois de sua morte. O outro, na verdade, ocorrera em 2016, mas só fora divulgado no ano seguinte. Trata-se de Milly Tuomey, irlandesa de apenas 11 anos que se suicidou por estar infeliz com a aparência. Após sua morte, seus pais encontraram escrito em seu diário, com o próprio sangue da menina, a frase “garotas bonitas não comem”.

Para evitar o que vem sendo designado de incentivo à magreza excessiva, e justamente combater a propagação de distúrbios psico-

alimentares como a anorexia, alguns países vêm desenvolvendo leis que proíbem a presença de modelos consideradas magras demais nos desfiles de moda. É o caso da França, cuja legislação em vigor prevê pesadas multas para quem contratar modelos com Índice de Massa Corporal, o IMC²⁴, menor que 18.

Outras ações afirmativas igualmente são dignas de nota. Em 2011, a edição italiana da revista *Vogue*, notória pelo culto ao padrão de beleza predominante, causou frisson ao publicar em sua capa três modelos “acima do peso” com a legenda “Belle Vere” - “Belas de verdade”, na tradução para o português. O simbolismo para o campo da representatividade e da diversidade fora considerável. Afinal, pela primeira vez, corpos gordos estampavam a capa de uma das mais famosas publicações de moda do mundo, em um dos mais importantes centros da moda global, a Itália.

A capa ajudou a popularizar o movimento “*plus size*”, oriundo, especialmente, a partir do campo da moda, em referência a homens e mulheres que vestem peças “acima do padrão” – convencionado a partir do tamanho 48. Embora o termo, há algum tempo, possuísse cunho pejorativo, após um processo de reapropriação e ressignificação,

²⁴ O IMC é obtido da divisão do peso corporal (em Kg) pela altura (em centímetros) elevada ao quadrado.

passou a visar à recuperação e valorização da autoestima das pessoas gordas, englobando, outrossim, tendências de estilo e comportamento. No Brasil, costuma ser associado a personalidades como Gaby Amarantos, Preta Gil, a qual já fora, inclusive, garota propaganda de uma coleção *plus size* lançada por uma multinacional, além da modelo Fluvia Lacerda, a “Gisele Bündchen *plus size*”, como ficou conhecida. Na mesma linha, há também o Movimento de Aceitação do Gordo, o “*fat pride*”, em inglês, que milita para desconstruir as estigmatizações socioculturais que recaem contra as pessoas obesas.

Nesse sentido, o premiado trabalho da estadunidense Halley Morris-Cafiero reluz vanguardista, uma vez dedicado a denunciar a maneira com que os obesos são menosprezados por uma sociedade que não espera nada além da magreza de seus membros – basta pensar nas dificuldades cotidianas às quais estão submetidos, como a dificuldade para se sentar na poltrona do avião ou ainda passar pela catraca dos transportes públicos, por exemplo. Através de registros fotográficos, em que aparece em situações banais do dia-a-dia, como andar de patins, caminhar pela calçada, fazer compras, Cafiero tenta captar a reação das pessoas à sua volta. O resultado é

uma sequência de feições debochadas e olhares de reprovação em que a jovem é ridicularizada até mesmo por policiais em serviço²⁵.

Considerações finais

Sintetizando boa parte das motivações de suas pesquisas, em *Microfísica do poder* (1979), Foucault lançava a seguinte indagação: “Qual é o tipo de investimento do corpo que é necessário e suficiente ao funcionamento de uma sociedade capitalista como a nossa?” (1979, p. 147). Podemos adaptá-la à proposta deste artigo: que tipo de investimentos sobre o corpo *somos instigados a realizar* para sermos considerados “aptos”, “proveitáveis” e/ou “aceitáveis” em uma sociedade como a nossa?

Em se tratando de estética corporal, o atual padrão de beleza tão incitado pela mídia tem muito bem definidos os predicados que lhe são mais valorizados: o corpo malhado, bronzeado, de aspecto jovem e livre de manchas, rugas, pêlos em demasia e outras máculas afins. Tudo o mais que não se encaixar nessa descrição precisa de “reparo”, “concerto”, ou alguma outra intervenção da tecnociência para livrá-lo do mal. Não obstante, nenhum outro atributo parece ser mais depreciado na atualidade quanto a obesidade.

²⁵ O trabalho de Cafiero encontra-se disponível em <http://www.haleymorriscafiere.com/>. Acesso em: 21/09/2019.

O corpo gordo “fere” o estatuto do *helthism*. Ele dribla, escapa, foge da regra da vida saudável e de tudo aquilo que os discursos dominantes construíram, com a ajuda enfática dos meios de comunicação, acerca daquele que seria o atual modelo de físico belo e saudável, enquadrando-se na categoria dos inaptos. Por isso é socialmente constrangido e menosprezado. Ao mesmo tempo, o corpo gordo serve de estímulo aos “ajustados” para que mantenham sua rotina de “sacrifícios”, envolvendo dietas, exercícios, procedimentos, produtos dermocosméticos etc. Afinal, a autodisciplina imposta parece menos dolorosa do que as estigmatizações externas. O corpo gordo acaba servindo, pois, para lembrar aos *fitness* que a alternativa ao seu estilo de vida não é nada boa: é ser mais um ridicularizado em função da aparência, o que, em tempos de culto ao corpo, cultura do soma ou de endeusamento dos músculos, não é nada fácil. A partir do medo da inaptidão, forma-se um fidedigno “vale tudo” pelo corpo e imagem “perfeitos”, com direito a caça não só por regimes e treinamentos, mas também por cirurgias. Não à toa testemunhamos, como efeito, tantos casos de distúrbios psicológicos e/ou alimentares.

“Os conceitos de belo e feio são relativos aos vários períodos históricos ou às várias culturas”, lembra Umberto Eco em “História da feiúra” (2007, p. 10). Ou seja, o

que se entende por *beleza e feiúra* é variável de acordo com determinadas condições sociais, culturais, históricas, geográficas etc. Não é algo natural ou espontâneo, mas uma *construção cultural*. Um entendimento da organização social, a qual atribui a determinadas características físicas e estéticas o grau de superioridade ou inferioridade. Isso significa que aquilo que se entende por *belo* ou *feio* no dia de hoje (a) pode não ter sido assim entendido pelas gerações passadas e (b) pode não ser mais assim entendido no dia de amanhã. E mais: (c) aquilo que é belo ou feio em uma determinada cultura, pode não ser assim entendido em outra que lhe seja contemporânea. Este último é o caso da Mauritânia, que, diferentemente das presentes sociedades ocidentais urbanas e (pós)industriais, celebra a obesidade, entendendo-a como sinal de riqueza e fartura.

Reconhece-se, com isso, que o atual modelo de beleza predominante na porção ocidental do planeta é apenas *um* dos muitos existentes ao redor do globo, não devendo ser entendido nem como permanente, uma vez que os ideias de beleza historicamente encontram-se em transformação, nem como hegemônico, uma vez que se encontra em disputas no espaço social com outras visões acerca do belo, como diria o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2004), conflitando com os movimentos

contra-hegemônicos, como o *plus size* e o *fat pride*.

Referências bibliográficas

CATRACA LIVRE. **Alerta: entenda os riscos que a busca pela barriga negativa oferece à saúde.** Disponível em: <https://catracalivre.com.br/saude-bem-estar/alerta-entenda-os-riscos-que-a-busca-pela-barriga-negativa-oferece-a-saude/>. Acesso em: 21/09/2019.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Campinas: Papirus, 1994.

VOGUE BRASIL. **Barriga negativa: 7 maneiras para conquistar o abdômen dos sonhos.** Disponível em: <https://vogue.globo.com/beleza/beleza-news/noticia/2013/03/barriga-negativa-7-maneiras-para-conquistar-o-abdomen-dos-sonhos.html>. Acesso em: 21/09/2019.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BeautifulPeople. Disponível em: <https://www.beautifulpeople.com/about>. Acesso em 21/09/2019.

ÉPOCA. **BeautifulPeople expulsa 5 mil por terem engordado com as comidas de fim de ano.** Disponível em: <http://epocanegocios.globo.com/Revista/Common/0,,EMI114019-16382,00-BEAUTIFULPEOPLE+EXPULSA+MIL+POR+TEREM+ENGORDADO+COM+AS+COMIDAS+DE+FIM+DE+AN.html>. Acesso em: 21/09/2019.

ECONOMIA UOL. **BeautifulPeople.com lança banco de esperma virtual.** Disponível em: <https://economia.uol.com.br/negocios/ultnot/2010/06/21/ult8281u2345.htm>. Acesso em: 21/09/2019.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

ESTADO DE SÃO PAULO. **Brasileiros estão entre os mais bonitos do BeautifulPeople.com.** Disponível em: <https://link.estadao.com.br/noticias/geral,brasileiros-estao-entre-os-mais-bonitos-no-beautifulpeoplecom,10000045826>. Acesso em: 18/02/2020.

CABAN, Isabela. **Busca pela barriga negativa é a nova obsessão entre as malhadoras.** Disponível em: <http://oglobo.globo.com/ela/beleza/busca->

pela-barriga-negativa-a-nova-obsessao-entre-as-malhadoras-16952504. Acesso em: 21/09/2019.

CAFIERO, Haley Morris. Disponível em: <http://www.haleymorriscafiere.com/>. Acesso em: 21/09/2019.

G1 – GLOBO. **Casal que se conheceu em site de 'encontros de feios' irá se casar.** Disponível em: <http://g1.globo.com/planeta-bizarro/noticia/2010/10/casal-que-se-conheceu-em-site-de-encontros-de-feios-ira-se-casar.html>. Acesso em 21/09/2019.

CASTRO, Ana Lúcia. **Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilo de vida e cultura de consumo.** São Paulo: Annablume, 2003.

COURTINE, Jean-Jacques. Os stakhanovistas do narcisismo: body-building e puritanismo ostentatório na cultura do corpo. **Revista Communications**, n. 56, pp. 81-105, 1993.

CLARIN. **Ventajas de la belleza: Los lindos tienen más amigos, mejores trabajos y ganan más.** Disponível em: https://www.clarin.com/sociedad/lindos-amigos-mejores-trabajos-ganan_0_B1axNnjiDQg.html. Acesso em 21/09/2019.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

ECO, Umberto. **História da feiúra.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

EHRENBERG, Allan. **O culto da performance. Da aventura empreendedora à depressão nervosa.** Aparecida/SP: Idéias & Letras, 2010.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador. Formação do Estado e civilização. Volume II.** Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir. História da violência nas prisões.** Petrópolis: Vozes, 1987.

KLEIN, Naomi. **Sem logo. A tirania das marcas em um planeta vendido.** Rio de Janeiro: Record, 2002.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MASSENA, Juju. **Xô olheiras! Confira três truques pra acabar com o visual de panda.**

Disponível em:

<http://1023.clicrbs.com.br/saltoalto/2015/03/2>

[0/xo-olheiras-confira-tres-truques-pra-acabar-com-o-visual-de-panda/](http://1023.clicrbs.com.br/saltoalto/2015/03/20/xo-olheiras-confira-tres-truques-pra-acabar-com-o-visual-de-panda/). Acesso em

21/09/2019.

RIESMAN, David. **A multidão solitária. Um estudo da mudança do caráter americano.**

São Paulo: Perspectiva, 1995.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público. As tiranias da intimidade.** São

Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SIBILIA, Paula. **Show do eu. A intimidade como espetáculo.** Rio de Janeiro: Nova

Fronteira, 2008.

SAUDE E BELEZA+. **Skinbooster. Rugas, nem pensar.** Disponível em:

<https://www.saudeebeleza.com.br/index.php/beleza-e-estetica/item/1230-skinbooster-rugas-nem-pensar>. Acesso em 21/09/2019.

THEBALDI, Bruno. **Mídia e exteriorização do self. Exposição de intimidade e culto ao corpo.** Disponível em:

<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/35021/35021.PDF>. Acesso em

21/09/2019.

PAPO DE HOMEM. **Usuário faz as contas e chega à conclusão: Tinder não vale a pena se você é feio.** Disponível em:

[https://papodehomem.com.br/usuario-faz-as-](https://papodehomem.com.br/usuario-faz-as-contas-e-chega-a-conclusao-tinder-nao-vale-a-pena-se-voce-e-feio/)

[contas-e-chega-a-conclusao-tinder-nao-vale-](https://papodehomem.com.br/usuario-faz-as-contas-e-chega-a-conclusao-tinder-nao-vale-a-pena-se-voce-e-feio/)

[a-pena-se-voce-e-feio/](https://papodehomem.com.br/usuario-faz-as-contas-e-chega-a-conclusao-tinder-nao-vale-a-pena-se-voce-e-feio/). Acesso em

21/09/2019.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo.** São Paulo:

Companhia das Letras, 2004.

“Ela é como se fosse da família”: analisando as representações entre patroas e empregadas domésticas no programa *Esquenta!*

***“Ela é como se fosse da família”*: analisando
as representações entre patroas e empregadas
domésticas no programa *Esquenta!***

***“As if she were from the family”*: analyzing
the representations between mistresses and
housemaids in the program *Esquenta!***

Marina Caminha¹

Universidade Federal Fluminense

Ohana Boy Oliveira²

Universidade Federal Fluminense

¹ Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense-Niterói/RJ. Realiza estágio de Pós-doutoramento em Comunicação e Cinema pelo PPGCINE-UFF/NITERÓI-RJ, onde executa uma pesquisa sobre narrativas colonizadoras do riso no audiovisual- televisão e internet. E-mail: ninacaminha@gmail.com

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades e Graduada em Produção Cultural, todas na UFF. E-mail: ohanaboy@gmail.com

Resumo

Este artigo tem como proposta discutir as representações das relações entre patroa e empregada doméstica, atravessadas no Brasil pela frase “como se fosse da família”, através da análise do episódio do programa *Esquenta!*. Propomos pensar como a narrativa se apropria do discurso das diferenças, elaborando um diálogo entre os conceitos de representação e representatividade e, posteriormente, relacionando-os com o campo televisivo. Seguimos como premissa as percepções de Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero em diálogo com Angela Davis, Djamila Ribeiro e Asad Haider, importantes nos estudos sobre representação e representatividades de temáticas vinculadas a grupos sociais subalternizados.

Abstract

This article aims to discuss the representations of the relations between mistress and housemaid, crossed in Brazil by the phrase "as if she were from the family", through the analysis of the episode of the program *Esquenta!*. We propose to think about how the narrative appropriates the discourse of differences, elaborating a dialogue between the concepts of representation and representativeness and, later, relating them to the television field. We follow as premise the perceptions of Stuart Hall and Jesús Martín-Barbero. We will deepen this assumption through the dialogue with the authors Angela Davis, Djamila Ribeiro and Asad Haider, important in the studies on representation and representativities of the themes linked to subalternized social groups.

Palavras-chave

Representação. Representatividade. Televisão. *Esquenta!*. Empregada Doméstica.

Keywords

Representation. Representativity. Television. *Esquenta!*. Housemaid.

“*Ela é como se fosse da família*”: analisando as representações entre patroas e empregadas domésticas no programa *Esquenta!*

Introdução³

O *Esquenta!*, exibido pela Rede Globo entre 2011 e 2017, foi um programa idealizado para atender a uma demanda de público focada no universo do popular. Desde a sua primeira temporada até o final, a estética – no formato auditório –, as discussões e os personagens temáticos escolhidos, além dos convidados, compuseram a intenção de discutir questões nacionais, das mais diferentes regiões, com o propósito de repensar o Brasil, configurado pelas palavras povo, povão.

Esse programa de auditório dominical, criado em parceria com o antropólogo Hermano Vianna e integrante do Núcleo Guel Arraes na emissora, tinha como mote inicial a festa, o samba e o carnaval e mesclava apresentações de artistas, entrevistas, interação com a plateia e esquetes de humor, seguindo o lema “*tudo junto e misturado*” (OLIVEIRA, 2015).

Vale destacar que, analisando a trajetória televisiva enquanto apresentadora da emissora, essa é a primeira vez que Regina

Casé comanda uma atração de auditório com plateia dentro de um estúdio. Segundo Sarah Nery Chaves (2007) outros programas (*Programa Legal, Brasil Legal, Muvuca, Central da Periferia*), exibidos nas décadas de 1990 e 2000, tinham foco maior nas entrevistas informais e no humor em diversos lugares do Brasil, como se, em conversas com pessoas dos mais variados lugares do país, estivesse se traçando um perfil de brasilidade que não costumava aparecer na televisão. Nesse sentido:

Consideramos que a apresentadora é representada como possível “tradutora e intérprete” da diferença, como aquela autorizada a fazer a mediação entre o universo da televisão e os territórios nos quais busca os elementos para os programas, majoritariamente compostos por espaços estigmatizados tais como favelas, periferias, subúrbios e comunidades tanto do Rio de Janeiro quanto do Brasil e do mundo (OLIVEIRA, 2017, p. 7).

Em 2016, o retorno da última temporada do *Esquenta!* trouxe algumas novidades em relação a estrutura narrativa, pois, além das conversas e apresentações musicais gravadas em estúdio, o programa foi editado em montagem paralela, com Regina Casé assistindo ao que estava acontecendo no auditório na casa de um espectador. Assim,

³ Eu, Ohana, agradeço às minhas tias, Vera e Regina, pelas conversas no Natal de 2017 sobre as explorações vividas em seus respectivos trabalhos como empregadas domésticas. Apesar de não terem seu trabalho reconhecido nem seus direitos garantidos pela CLT, essas mulheres guerreiras cuidaram e continuam cuidando de muitas casas e famílias, o que me motivou a dedicar este artigo a elas, refletindo sobre como podemos nos empenhar cada vez mais em construir uma sociedade melhor com menos desigualdade social.

enquanto havia uma discussão apresentada no estúdio, as gravações externas focalizavam, como uma espécie de exemplo, experiências de mundo que corroboravam para a temática de determinado episódio.

Regina viajou para diferentes lugares do país, tais como Pará, Rio Grande do Sul, Ceará, entre outros seguindo o lema “*aqui e lá, lá e aqui*”. Desse modo, a apresentadora almoçava e assistia ao programa previamente gravado com famílias pré-selecionadas, de acordo com suas histórias enviadas por vídeo pelo site.

Tal dinâmica, através das conversas com os convidados, tanto artistas quanto anônimos, se aliavam às temáticas sociais e ao combate aos preconceitos, geralmente relacionados ao gênero, raça e território. Entre algumas temáticas debatidas destacamos: o protagonismo feminino no campo do trabalho, a questão do gênero: identidade de gênero *versus* sexualidade e religião.

Essa retomada é iniciada pelo Nordeste (Fortaleza-CE), com a visita à casa da Família Holanda. A escolha pelo primeiro episódio da última temporada foi baseada nas relações entre patroa e empregada doméstica, balizadas pela afetividade inscrita na expressão “como se fosse da família”.

Este artigo tem como proposta problematizar as representações acerca das representatividades discutidas por Regina Casé

a partir da análise do que foi exibido no dia 16 de outubro de 2016, dando ênfase à “amizade” da patroa Daniele Holanda Pontes com a empregada doméstica Vera Lúcia. Para tanto, propomos, através de um diálogo entre autores dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, o caminho para complexificar a visibilidade de sujeitos subalternizados no programa já que esses sujeitos representam uma ideia de Brasil popular construído pela própria apresentadora ao longo de sua carreira.

Ademais, queremos refletir, através do episódio citado, a forma de contar essas histórias escolhidas pela equipe do programa, implicando pensar possibilidades ou não de vermos a construção de outros olhares sobre esses sujeitos subalternizados, inseridos em uma discussão que contemple a desigualdade social como questão central. Desse modo, apontaremos algumas discussões teóricas sobre a construção das representações e representatividades antes de entrar especificamente na análise do episódio.

Disputas de sentido nas relações entre representações e representatividades

Em 2015 estreou nos cinemas nacionais a narrativa *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert. Protagonizada por Regina Casé, a história reflete sobre as condições perversas nas relações entre patroas e

“Ela é como se fosse da família”: analisando as representações entre patroas e empregadas domésticas no programa *Esquenta!*

empregadas domésticas. O filme discute como, embutida na expressão *“como se fosse da família”*, há uma carga afetiva de aprisionamento do sujeito, pois de um lado, a empregada é *“como se fosse da família”* quando cuida do filho da patroa doando carinho, respeito e atenção (muitas vezes sem poder exercitar o mesmo com seu próprio filho) e, de outro, não pode ultrapassar as relações estabelecidas entre classes sociais porque é negado a ela o direito de se sentar na mesma mesa com os patrões nas refeições, é destinada a um quarto nos fundos da casa e não pode usufruir do espaços de lazer inscritos no ambiente onde mora.

É uma vida destinada ao trabalho e manutenção/organização da vida de outras pessoas, sobrando poucos espaços de organização de sua própria vida e sem que receba para isso um salário alto e tenha os direitos trabalhistas garantidos. Segundo pesquisa do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), em 2017 houve um aumento de 68,1% de empregadas domésticas sem carteira assinada (Site IstoÉ, 2017). Nesse sentido, vale lembrar o contexto de ascensão socioeconômica da classe C através do consumo a partir dos anos 2000, com ampliação de crédito e aumento de bens de consumo, que apesar de ter ampliado alguns direitos trabalhistas dessa categoria, não

garantiu a valorização da profissão e a manutenção de todos os direitos.

Ao propor essa discussão o filme recoloca em diálogo dois conceitos importantes: representações e representatividades. Ao falarmos em representações concordamos com Stuart Hall (2016) quando afirma que a cultura é uma arena de disputas por atribuição de sentidos e que a representação não dá conta da complexidade do real. Segundo o autor, *“representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos”* (Hall, 2016, p. 31). Apesar disso, também entendemos, conforme as considerações de Pierre Bourdieu (1997), que é preciso incluir no real a representação do real, ainda mais considerando a complexidade que envolve os estudos relacionados à cultura e seus sistemas de representações.

Relacionando representação com identidade, Hall já anunciava uma desconstrução das perspectivas identitárias em várias áreas disciplinares, que de maneira geral, criticavam a ideia de uma identidade integral, originária e unificada, pensando-a *“sob rasura”* (Hall, 2014). Concordamos que *“as identidades são as posições que o sujeito é*

obrigado a assumir, embora ‘sabendo’, sempre, que elas são representações” (Hall, 2014, p. 112), por isso construídas dentro de um discurso e de um contexto histórico específico. Dessa maneira, em consonância com o teórico, pensar as representações como identidades implica em saber quem podemos nos tornar, como temos sido representados e como essa representação afeta a forma como podemos representar a nós mesmos (HALL, 2014).

Ainda nessa questão sobre identidade e diferença para debater representação, recuperamos a discussão de Tomaz Tadeu da Silva, que critica o multiculturalismo que se apoia em um apelo vago e benevolente à tolerância e o respeito com a diversidade, defendendo, portanto, sua problematização ao invés de sua mera celebração (Silva, 2014). Como resultado de um processo de produção simbólica e discursiva, a identidade e a diferença são relações sociais sujeitas a vetores de força, logo, estão em disputa (Silva, 2014). Concebida como um sistema de significação, a representação é uma forma de atribuição de sentido, portanto:

um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. É por isso que a representação ocupa um lugar tão central na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade. Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação (SILVA, 2014, p. 91).

Ao falarmos em representatividades queremos pensar como algumas narrativas, políticas públicas, ações culturais, entre outros, são construídas com um sentido voltado para tornar visível determinados grupos sociais, atravessando suas crenças, modos de ação e, principalmente, buscando combater o lugar social designado a esses grupos nas narrativas hegemônicas e colonizadoras brasileiras que retroalimentam uma marginalização das classes sociais periféricas. Portanto, é uma disputa que se concentra na ocupação dos espaços simbólicos e materiais, pelo lugar de fala e pelo reconhecimento/legitimação de outras narrativas possíveis que possam esquadriñar um projeto nacional com menos desigualdades sociais, respeito pelas diferenças e direito a participação direta, com presença física, nos sistemas políticos, econômicos e sociais.

Entendemos, portanto, que a representatividade é a relação que se estabelece com uma representação, geralmente valorizada em seu sentido simbólico e buscada como forma de reparação histórica em contraposição à colonialidade. Facina, Gomes e Palombini (2016) nos ajudam a corporificar o que chamamos de narrativas colonizadoras. Dizem elas:

Deve-se perguntar quem seja esse sujeito universal que produz tal narrativa sobre o povo. Que narrativa é essa e quem é esse povo? Está em xeque essa colonial modernidade que presume um sujeito único, universal,

“Ela é como se fosse da família”: analisando as representações entre patroas e empregadas domésticas no programa *Esquenta!*

de costumes e gostos fixos naturais, sobreposto a toda e qualquer outra possibilidade de vivência. Ele barbariza a diferença. Necessitamos de chaves de leitura, vocabulários e epistemologias que desloquem a essência desse sujeito: homem, branco, colonizado, heteronormativo (FACINA; GOMES; PALOMBINI, 2018, p. 85).

Concordamos com Angela Davis (2014) quando problematiza a representatividade, levando em consideração que uma maior presença de determinados grupos sociais nos espaços de poder simbólico, econômico e cultural corrobora para um processo de transformação social quando esses representantes não retroalimentam as narrativas excludentes e dominantes. Asad Haider (2019) também traz considerações relevantes nesse sentido, nos alertando para o perigo das políticas identitárias que neutralizam os movimentos efetivos contra as opressões⁴. Para ele, “reivindicar inclusão na estrutura da sociedade como ela é significa se privar da possibilidade de mudança estrutural” (Haider, 2019, p. 48). A crítica colocada pelo autor diz respeito a seu aspecto individualista, baseada em uma demanda individual por reconhecimento, enfraquecendo como possibilidade uma auto-organização coletiva.

O paradigma da identidade reduz a política a quem você é como indivíduo e a ganhar reconhecimento como indivíduo, em vez de ser baseada no seu pertencimento a uma coletividade e na luta coletiva contra uma estrutura social opressora. Como resultado, a política identitária paradoxalmente acaba reforçando as próprias normas que se propõe a criticar (HAIDER, 2019, p. 50).

O consumo de imagens de si na mídia, de maneira isolada e individual e narcísica, assim como a celebração das diferenças sem um debate profundo e estrutural, não constroem um mundo mais justo. Ainda nessa perspectiva, Djamila Ribeiro vai dizer que:

se hoje há um interesse maior por essas pautas, é porque os movimentos ao longo da história têm conseguido tirar das sombras questões extremamente importantes. Trazer à tona algumas problemáticas é o primeiro passo para a dignidade de certos grupos. Há de se cuidar, no entanto, para não ocorrer uma apropriação puramente mercadológica e incapaz de produzir mudanças de fato (RIBEIRO, 2018, p. 130).

Por esse motivo, partimos do pressuposto de que as representatividades não podem ser desvinculadas das representações e como algumas falas a serviço de uma disputa por representação são colocadas em jogo. Faz-se necessário vincular essa discussão ao cenário televisivo, como engrenagem da indústria cultural, tendo em vista que o objeto de análise está localizado nesse espaço.

Seguindo a perspectiva de Hall

⁴ Na contemporaneidade são muitos os debates sobre o feminismo liberal, o anti racismo de mercado e o neoliberalismo de esquerda. Acerca destas temáticas, recomendamos os conteúdos dos canais marxistas Tese Onze (<https://www.youtube.com/channel/UC0fGGprijDIIQ3>

ykWvcb9hg), Jones Manoel (<https://www.youtube.com/channel/UC02coXfDPjEmU8uDT2G8Z2A>) e Tempero Drag (<https://www.youtube.com/channel/UCZdJE8KpuFm6NRafHTEIC-g>). Acesso em 15 mar. 2020.

(2016), entendemos que a representação marca um jogo entre presenças e ausências, constituindo-se sempre de maneira incompleta e arbitrária. A televisão no Brasil é um cenário potente de configuração de imaginários e, nesse sentido, participa do jogo das representações. Precisamos conversar com as suas narrativas com a inquietação de olhar para os caminhos que são apagados e aqueles que são reafirmados, tanto no que diz respeito às representatividades quanto ao modo como essas são expostas nas dinâmicas das representações.

É preciso levar em consideração que quando falamos em televisão no Brasil afirmamos que, além das mídias corporativas, é também constituinte dessa indústria as emissoras locais, comunitárias, educativas e as novas formações de janelas comunicativas expostas na internet. Paralelamente, entendemos que há dinâmicas no circuito de produção de mensagens audiovisuais que envolve um público implicado e um público real, com suas diferenças culturais, locais e econômicas. Todos esses processos em conjunto nos permitem pensar a televisão inserida em um circuito de informações, afetações, representações e representatividades mais complexo, implicando em uma leitura dialógica de sua história e de seu presente.

Paralelamente, afirmamos que houve um projeto, capitaneado pelos empresários e Estado ditatorial, na década de 1960, que promoveu o crescimento de um projeto de televisão nacional verticalmente, fortalecendo as grandes emissoras abertas e situadas no sudeste do país, tais como Rede Globo, SBT, TV Record e Bandeirantes (atualmente renomeada para Band). São essas emissoras que aqui chamamos de TVs corporativas, lugar onde a narrativa que propomos analisar habita (CAMINHA, 2012).

É importante lembrar que essas emissoras corporativas, como concessão pública, fazem parte do estado e são subvencionadas por ele. Por questões ideológicas vinculadas às práticas de produção em larga escala e visando o lucro, o esforço de ambos – TVs corporativas e Estado – é fechar o sentido, conformando determinado gosto e tipo de público, sem fragmentar as questões estruturais da sociedade e muitas vezes naturalizando desigualdades sociais. Concordamos com Jesús Martín-Barbero (2004) quando diz que *“a televisão não é somente um meio com possibilidades e limites ainda em grande parte por explorar, senão uma instituição estratégica no processo de socialização cotidiana”* (Martín-Barbero, 2004, p. 423). Assim, questionamos o que está em jogo

“*Ela é como se fosse da família*”: analisando as representações entre patroas e empregadas domésticas no programa *Esquenta!*

quando as narrativas televisivas escolhem uma determinada representação em detrimento de outras e a quem serve essas narrativas.

É a partir desse cenário que podemos buscar outros questionamentos, diretamente ligados ao nosso artigo: quando uma dada representação visualizada em uma determinada narrativa televisiva corrobora para dar visibilidade a diferentes representatividades voltadas para a periferia, o negro, o popular e as relações entre classes sociais. Quando essa dada representação contribui para determinadas visibilidades em que esses mesmos grupos sociais citados são desqualificados e marginalizados. E, por fim, quando a representação constituída através de elementos narrativos, centralizadas nas emoções, tornam-se características importantes para naturalizar determinadas projeções sociais, tais como a relação entre patroas e empregadas domésticas.

Para nós, propor um olhar mais complexo sobre o contexto de uma dada representação televisiva significa trabalhar com os fragmentos que compõe a narrativa analisada, sem desmerecer nem o processo histórico, nem as relações contidas entre os vários braços comunicacionais que

reformulam o presente.

Assim, é pertinente observar que o *Esquenta!*, enquanto programa televisivo, está localizado em um contexto cultural de adensamento das indústrias comunicativas, do aparecimento de outros importantes agentes midiáticos, tais como redes sociais, *blogs*, canais audiovisuais como *Youtube*, *Vimeo*, entre outros. Esses novos braços comunicacionais, em diferentes sentidos, ecoam um determinado debate, ampliando por meio de *hashtags*, posicionamentos políticos da audiência que em outros tempos estavam circunscritos a mídias e/ou encontros locais.

São novos marcadores de sentidos, acirrando o debate e tornando os espaços midiáticos centrais nas lutas pelas representações e representatividades. Nos últimos anos, tem havido uma comoção coletiva (pelo menos virtual) sobre séries, filmes e programas que têm trazido temáticas sobre representatividades, o que é simbolicamente importante⁵. As *hashtags* que questionam as representatividades hegemônicas podem ser pensadas como um capital, pois circulam entre os espectadores e as produções audiovisuais, aumentando ou diminuindo o valor de determinada temática

⁵ Em artigo sobre a série *Sense 8*, disponível na *Netflix*, a pesquisadora Ana Lucia Enne (2016) comenta que, apesar da relevância da representatividade LGBTQI+ nesta narrativa analisada, com diversos espectadores agradecendo à empresa pela existência de tal

representação positivada, é preciso pensar e conciliar tais ganhos simbólicos com políticas públicas de Estado também, para que ações mais efetivas sejam tomadas em relação ao debate de gênero, por exemplo.

e representação. Mas fica o questionamento sobre até que ponto esses novos marcadores simbólicos em conjunto com as representações das representatividades nas televisões corporativas podem efetivamente servir de instrumento para que as estruturas sociais sejam modificadas.

Quando falamos em representações e representatividades buscamos articular táticas afirmativas para que os grupos sociais – excluídos de um padrão de gosto e conformações comportamentais dominantes – possam se ver representados nas telas das TVs e em outras mídias, sem o apagamento de suas histórias e os lugares sociais que ocupam na hierarquia brasileira. A celebração das diferenças como forma de mostrar outros sujeitos nas telas brasileiras em termos de cultura e sociedade é necessário, mas não contribui significativamente para as lutas e pautas quando desvinculadas das relações entre classe, raça e gênero - categorias que ao longo da história são essenciais na construção da hegemonia.

Os imaginários construídos televisualmente são pontos importantes para que possamos lançar luz para outras formas de descrever e sentir o Brasil e, portanto, como pesquisadoras dos meios televisivos nos disponibilizamos a cobrar e questionar seus métodos narrativos e é com esse olhar

que apresentamos essa proposta analítica do episódio por nós indicado no início deste artigo.

“Ela é como se fosse da família”

Logo no início do programa, após a explicação sobre a dinâmica da nova temporada explicitada na introdução, são apresentados os membros da família Holanda por ordem de aparição e é ressaltado um caráter de intimidade com os mesmos, associando tal característica aos nordestinos de maneira geral: Daniele Holanda Pontes, a filha; Terezinha Holanda (Mana), a mãe e Manoel Holanda, o pai.

São imagens em planos médios e americanos, tornando os personagens muito próximos e ocupando todo o espaço da tela para fortalecer essa ideia de proximidade proposta na fala da apresentadora: “gente, parece que eu estou chegando na casa da minha família, em Caruaru, de tão de casa que eu estou me sentindo”. Um dado que nos chamou a atenção foi a não inclusão da empregada doméstica - Vera Lúcia – nas imagens de apresentação dos personagens. Partimos do pressuposto de que há um silenciamento imagético de Vera no momento mesmo da apresentação dos familiares. Com exceção de duas imagens: quando Regina Casé beija a filha de Vera e quando Vera aparece atrás,

“*Ela é como se fosse da família*”: analisando as representações entre patroas e empregadas domésticas no programa *Esquenta!*

“como se estivesse escondida”, de um membro da família Holanda. Essa projeção proposta pelo programa na escolha pelos enquadramentos e ângulos oferecidos ao telespectador nos chama a atenção porque vai de encontro à ideia central de que naquela casa há uma relação familiar não perversa entre patroa e empregada doméstica, como iremos descobrir no decorrer da narrativa.

No estúdio, Regina apresenta como convidado o rapper Emicida, filho de uma mulher que trabalhou como empregada doméstica. Desse modo, o programa converge a discussão temática entre as experiências de Vera Lúcia e Emicida. Retomando a sequência de imagens na casa da Família Holanda, passamos a conhecer a da empregada doméstica Vera Lúcia⁶, sentada com a família no almoço de domingo e acompanhada da apresentadora na mesa da sala.

“*Ela é como se fosse da família*” é uma frase comumente utilizada para demonstrar uma relação de amizade entre patroa e empregada, mas que na verdade, segundo Regina Casé, esconde muita opressão, “*porque a pessoa só é da família para ser mais explorada, mais oprimida*”. Continuando no assunto, a apresentadora afirma ser muito raro em um almoço de domingo a empregada doméstica estar sentada na mesa com a família,

reconhecendo o afastamento naturalizado dessa relação trabalhista complexa.

Vera Lúcia trabalha há 36 anos na Família Holanda e saiu do interior grávida com 16 anos fugida da própria família. Como ela teve um filho, seu pai mandou buscar o neto na capital. Por indicação de uma amiga, ela conheceu a família que estava precisando de alguém para as tarefas domésticas da casa. Segundo relatos, quando jovem e recém-chegada na casa dos patrões, Vera dormia no quarto da filha da patroa, que após se casar, levou a empregada para morar com ela e o marido, em um quarto sem ser o “quartinho da empregada”. Pelas relações desenvolvidas ao longo dos anos, os filhos de Vera Lúcia se referem aos patrões de sua mãe de maneira familiar (avó, avô, etc.), demonstrando suas afetividades. O perfil no *Instagram* de Vera tem o sobrenome da família (@veraluciaholanda)⁷ e ela faz atividade física na academia com sua patroa, que deu de presente para ela um aplicação de *botox* na melhor clínica de Fortaleza para receber a equipe do programa.

Segundo Daniele, após a traição do marido, Vera estava “muito pra baixo, chorando pelos cantos” e para superar tudo aquilo, ela fazia vídeos no *Snapchat* dela para motivar sua empregada, através das mensagens

⁶ Diferentemente dos membros da família, não é apresentado ao público o sobrenome de Vera.

⁷ Perfil não encontrado no momento da escrita deste artigo.

que recebia de quem visualizava, gerando uma *hashtag* no Facebook (*#forçaveralucia*). O sonho de Vera Lúcia era ir ao cruzeiro marítimo do cantor Roberto Carlos, que acabou ganhando de presente de aniversário de sua patroa. No palco do *Esquentar!*, enquanto Péricles canta a música *Emoções*, de Roberto Carlos, fotos da viagem do cruzeiro em família são exibidas.

Enquanto essas imagens são colocadas no ar, não assistimos a presença de mais nenhum empregado da casa participando do almoço, ou aparecendo em frente às câmeras. Percebemos, por algumas imagens em plano aberto, além da fala inicial da apresentadora: “*isso é um clube*”, que a casa da Família Holanda é muito grande, fato que nos despertou a curiosidade pela existência de mais de um empregado. Nos perguntamos, desse modo, por que Regina, com sua performance sempre baseada na informalidade, de conversar com todo mundo, não chamou para conversar os outros empregados da casa, elaborando um contraponto entre histórias e relações?

Nossa pergunta pode soar como ilusória, baseada na ideia de que poderia ou não haver mais empregados no espaço filmado, já que não temos nenhum indício dessa presença. Entretanto, lembramos que a casa escolhida para Regina assistir ao programa junto com a família é a casa da mãe

de Daniela. Já dissemos que após o casamento de Daniela, Vera Lúcia foi trabalhar para ela, fato que corrobora para nosso pensamento. Vera Lúcia é uma personagem, que afirma ter sido tratada bem e como se fosse da família Holanda, porém, questionamos se todas as relações da família Holanda com os seus empregados domésticos se dão da mesma forma.

Insistimos nesse tensionamento porque entendemos que a proposta do episódio é mostrar um exemplo bom, em contraponto, a um quadro geral encontrado no Brasil. Em nosso olhar, o programa cria uma armadilha de sentido ao centralizar a discussão nessa “boa representação” sem apontar os problemas comuns, enfrentados pelas empregadas domésticas, em relação ao salário e aos direitos contidos na CLT (Consolidação das Leis do Trabalho). Esse diálogo entre Vera Lúcia e os outros empregados da família foi silenciado, diminuindo as possibilidades contidas nas diferenças.

Após esse momento, Regina Casé visita a casa de Vera Lúcia, onde mora há 15 anos e afirma não se sentir exatamente em casa, porque suas coisas estão na casa da patroa Daniele. Nos relatos de sua vida, Vera lembra que a patroa já dormiu várias vezes na casa dela, com seus filhos e que algumas vezes levava os filhos da patroa para viagem de férias com sua família no interior. Vera também tem

“*Ela é como se fosse da família*”: analisando as representações entre patroas e empregadas domésticas no programa *Esquenta!*

uma empregada doméstica que cuida de sua casa e sua filha, chamada Marlene, que trabalha há 12 anos com ela. Regina pergunta se Vera e Daniele conhecem outras pessoas que tenham essa relação de amizade e elas afirmam que não, o que inclusive gera determinada estranheza por parte das amigas⁸.

Isso faz com que possamos afirmar o quanto esse caso pode ser considerado isolado, ou seja, uma exceção em meio a tantos outros de abusos com as trabalhadoras domésticas no país⁹. Perguntamos, portanto, por que o episódio não reforça essa questão, trazendo para a história contada outros exemplos para problematizar e aprofundar uma discussão complexa e que, salvo poucas exceções, aparece disfarçada em relações afetivas nas narrativas televisivas? Citamos como exemplo: a relação entre as empregadas domésticas e as diferentes Helenas nas telenovelas de Manoel Carlos (TV Globo). Nessas narrativas as empregadas domésticas sempre aparecem como um ombro amigo, um cuidado com a patroa e filhos das patroas, mas não há pauta para a vida, salário e/ou direitos

delas como contrapartida. A empregada aparece como um suporte narrativo para o desenvolvimento das dores dramatizadas pelas Helenas¹⁰.

Ademais, questionamos por que o episódio não apresenta para o espectador representações que se coloquem em direção oposta ao caso de Vera Lúcia com o intuito de reforçar esse exemplo como algo distante das experiências nacionais visualizadas nas casas de classe média e alta no Brasil e nas práticas midiáticas.

Entendemos que a supressão desses elementos narrativos torna o caso isolado de Vera Lúcia uma instância centralizada nas imagens, fato que acarreta um deslocamento de sentido que reduz a apresentação/representatividade da empregada doméstica, corroborando para o reforço das narrativas colonizadoras na imaginação de costumes e de tratamento com o outro, supostamente, inferior. Recuperando Haider (2019) é uma representação que se propõe a pensar o outro subalternizado inserido no processo social como ele é, privando a

⁸ Em 2015, ano de lançamento do filme *Que Horas ela volta?*, houve uma polêmica nas redes sociais com uma foto publicada pela atriz Carolina Dieckmann na casa de Regina Casé com suas empregadas uniformizadas, preparando a ceia de Natal. Os internautas questionaram em suas redes, com a seguinte expressão: “que horas elas voltam?”. Cf. SITE CATRACA LIVRE, 2018.

⁹ Uma das iniciativas que combatem tais casos é a página do *Facebook* Eu Empregada Doméstica <<https://www.facebook.com/euempregadadomestica>>, criada pela Joyce Fernandes (Preta Rara).

¹⁰ Em *Laços de família* (2000/2001), Zilda, vivida pela atriz Thalma de Freitas, acolhia o sofrimento de Helena e de sua filha Camila (Carolina Dieckmann), na disputa pelo amor de Edu (Reynaldo Gianecchini). Em *Páginas da vida* (2006/2007) Lídia (Thalita Carauta), cuida da casa e se coloca como amiga de Helena (Regina Duarte) e seus conflitos com Greg (José Meyer). Em *Por Amor* (1997/1998) Tadinha (Rosane Gofman), serve como suporte para as relações conflituosas entre Helena (Regina Duarte) e (Gabriela Duarte). Cf: Site Memória Globo.

possibilidade de construção de um projeto simbólico que reivindique uma transformação estrutural da sociedade.

Em outra sequência, durante uma conversa entre Vera Lúcia, Daniele e Marlene, Regina Casé perguntou com quem os filhos sentiam mais intimidade e a resposta geral foi “mais com a empregada do que com a própria mãe”. Através da relação entre filhos das patroas versus filhos das empregadas domésticas, o programa apresenta como contraponto o relato de Emicida, que contou a história de sua mãe, Dona Jacira. No momento dessa conversa, Regina Casé trouxe dados de que o Brasil é o país com maior número de trabalhadores domésticos do mundo, com 6 milhões de pessoas, sendo a maior parte, mulher, negra, nordestina e com pouca escolaridade, “porque começou a trabalhar muito cedo” e acabou não tendo oportunidades.

Ao ser questionado sobre o impacto que o trabalho da mãe teve em sua vida, Emicida respondeu que não lembra da presença da mãe durante a infância. Seu pai faleceu quando ele tinha 6 anos e sua mãe teve que trabalhar em 3 casas ao mesmo tempo, em uma rotina de sair às 5h da manhã e voltar por volta de 2h da madrugada, conciliando trabalho com a volta aos estudos nessa época. Em seguida, o cantor entoou a música Mãe, entrecruzando sua performance no palco com

cenas do videoclipe, uma homenagem à Dona Jacira. Destacamos alguns dos versos presentes no trecho cantado:

Não esqueci da senhora limpando o chão desses boy //
Tanta humilhação não é vingança, hoje é redenção //
Profundo ver o peso do mundo nas costa de uma mulher //
De onde cê tirava força? // Recitando Malcolm X sem
coragem de lavar uma louça.

O cantor, atualmente um dos maiores artistas do rap nacional, tem como característica de sua trajetória um engajamento social através da música, ao denunciar com suas críticas, várias mazelas vivenciadas por tantas brasileiras e brasileiros. Nesse trecho mencionado, o artista ressalta as lutas diárias enfrentadas por quem traz marcas profundas desde os tempos da escravidão. Complementando tais batalhas, podemos destacar a desvalorização histórica do trabalho doméstico em geral, realizado principalmente por mulheres, cujas tarefas com os cuidados da casa e dos filhos são historicamente consideradas naturais: “*invisíveis, repetitivas, exaustivas, improdutivas e nada criativas – esses são os adjetivos que melhor capturam a natureza das tarefas domésticas*” (DAVIS, 2016, p. 225).

Nesse sentido, a presença de Emicida, pelo artista conhecido que é e legitimado como tal pelo espectador, poderia reforçar um contraponto inicial em torno das representações sobre as relações entre

“*Ela é como se fosse da família*”: analisando as representações entre patroas e empregadas domésticas no programa *Esquenta!*

empregadas e patroas no programa, gestando um espaço dentro do episódio para a complexificação do tema. Sentimos, porém, que sua fala perde força pela maneira como é editada, fato que corrobora para entendermos que quando falamos de temáticas, vinculadas às classes mais “baixas”, não é só questão de representatividade que está em processo, mas a maneira em como se dá a representação. Em espaços audiovisuais, entendemos que é parte integrante dos processos de representação não apenas o que sai pela boca dos personagens, mas o enquadramento, a luz escolhida, o lugar ocupado pelos sujeitos no espaço narrativo, ou seja, tudo aquilo que diz respeito a maneira como a imagem é fabulada e visualizada pelo espectador.

O cantor aparece no começo do episódio sendo apresentado como convidado do estúdio, seus depoimentos só são mostrados no final do primeiro bloco (momento reservado pelo programa para a discussão temática). O que ele fala gira em torno da relação de ausência entre ele e a mãe, com a duração dois minutos e trinta e seis segundos no ar. Em outro momento, Regina Casé pergunta ao cantor como ele acha que está o trabalho das empregadas domésticas atualmente e ele responde:

Eu acho que a PEC das Domésticas¹¹ é uma grande conquista, é uma vitória gigantesca por que é um atraso muito grande que a gente ainda olhe para um setor tão importante do trabalho brasileiro e a maneira como muitas trabalham ainda era análogo a escravidão, sem ter nenhum tipo de garantia, dependendo de um tipo de relação com o patrão que é duvidosa, as pessoas acabam sempre tendo que depender muito da sorte e do humor de quem contrata elas.

O tempo de ocupação dessa conversa dura 1 minuto e cinquenta e oito segundos. Levando em consideração que o bloco possui a duração de trinta e seis minutos e dois segundos, verificamos que as cenas que marcam as histórias de Vera Lúcia e da família Holanda em geral possuem um peso narrativo muito maior, desequilibrando as relações de forças entre as experiências vividas por Vera Lúcia e Emicida.

Ademais, após a conversa com a apresentadora, o rapper entoava a música *Mãe*, já citada. Se o bloco narrativo tivesse terminado no exato momento que a canção, todas as questões apresentadas na música teriam o espaço do intervalo para ecoar nos corpos dos telespectadores, aumentando a cumplicidade entre público e episódio e corroborando para o fortalecimento da discussão temática, projetando uma força maior aos problemas experimentados pelas empregadas domésticas nos lares brasileiros.

Porém, ao final da música, voltamos

¹¹ Dia dois de abril de 2012 foi aprovada a Emenda Constitucional 72, conhecida como a PEC das Domésticas (PEC 66/2012). A emenda tem como proposta regulamentar o trabalho exercido pelas empregadas domésticas, garantindo direitos vinculados

a jornada de trabalho semanal em quarenta e quatro horas, ao fundo de garantia por tempo de serviço, recebimento por horas extras, salário-família e seguro desemprego, entre outras garantias. Cf. MARTINS, 2018.

para um quadro em plano aberto, com a família toda sentada no sofá e Daniela contando da importância do seu filho adotivo no momento em que ela descobriu ser portadora de um câncer – dos seus medos da morte, da negação por ela do tratamento – e em como seu filho agiu para ajudá-la a seguir adiante em sua luta e dor. O bloco finaliza com essa discussão, conclamando o público a sentir compaixão por essa mulher, tornando a música de Emicida um pano de fundo para as dores de todas as mães e, por esse motivo, as questões levantadas pelo cantor em relação a um grupo social marginalizado perde força. As relações de raça, classe e gênero que a própria Regina Casé citou no começo da sequência de imagens (“*sendo a maior parte, mulher, negra, nordestina e com pouca escolaridade*”) é deslocada para dar sentido a uma construção generalizada da dor de todas as mães e mulheres no momento em que o depoimento de Daniela aparece como última fala do bloco.

Assim, o lugar central que deveria ocupar a discussão sobre a empregada doméstica é colocado em segundo plano. A narrativa inicia e finaliza o bloco colocando como imagem central a Família Holanda, entrecortadas por algumas músicas entoadas pelos convidados no estúdio, inclusive, Emicida.

Portanto, afirmamos que o episódio

escolhido para análise, embora possua uma proposta temática que presentifique as relações entre patroa e empregada doméstica, não corporifica uma representação que complexifique o olhar para a maneira como as empregadas domésticas são tratadas, que reflita sobre os direitos trabalhistas, as horas de trabalho e folgas, principalmente quando estas dormem na casa dos patrões; seguindo assim com um olhar hegemônico acerca deste assunto.

Desse modo, a representatividade provocada por Regina Casé, ao discutir essa temática, cai nas armadilhas de uma representação concebida aos olhos do colonizador, corporificando, tanto em seus planos de câmera quanto em ângulos escolhidos, tempo de duração das falas, assuntos discutidos e edição para um reforço de harmonização em torno da frase “*como se fosse da família*”. Não houve fragmentação e distorção, apontando vários olhares sobre o tema e permitindo que as falas centrais fossem construídas pelo olhar de quem ocupa um espaço sempre muito pequeno nas disputas por significação – as empregadas domésticas. A família Holanda e seus dilemas ocupam o maior espaço da tela. Nesse sentido, a narrativa é um espelhamento daquilo que Ribeiro (2017) evoca chamar a atenção para a apropriação mercadológica que não fornecem instrumentos de

“*Ela é como se fosse da família*”: analisando as representações entre patroas e empregadas domésticas no programa *Esquenta!*

emancipação para os grupos subalternizados.

Considerações Finais

Nesse artigo, escolhemos analisar o episódio de um programa de televisão que possui como marca principal outras apresentações de Brasil, espelhados no popular, nas periferias e em sujeitos marginalizados. Destacamos algumas semelhanças entre as histórias de empregadas domésticas contadas ao longo desta edição do programa, mas também algumas diferenças e o quanto as mesmas são fundamentais no combate à naturalização das desigualdades. Entretanto, o discurso do programa tenta propagar o respeito às diferenças ao relatar os casos de preconceito, mas não fornece meios em termos de discussão para que isso se resolva de alguma forma. Um dos pontos relacionados a isso é o fato de casos de verdadeira amizade entre patrão e empregado serem exceções no meio da regra básica da exploração do trabalho alheio, característica intrínseca do capitalismo.

Chimamanda Ngozi Adichie (2009) se diz uma contadora de histórias e por isso traz relatos de suas experiências em suas obras. Sua fala vai ao encontro dos perigos de uma história única, valoriza a diversidade e critica apenas um olhar sobre nossas experiências cotidianas. Concordamos com

ela e nos afiliamos politicamente ao seu pensamento quando diz que a história única se consolida através da repetição da mesma história até que ela pareça realidade, processo que está intimamente ligado a questões de poder. É nesse sentido que alertamos para o risco de representatividades que se propõem pensar os subalternizados, mas se constituem com representações atravessadas por maneiras de dizer que reforçam o dominante e, por esse motivo, colaboram para o sentido único, historicamente colonial/colonizador.

Para a autora a história única cria estereótipos, que são incompletos e roubam a dignidade das pessoas, desqualificando seus lugares de fala. Precisamos problematizar e complexificar tais narrativas audiovisuais, conjugando o pessimismo do intelecto com o otimismo da vontade, conforme Antonio Gramsci (2011) ensinou. Acreditamos ser urgente repensar o papel das narrativas televisivas, principalmente as corporativas, no que diz respeito às projeções de imaginários culturais, sem cair no risco da dicotomia, aprofundando as contradições e, portanto, complexificando a reflexão, para que possamos seguir na esperança de encontrar nas emissoras abertas espaços de “*expressão às demandas e experiências coletivas e de exercício do direito à informação e à comunicação*” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 424).

Criticamos, portanto, uma abordagem mercadológica, inscrita nas televisões corporativas, que não questiona as relações de poder e os processos de construção das representações, resultando em novas dicotomias, “*como a do dominante tolerante e do dominado tolerado ou a da identidade hegemônica mas benevolente e da identidade subalterna mas ‘respeitada’*” (Silva, 2014, p. 98). Repetimos que as narrativas televisivas por si só não possuem força para transformar o ambiente em que vivemos porque junto a essa instituição carecemos também de um olhar do Estado na prescrição de políticas públicas afirmativas. Não obstante, as narrativas televisivas podem ser pensadas como instâncias importantes na representação de um Brasil profundo, discutindo modos de ser e viver que evidenciem as desigualdades sociais, os preconceitos estabelecidos, a exclusão e falta de acesso, os relatos de violência e desqualificação dos sujeitos subalternizados.

É através do par representação/representatividade que acreditamos na possibilidade de um projeto pedagógico para aqueles que estão distantes desse universo periférico e popular de repensar as condições históricas de sobrevivência nesses espaços, no mesmo momento em que esse tipo de discussão garante um outra possibilidade de escuta e de

visibilidade para os grupos subalternizados que não estejam circunscritas em imagens consolidadas historicamente como desqualificadas de gosto e de escuta.

Assim, insistimos que as narrativas televisivas possuem um mecanismo de força importante para a pressão e denúncia. Por esse motivo consideramos ser obrigatório a crítica e a luta para que haja outras formas de representação do popular e do periférico, abrindo espaço para que, em torno das desigualdades sociais, possamos compreender as práticas de encarceramentos simbólicos que colaboram para legitimar ações que priorizam a exclusão, a estigmatização, a precarização do trabalho e são fundamentadas pelo imaginário colonizador que historicamente nos atravessa e é retroalimentado em narrativas como a que nos propusemos analisar.

Referências bibliográficas

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. “Chimamanda Adichie: o perigo de uma única história”. In: **TEDxEuston**. Oxford, 07 de outubro de 2009. Audiovisual. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>>. Acesso em 30 out. 2018.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

“*Ela é como se fosse da família*”: analisando as representações entre patroas e empregadas domésticas no programa *Esquenta!*

CAMINHA, Marina. **O corpo juvenil televisivo: diálogos entre Televisão, consumo e juventudes nas ondas de Armação Ilimitada e TV Pirata.** Tese de Doutorado: Universidade Federal Fluminense: (2012).

CATRACA LIVRE. **Foto de Regina Casé com empregadas domésticas recebem críticas de internautas.** 10 de jan. de 2017. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/cidadania/foto-de-carolina-dieckmann-e-regina-case-com-empregadas-domesticas-recebem-criticas-de-internautas/>>. Acesso em 9 abr. 2018.

CHAVES, Sarah Nery. **Tenho cara de pobre: Regina Casé e a periferia na TV.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe.* São Paulo: Boitempo, 2016.

ENNE, Ana Lucia. “Representação, empatia, diversidade e representatividade em contextos juvenis globalizados na construção narrativa da série Sense8”. In: **Anais do XII ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM**

CULTURA, 2016, Salvador. Salvador: UFBA, 2016.

ESPAÇO PÚBLICO. Apresentação: Paulo Moreira Leite e Florestan Fernandes Jr. Brasília: TV Brasil, 30 de jul de 2014, 1h. Duração: 1h16 min. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/espacopublico/episodio/espaco-publico-recebe-a-ativista-norte-americana-angela-davis>> . Acesso em: 06 de nov. 2018.

ESQUENTA!. Apresentador: Regina Casé. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 16 de out de 2016, 12h. Duração: 60 min. Direção: Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/5380861/programa/>>. Acesso em: 14 de mar. de 2018.

FACINA, Adriana; GOMES, Mariana; PALOMBINI, Carlos. Pavana para vinte infantes mortos: cinquenta falácias que não ressuscitam defunto. **Revista TECAP Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares,** v. 13, n.1, jan.-jun. 2016. Disponível em: <<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/21401>>. Acesso em 20 de out de 2018.

GRAMSCI. Antonio. **Cartas do cárcere: antologia.** Porto: Estaleiro Editora, 2011.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. São Paulo: Veneta, 2019.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. “Quem precisa da identidade?” In: _____. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

Site IstoÉ. **IBGE cai a incidência de carteira assinada entre empregados domésticos no 4º tri**. 23 de fev. de 2017. Disponível em <<https://istoe.com.br/ibge-cai-a-incidencia-de-carteira-assinada-entre-empregados-domesticos-no-4o-tri/>> . Acesso em 08 nov. 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: Travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTINS, Mariana. “Especialistas ainda têm dificuldades de avaliar impacto da PEC

das Domésticas cinco anos depois”. In: **Portal EBC**. Brasília: 14 de mar de 2018. Disponível em: <<http://radioagencianacional.ebc.com.br/economia/audio/2018-04/especialistas-ainda-tem-dificuldades-de-avaliar-impacto-da-pec-das-domesticas>>. Acesso em 08 de nov. de 2018.

MEMÓRIA GLOBO. *Site Memória Globo*. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em 25 out. 2018.

OLIVEIRA, Ohana Boy. “**O que o mundo separa, o Esquenta! junta?**”: como representações e mediações ambivalentes configuram múltiplos territórios. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense: 2015.

OLIVEIRA, Ohana Boy; OLIVEIRA, Ohana Boy; OLIVEIRA, Kyoma Silva. “Representação do *habitus* de classe em *Que horas ela volta?*”. In: **Anais do XXXI Congresso ALAS - Associação Latino-Americana de Sociologia**. Montevideu, Uruguai, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?**. Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

“*Ela é como se fosse da família*”: analisando as representações entre patroas e empregadas domésticas no programa *Esquenta!*

SILVA, Tomaz Tadeu da. “A produção social da identidade e da diferença”. In:

Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

***Trace the Rapists: entre as imagens violentas e
a violência das imagens***

***Trace the Rapists: between violent images
and images of violence***

Flora Daemon¹

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

¹ Professora do Departamento de Letras e Comunicação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ.
Contato: floradaemon@gmail.com

Resumo

O artigo parte da identificação de desafios impostos às mulheres indianas, vítimas concretas ou em potencial do crime de estupro, para refletir sobre possibilidades de agência e tensionar usos, riscos, gatilhos e possíveis esgotamentos de ações que visem sua erradicação. Para tanto nos dedicaremos a refletir sobre a campanha *Trace the Rapists*, criada pela ativista Sunitha Krishnan que, ao se deparar com vídeos de violência sexual registrados por perpetradores, inicia uma "caçada virtual", baseada na ampla publicização de tais imagens, com vistas a ressignificá-las politicamente por meio da associação à tag #ShameTheRapistCampaign. Refletiremos, a partir de uma abordagem decolonial, sobre os impactos da repetição das imagens de violência em larga escala e sua capacidade de incidir, efetivamente, na luta contra a violação de mulheres.

Abstract

The article starts by identifying the challenges posed to Indian women, actual or potential victims of rape crimes, reflecting about possibilities of agency and tension uses, risks, triggers and burnouts. For this purpose we will engage ourselves to reflect on the *Trace the Rapists* campaign, created by activist Sunitha Krishnan which, when faced with sexual violence videos recorded by perpetrators, initiated a "virtual hunt" based on a broad publicizing of such images, in order to re-signify them politically by associating with the #ShameTheRapistCampaign tag. We will reflect, through a decolonial approach on the impacts of the repetition of large-scale images of violence and their ability to effectively address the fight against women's rape.

Palavras-chave

Estupro; Violência, Sunitha Krishnan, #ShameTheRapistCampaign, Índia

Keywords

Rape; Violence; Sunitha Krishnan; #ShameTheRapistCampaign; India.

Introdução

Este artigo tem por objetivo dimensionar as tensões políticas da exposição da imagem violenta a partir da campanha “*Trace the rapists*”, protagonizada pela indiana Sunitha Krishnan. A ativista tem dedicado a vida a combater o tráfico de pessoas e a resgatar mulheres e crianças da escravização sexual. Ela própria foi violada aos 15 anos por um grupo de oito homens e, de acordo com seus relatos, após o estupro coletivo, foi estigmatizada e isolada por conta da natureza da violência a qual foi submetida. O objetivo de seu trabalho é combater o que chamou de “vitimização das vítimas”, uma tentativa de realocação simbólica dos sujeitos que sofreram com a ação de violadores.

Para tanto, ela se utiliza da natureza constrangedora e inconveniente das imagens registradas em vídeo por estupradores com o intuito de evidenciar os obstáculos e riscos inerentes à existência de mulheres naquele país e, assim, buscar implicar a sociedade indiana. Sua ideia é justamente expor um efeito secundário decorrente da violência primeira: o pacto de silêncio entre aqueles que, em tese, não concordam com o crime, mas não atuam

significativamente contra a cultura que possibilita sua conformação.

Segundo a Organização das Nações Unidas², os casos de estupro relatados na Índia aumentaram 25% entre 2006 e 2011. De acordo com o relatório anual da Anistia Internacional de 2016-2017³, em 2015 foram 327 mil os crimes contra mulheres registrados no país. Os números, incapazes de dimensionar integralmente o problema, indicam a recorrência de uma cultura do estupro presente no cotidiano da sociedade indiana.

As diferentes motivações encontradas pelas entidades de direitos humanos focam nos aspectos culturais do país: o sistema de castas; as desigualdades sociais; a discriminação contra mulheres marginalizadas; o limitado acesso aos estudos; as dificuldades para efetivar as denúncias contra o abuso sexual e sua frágil apuração pelas autoridades; além dos violentos processos históricos do país e a manutenção de uma cultura de valorização de ideários de masculinidade violenta.

Ainda assim, consideramos importante evidenciar mais um aspecto para que possamos conferir a tal cenário a complexidade devida. Em que pese a importância dos destaques às supracitadas estatísticas de violência contra mulheres na Índia, e tendo em conta a provável

² Disponível em < <https://nacoesunidas.org/onu-pede-por-debate-social-para-protecao-de-mulheres-na-india-apos-estupro-de-menina-de-23-anos/>> acesso em 05/07/2017.

³ ANISTIA INTERNACIONAL. Relatório Anual da Anistia Internacional 2016/2017: O Estado dos Direitos Humanos no mundo. Rio de Janeiro, 2017.

subnotificação de casos, acreditamos que seja fundamental pontuar na presente reflexão algumas contribuições de Avtar Brah. Interessa-nos, justamente, a atenção ao risco de uma interpretação a respeito do universalismo, diante de racializações diferenciais, como uma expressão dos novos imperialismos globais do século XXI:

Os discursos de ‘terrorista’, ‘civilização’ e ‘estados falhados’ articulam-se na representação de grandes regiões do mundo, vistas como sendo incapazes de se governar. O gênero desempenha um papel crítico nesses regimes representacionais, como quando a figura da mulher muçulmana passa a ser orientalizada como passiva e à mercê de homens autoritários. Estas representações de povos aparecem de todas as formas nos media globais, onde certas imagens (por exemplo, imagens de mulheres cobertas com o *hijab*) e não outras (por exemplo, mulheres médicas, engenheiras, educadoras, etc., realizando os seus trabalhos com ou sem *hijab*) são selecionadas, com o objetivo de mobilizar longos discursos ocidentais de superioridade. (...) Em geral, esses discursos rearticulam a fantasia dos não-muçulmanos, especialmente os homens, de desvelar a mulher (BRAH, 2019, pp. 46-47).

A posição de onde parte Sunitha Krishnan na condição de uma mulher indiana que se recusa ao papel de derivado da violência sexual e, por isso, se engaja numa luta para ressituar politicamente os homens que violam mulheres pode ser entendida, também, como uma subversão do papel de gênero atribuído à ela que se recusa a aceitar o que ela chamou de “vitimização das vítimas”.

No âmbito do discurso colonial, o *topos* do resgate ocupa um lugar estratégico em relação à batalha da representação. O imaginário ocidental não apenas vê metaforicamente a terra colonizada como a mulher que deve ser resgatada da sua desordem mental e da desordem do meio ambiente, mas prioriza narrativas de

resgate mais literais, sobretudo de mulheres ocidentais e não ocidentais sob o domínio de árabes polígamos, negros libidinosos e “machos” latinos (SHOHAT; STAM, 2006, p. 63)

O problema, neste sentido, não seria o resgate em específico. Mas quem é o sujeito da ação que pretendia promover uma alteração na dinâmica social pelo reposicionamento das imagens produzidas por aqueles que passaram a ser perseguidos justamente por meio de suas próprias produções. Dito de outra forma, a questão que se coloca é que Sunitha Krishnan é uma mulher que, não podendo desvincular-se da violência que a acometeu no passado, se tornou sujeito ativo na luta contra a violação de mulheres em seu país. E, para tanto, não ousou apenas se reposicionar. Ao se deslocar, intentou, também, mover atores e estruturas.

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do Terceiro Mundo’, encurralada entre a tradição e a modernização (SPIVAK, 2010, p. 119).

O gesto de Sunitha Krishnan revelou o impasse examinado por Gayatri Spivak que defende que os “dois sentidos de ‘representação’ são agrupados: ‘falar por’, como ocorre na política, e representação como ‘re-presentação’, como aparece na arte ou na filosofia. (Spivak, 2010, p. 31). Ao focalizar a sujeição de mulheres a partir da ideia de subalternidade, a pesquisadora se voltou para a construção ideológica que sustenta a

dominação masculina. “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (IDEM, p. 28).

A exposição do caráter abjeto de tais violações esbarra, ainda, em outros dois desafios: as recorrentes interpretações voltadas às ideias de subjetividade/individuação (dos perpetradores) e de singularização episódica. Não raro, diante de casos desta natureza, ora o violador é lido como um indivíduo idiossincrático, “portador” de um traço vil de personalidade, um monstro, ora o evento em si é narrado como algo excepcional que irrompe o “curso normal” do cotidiano. Ao reunir, sistematizar e publicizar dezenas de trechos de vídeos amadores registrados por estupradores e amplamente compartilhados e consumidos por uma audiência anônima, não necessariamente composta em sua totalidade por violadores concretos, Sunitha Krishnan revela traços de um fenômeno silencioso que se sustenta precisamente na ideia de cultura misógina, partilhada e difundida em âmbitos diversos, conforme aponta Karolin Kapler:

Uma sociedade define uma ação como violenta ou não-violenta de acordo com o grau de rejeição e a

⁴ No original: “una sociedad define una acción como violenta o no violenta según el grado de rechazo y la subsiguiente condenación que produce, y estos dependen a su vez de los niveles de tolerancia hacia el fenómeno dentro de la sociedad. La violencia sexual

subsequente condenação que produz, e estas, por sua vez, dependem dos níveis de tolerância em relação ao fenômeno dentro da sociedade. A violência sexual pode gerar indignação social (...), gerando fascinação e rejeição, mas, acima de tudo, criando silêncio. É possível afirmar, portanto, que a violência sexual se caracteriza por inconsistências e paradoxos gerados no nível individual e social (KAPPLER, 2010, p. 3. Tradução nossa)⁴.

Para refletir sobre tal desafio – compreender as limitações de uma interpretação que desvincula o sujeito da cultura que o atravessa – nos voltamos, neste momento, aos estudos de Kate Manne (2019) que reflete sobre o que chamou de concepção *naïf* da misoginia. De acordo com a filósofa, é possível entender a misoginia como uma propriedade de agentes individuais. Ainda assim, é preciso considerar que o teor pessoal deste ódio destinado às mulheres por serem mulheres afeta e é afetado diretamente por uma dimensão partilhada e, por isso, organizada politicamente no âmbito da cultura:

a misoginia, embora muitas vezes seja de teor pessoal, é mais produtivamente entendida como um fenômeno político. Especificamente, eu defendo que a misoginia deve ser entendida como o sistema que opera dentro de uma ordem social patriarcal para policiar e impor a subordinação das mulheres e defender o domínio masculino (MANNE, 2019, p. 148).

Acreditamos que seja justamente por conta da não associação da violência contra a mulher à dimensão da cultura misógina que a

puede generar indignación social (...), generando tanto fascinación como rechazo, pero sobre todo creando silencio. Es posible afirmar por tanto que la violencia sexual se caracteriza por incoherencias y paradojas que se generan en el ámbito individual y social”.

interpretação do estupro, na qualidade de ação abjeta que infringe corpos, não tem sido capaz de garantir um engajamento que vise o amparo e a inclusão social das vítimas. Diante da evidência da violação, o que se observa é uma política de silenciamento que promove um efeito de normalização da exploração, mesmo que publicamente sejam sustentados discursos de aversão ao estupro e/ou aos estupradores. É a partir deste cenário que se desenvolvem os controversos métodos de atuação de Krishnan que situa a comunicação como um dos pilares a serem disputados politicamente numa empreitada contra a cultura do estupro e os interditos decorrentes.

Interessa-nos, assim, neste artigo, focalizar a dimensão da violência contra as mulheres como parte integrante do que Rita Segato chamou de *pedagogias da crueldade*. Tais técnicas políticas são conformadas a partir do caráter sexual e do intento de converter pessoas em derivados da violência e, fundamentalmente, incluir o olhar dos terceiros, pares dos sujeitos perpetradores, como parte do processo de infringir dor por meio do constrangimento sexual que se diversifica, como veremos adiante, a partir da ideia de cultura da vergonha. A antropóloga, neste sentido, defende que o "*ataque sexual e*

a exploração das mulheres são hoje atos de presa e consumo do corpo que constituem a linguagem mais precisa com a qual a objetificação da vida é expressa" (SEGATO, 2018: 11. Tradução nossa)⁵.

Na trilha da constituição de uma chave de análise que entenda o estupro como uma linguagem que se organiza nos corpos objetificados de mulheres, buscamos empreender esforços no sentido de considerar que a linguagem inteligível da violência sexual não se destina restritamente às vítimas concretas ou em potencial. Tal interpretação direcionaria a violação à ideia instrumental de satisfação de uma necessidade, um ato de ordem libidinal (Idem: 39). Ao contrário, defendemos aqui, de maneira alinhada com a perspectiva de Segato, que é preciso entender este tipo de violência como um enunciado que se conforma mais a partir da expressividade do que do ganho material.

A violação segue essa lógica, é, por um lado, de fato, um ato na sociedade, um ato comunicativo, cuja afirmação, tanto o enunciador quanto os destinatários, compreendem, embora não por uma consciência analítica e discursiva, mas por uma consciência prática. E, por outro lado, o estupro não se refere exclusivamente ao relacionamento do agressor com sua vítima, mas, principalmente, ao relacionamento do agressor com seus pares, os outros homens (SEGATO, 2018: 40. Tradução nossa)⁶.

⁵ No original: "*El ataque sexual y la explotación de las mujeres son hoy actos de rapiña y consumición del cuerpo q que constituyen el lenguaje más preciso con la cosificación de la vida se expresa*".

⁶ No original: "*La violación sigue esa lógica, es, por un lado, en hecho, un acto en sociedad, un acto comunicativo, cuyo enunciado tanto el enunciador como los destinatarios entienden aunque no por medio de una conciencia analítica, discursiva, sino por medio*

Tal deslocamento proposto pela pesquisadora é capaz de promover desconfortos nos debates que focalizam o estupro a partir da centralidade da relação vítima-agressor. Segato acredita que para compreender o caráter expressivo deste tipo de dolo é preciso incluir, analítica e politicamente, a relação agressor-pares, colocando em cena “*os outros homens como os interlocutores privilegiados no circuito de interações que resultam no ato de violação*”⁷ (Idem. Tradução nossa).

Neste sentido, a atuação política da ativista indiana Sunitha Krishnan pode ser reveladora de algumas de complexidades que sustentam a natureza dos empreendimentos violentos contra mulheres na Índia. Estes somente se concretizam em sua integralidade se, além da violação do corpo feminino, incluírem também o consumo do estupro por uma quantidade imensurável de pessoas convertidas em audiência.

Trace (then) shame the rapists: a campanha

Após receber dois vídeos de mulheres sendo estupradas por vários homens, Krishnan

relata ter se indignado, em parte pela brutalidade dos indivíduos que se mostravam sorridentes enquanto molestavam as mulheres, mas principalmente pela certeza de impunidade que os levou a publicizar seus atos vis⁸. A ativista decidiu, então, usar os registros com o intuito de ressignificar o consumo de tais conteúdos, dando início à *#ShameTheRapistCampaign*. Ela publicizou uma edição das imagens com as faces e os corpos das vítimas borrados, de modo a não permitir a identificação das mulheres, e dar justamente destaque para os rostos dos estupradores. A campanha pretendia o reconhecimento dos homens gravados naqueles *frames* para posterior encaminhamento às autoridades.

Iniciei *#ShameTheRapistCampaign*, editei esses vídeos, cheguei a 1 minuto e 30 segundos, desfoquei completamente as imagens da vítima, destaquei os rostos do estuprador, garantindo que as pessoas que vissem o vídeo pudessem ter uma ideia da região/localidade pelos idiomas que esses caras estavam falando. Era óbvio para mim que não estava no sul da Índia. Postei esses vídeos no Youtube e lancei minha campanha para rastrear esses estupradores, envergonhá-los e entregá-los às autoridades. Em algumas horas, comentários de todo o mundo começaram a aparecer para apoiar a campanha (KRISHNAN. Tradução nossa)⁹.

de una conciencia práctica. Y por ele otro lado, la violación no remite exclusivamente a la relación del agresor con su víctima, sino que lo hace, y principalmente, a la relación del agresor con sus pares, los otros hombres”.

⁷ No original: “*Los otros hombres como los interlocutores privilegiados en el circuito de interacciones que resultan en el acto de violación*”.

⁸ Baseado nos relatos na ativista publicados em seu blog e em entrevistas diversas.

⁹ No original: “*I started #ShameTheRapistCampaign, I edited these videos, made it to 1 minute and 30 secs, blurred the images of the victim completely, highlighted the faces of the rapist, ensuring that people who see the video may get an idea of the region/locality by the languages these guys were speaking. It was obvious to*

O ato de Krishnan, mais do que revelar o caráter abjeto da violência, evidenciou o pacto de silêncio e, em alguma medida de cumplicidade, que vigorava e envolvia a sociedade como um todo e, em especial, a justiça, a polícia e os meios de comunicação. Não se tratava de um tema novo. Antes da campanha, os dados sobre violações de mulheres na Índia já eram públicos, mas a ousadia da ativista pautou, mesmo que a contragosto, a mídia, a polícia e a justiça.

Carmen Rial, em seu estudo a respeito da ausência de representação do estupro de mulheres por soldados durante a Guerra do Iraque, desvela o profundo desinteresse dos meios de comunicação em tematizar a questão, a despeito da incontestável materialidade de provas e evidências de tais crimes.

Há dezenas de narrativas, a maioria proveniente das próprias mulheres estupradas, com descrições detalhadas das agressões e precisões dos abusos sexuais, em relatórios de respeitáveis observadores das Nações Unidas e repórteres de ONGs atuando no Iraque (como a Cruz Vermelha e a *Human Rights Watch*) que estranhamente permanecem ausentes do tão loquaz mediascape (RIAL, 2007, p. 138).

É incontestável que há um amplo consumo das imagens de violação no Iraque, na Índia e em outros países. Em que pese o caráter racista de algumas destas produções e as fragilidades legais locais que facilitam este

tipo de prática, acreditamos que a falta de repercussão do tema na mídia é reveladora da misoginia que opera em instâncias sociais diversas, como veremos mais adiante. Enquanto estas estão sendo consumidas clandestinamente não há necessidade de confrontação. “*A foto-troféu é lembrança do triunfo sexual, numa relação de substituição: ela evoca no espírito dos espectadores o eco da potência criado no ato original. E, mais do que isso, é troféu que, ad infinitum, multiplicando os estupros*” (RIAL, 2007, p. 142).

Os vídeos editados por Sunitha Krishnan e tornados públicos apresentaram cenas de violação e, fundamentalmente, buscavam gerar um efeito de constrangimento das instâncias que deveriam se ocupar de lutar contra a prática profundamente arraigada naquele país. Foi por meio do gesto subversivo, de maneira consciente e contraditória e que, em alguma medida rompe com as expectativas de gênero, que Krishnan deslocou o lugar do protagonismo.

me that it was not in South India. I posted these videos on 'youtube' and launched my campaign to trace these rapists, shame them and hand over them to the authorities. In a couple of hours comments from all over

the world started pouring in supporting the campaign”. Disponível no blog pessoal da ativista. Link: [http://sunithakrishnan.blogspot.com/2015/02/shamethe-rapistcampaign.html](http://sunithakrishnan.blogspot.com/2015/02/shamethe-<u>rapistcampaign.html</u>)



Figura 1: Destaque para os rostos de homens indicados como violadores. Tal imagem foi compartilhada amplamente em várias redes e em veículos jornalísticos. Esta, especificamente, foi

A ativista relatou um encontro que teve com uma jovem vítima. Ela teria dito: "*não há encerramento para mim, toda vez que ando na rua sinto que as pessoas viram meu vídeo. Você pode realmente me assegurar que o vídeo será bloqueado?*" Krishnan narra que neste momento se viu sem resposta e, por isso, passou a questionar a responsabilidade da sociedade diante daqueles crimes. A implicação de todos na conformação de um ambiente que viabiliza e, em alguma medida, estimula o estupro se tornou central. Interessava não apenas identificar os estupradores e denunciá-los, mas fazer com que fossem eles os humilhados pelos vídeos que circulavam e não suas vítimas.

Essa é uma guerra e precisamos lutar com a estratégia certa. Por muitos séculos a vítima foi envergonhada, vitimada, isolada, condenada ao ostracismo e estigmatizada por um crime que nunca cometeu. O resultado foi que criamos um ambiente favorável de impunidade. Isso, combinado com nosso sistema de justiça criminal, que repetidamente falhou ao lidar com a questão, completou o ciclo da ilegalidade. Hoje, os homens que cometem crimes tão hediondos não têm remorso nem culpa, ao contrário, celebram sua brutalidade com uma mentalidade doentia. Igualmente chocante é o fato de que muitos de nós temos gostos desprezíveis de voyeurismo e não só vimos esses vídeos, mas também ajudamos esses patifes a espalhar a mensagem (KRISHNAN, 2015)¹⁰.

Interessa-nos, nesta etapa da reflexão, atentar para o desejo de constranger os violadores evidenciado, também, na forma de convocação na arte acima destacada: "Nos ajude a rastreá-los, envergonhá-los e reportá-los às autoridades". É importante observar que a campanha apresenta uma ordem específica para cada etapa. Após o rastreio, associar à imagem dos perpetradores a ideia de vergonha parecia ser uma operação indispensável. A proposta não era, simplesmente, identificar possíveis culpados para, em seguida, denunciá-los às instâncias responsáveis pela investigação, apreensão e julgamento. O segundo movimento da mobilização se baseava precisamente na tentativa de disputa simbólica, no âmbito da cultura, a respeito da prática do estupro. Krishnan buscava envergonhar os violadores. E essa, ao que tudo indica, era uma escolha arriscada:

A vergonha requer a presença, real ou imaginada, do

¹⁰ Texto publicado no blog pessoal de Sunitha Krishnan no dia 17 de fevereiro de 2015. Disponível em

<http://sunithakrishnan.blogspot.com.br/2015/02/shamet-herapistcampaign.html> acesso em 06/07/2017.

olhar acusador de um outro que o indivíduo preza ou respeita. As sociedades em que predomina a vergonha como emoção socializante são sociedades da exterioridade, onde o conteúdo das regras morais tende a se restringir aos atos na sua forma manifesta (isto é, algo que foi ou que pode ser visto, excluindo tudo o que é inacessível ao olhar do outro, como sensações e imagens) e segundo a opinião que os outros deles possam ter (GIBALDI VAZ, 2014, p. 37).

O risco da campanha – baseada inicialmente no constrangimento público sendo nomeada como *Shame the rapist* – era justamente demandar um olhar unânime sobre o estupro. Mesmo tendo clareza do amplo consumo subterrâneo de tais imagens, Sunitha Krishnan, aparentemente, não considerou que envergonhar o estupro concreto, aquele que violou mulheres e se colocou em cena para uma audiência imensurável, era, indiretamente, uma demanda de constrangimento voltada a outros sujeitos que “somente” assistiam aos vídeos e, por tanto, não desejariam ser considerados como parte imprescindível daquele dolo. Trata-se do que Gibaldi Vaz chamou de passagem da vergonha à culpa que corresponderia à “*internalização e identificação do indivíduo com o olhar do observador externo que incorpora os valores sociais positivos, observador que, antes, estava destacado, mesmo quando sua vigilância e censura eram apenas imaginadas*” (GIBALDI VAZ, 2014, p. 37).

¹¹ No original: “*la violación representa la necesidad frustrada de mostrar un dominio, en cuyo caso el violador no busca tanto la satisfacción sexual, sino la sumisión total de su víctima, su humillación y su*

Para disputar os sentidos em jogo naquelas imagens em que havia, claramente, uma demarcação de papéis – o(s) violador(es) e a violada –, com vistas a redistribuir o constrangimento atribuído aos mesmos, a campanha esbarrava na diversificação da ideia de vergonha que, neste contexto, aparecia como humilhação. A exibição do horror dos registros fílmicos não era suficientemente forte para alterar a interpretação corrente de que pior do que ser envergonhado por ser um estupro, seria estar marcada, pela experiência em si e, também, por seu consumo amplificado pelo olhar perverso de outrem, como alguém humilhada pela violação.

O estupro não busca tanto a satisfação sexual, mas a total submissão de sua vítima, sua humilhação e degradação. Somente quando estes se materializam o agressor pode experimentar um estado eufórico. É, portanto, uma sexualização do nível social de agressão (KAPPLER, 2010, p. 7. Tradução nossa)¹¹.

A campanha, apesar de polêmica, ganhou força nas redes sociais. Após seu início, Sunitha Krishnan sofreu um atentado e passou a receber ameaças. Ao mesmo tempo, foram enviados muitos vídeos de estupros de crianças, adolescentes e mulheres de diferentes partes da Índia que haviam sido publicizados em redes sociais e aplicativos de distribuição de mensagens, como o *WhatsApp*.

degradación. Sólo cuando éstas se materializan el agresor puede experimentar un estado eufórico. Se trata, pues, de una sexualización del nivel social de la agresión”.

A ativista recorreu, então, ao governo com cinco exigências: que este fizesse uma investigação da origem dos vídeos; que fosse criada uma força-tarefa para combater os crimes sexuais; que fosse organizado um espaço de denúncia anônima dos estupradores; e que os intermediários fossem responsabilizados (*Facebook, WhatsApp, Youtube* etc.) para que os vídeos não fossem apenas deletados, mas denunciados às autoridades.

Mesmo diante de êxitos na identificação e responsabilização jurídica de possíveis criminosos, as reprovações se voltavam, principalmente, para os métodos de Krishnan. Desaprovada não apenas por homens que se sentiram ameaçados, mas principalmente por mulheres feministas, as críticas estavam centradas em dois aspectos: I) O objetivo prioritário de constrangimento dos estupradores através da divulgação das imagens que geraria um antagonismo problemático; II) A veiculação de vídeos que, mesmo editados, não possuíam autorização das vítimas, desconsiderando a dor e o desejo das mulheres forçadamente postas em cena. Para

muitos, essa era apenas mais uma forma de traumatizar e reforçar a humilhação das mesmas.

Comecei a ouvir muitas críticas sobre minha campanha. O que alguém poderia ter contra ‘envergonhar um estuprador’ que já havia exibido seu crime? Mas, lentamente, percebi que muitas das críticas eram sobre o vídeo que postei. Foi apontado que eu ignorei a situação das vítimas quando vêem tais vídeos sendo jogados no ‘YouTube’. Isso equivaleria a uma re-traumatização. Justo! Mas a minha pergunta é: quando esses vídeos foram transmitidos em todo o país com os rostos das vítimas para todos verem, por que as pessoas não protestaram naquele momento? (KRISHNAN, 2015. Tradução nossa)¹².

Entre a polêmica e o debate, os resultados apareceram depois de alguns meses: o governo conseguiu descobrir a origem de seis vídeos e várias pessoas envolvidas foram presas. A investigação também apresentou dados significativos: uma das pessoas presas por publicar o vídeo na internet foi um jovem de 19 anos que possuía 479 vídeos de violações em seu computador.

A implicação do consumo desses produtos se tornou fundamental para a ativista a partir da prisão do rapaz que publicava os vídeos online. Segundo ela, há um mundo de consumidores deste tipo de imagens em que mulheres são torturadas e estupradas. Em

¹² No original: “I also started hearing a lot of criticism about my campaign. In the beginning I was not able to fathom what was really hassling them. What could anyone have against ‘shaming a rapist’ who was already flaunting his crime? But then slowly I realized many of the criticisms were about the video I had posted. It was pointed out that I had ignored the plight of the victims when they see such videos being played on ‘YouTube’. It would amount to re-traumatization. Fair

enough! But my question is when these videos were being passed around across the country with the faces of the victims for everybody to see, why did people not protest at that time”. Texto publicado no blog pessoal de Sunitha Krishnan no dia 17 de fevereiro de 2015. Disponível em <http://sunithakrishnan.blogspot.com.br/2015/02/shametherapistcampaign.html> acesso em 06/07/2017.

quatro dias de campanha Krishnan já havia recebido cinquenta vídeos de estupros. Um ano depois ela relatava que mais de duzentas produções fílmicas de mesmo teor foram encaminhadas.

Tensões entre as imagens violentas e a violência das imagens

Para refletir sobre os desafios concernentes à campanha implementada por Krishnan é importante pensar que o estupro, em si, se tornou precisamente uma das etapas da violência que se desdobra a partir da ideia de captura da experiência pelo registro midiático para, em seguida, se completar com a transmissão e consumo de tais imagens. Torna-se, assim, fundamental refletirmos sobre o poder e a dimensão imagética que os *frames* violentos impõem à ideia de gozo violento.

Veena Das se volta às produções sobre violência para perceber os efeitos que estas promovem ao reafirmar as fronteiras entre o que é considerado civilizado e seu oposto e, também, para delimitar o humano: “Muitos trabalhos recentes acerca da violência sugerem que, quando se contempla a violência, atinge-se uma espécie de limite da capacidade de representar. Em geral apresentados sob o signo do ‘horror,’ eles nos fazem pensar como seres humanos podem ter sido capazes de atos tão

hediondos, em tão grande escala” (DAS, 1999, p. 31).

Há, neste quadro, uma considerável carga de intencionalidades: de reiterar hierarquias, de provocar o medo e, sobretudo de inscrever, na materialidade de imagens reproduzíveis em larga escala, as marcas de autor de um tipo de violência que se ampara, discursivamente, na ideia de que a crueldade no corpo alheio é uma possibilidade quando se está diante de um outro objetificado.

Neste sentido, é importante centrarmos nossa observação no crescimento e na prevalência da ostentação do corpo que infringe dor diante das câmeras por meio de eventos que demonstrem alterações no regime de presença em que se insere o indivíduo perpetrador. Tais casos, em que sujeitos da violência se posicionam diante da câmera para, então, cometer o dolo, confirmam o deslocamento do algoz e evidenciam esta mudança como um fenômeno deliberado de exposição de si que entende o reconhecimento como risco calculado.

É possível entender, então, o valor dos rastros de intencionalidade considerando que a finalidade está, sempre, ligada à tentativa de validação da violência enquanto operador discursivo ou, como aponta Segato (2018), como linguagem inscrita no corpo alheio, tanto através do que revela, quanto por meio do que objetiva ocultar. E este jogo, materializado em

composições imagéticas, como vimos, buscará gerar afetações e disputar sentidos a partir de operações que remetem ao passado e, fundamentalmente, projetam futuro.

Recorremos aos estudos de Maria Rita Kehl que tensiona a natureza necessariamente violenta das imagens a partir da ideia de imaginário e do choque com o real: "*Se todo signo ocupa o lugar de uma coisa ausente, a imagem é o que mais se parece com a presença da coisa*" (201, p. 86). Essa busca pela presentificação da experiência por meio da imagem registrada é central na medida em que estamos lidando com a dimensão do trauma da violência sexual, acrescida do risco de seu caráter "eternizado" pelo consumo alheio.

Por mais que a experiência do dolo se realize no corpo físico da mulher, é também na materialidade das imagens que ela se prolifera e diversifica. É a partir dessa percepção que Krishnan resolve disputar os sentidos que se pretendem monológicos de tais vídeos. Se a imagem "traduz a coisa como se fosse a expressão da sua verdade", conforme nos aponta Kehl (Ibidem), a busca precisa ser por traduções de "novas verdades" que disputem e se fundamentem numa implicação de outra ordem dos sujeitos em cena, quais sejam: as mulheres violadas, os homens perpetradores, os consumidores curiosos e/ou sádicos e a "audiência horrorizada" de tais conteúdos.

O dilema de Krishnan, nesse sentido, poderia ser sintetizado com a percepção do "caráter real" do espetáculo, por mais incongruente que possa parecer. A ativista tem a consciência de que não podendo, nesses casos, desvincular a violação dos corpos femininos da memória imagética da violação de sua intimidade, a estratégia arriscada de disputar pelo viés do espetáculo aposta na reinserção do lugar da luta contra a cultura do estupro. "*O espetáculo é muito mais eficiente, para estabilizar o poder, do que as armas. Ele é capaz de dotar o poder de visibilidade, torná-lo convincente, consistente, necessário*" (KEHL, 2015, p. 87).

Considerações finais

O rastreamento midiático idealizado por Krishnan se articulava a partir da assunção pública e política de que constranger uma mulher à conjunção carnal é uma violência de natureza incontestável. Tal gesto deslocou o lugar que Krishnan ocupava para muitos de seus críticos: ela deixaria de ser a vítima revanchista, que promoveria uma caçada contestável aos criminosos, para se tornar sujeito político que agiria exclusivamente quando da violência dos homens. Podemos dizer que sua sagacidade se inscreve justamente naquilo que a sociedade, de um modo geral, quer silenciar: a violência sexual

é, quase que em sua totalidade, um problema associado à masculinidade; se não há estupro e nem imagem do estupro publicizada (e consumida) por meio de aparatos de comunicação, não haverá exercício (controverso) de contraviolência em resposta a tais abusos.

O gesto de Krishnan, nesse sentido, poderia ser interpretado como a coragem de depositar um espelho diante da sociedade. Este reflexo, por sua vez, é revelador de várias camadas de complexidade. Por meio da evidenciação de sua própria contradição enquanto mulher que, mesmo não se alinhando com a exposição das vítimas, resolve reiterar as imagens da violência, ela também evidencia, através desse espelho, que somente há estupro, bem como consumo midiático da violação, porque a permissividade com tal cultura é parte fundante da ordem patriarcal partilhada socialmente por todos.

Ainda assim, se o caráter dessa modalidade de violência sexual inclui, para além do gozo misógino, também um componente narcisista que "necessita" do olhar do outro para seu triunfo, como vimos, estamos diante de uma experiência violenta alterdirigida que eleva os limites do regime de hipervisibilidade e não se constrange, a princípio, com a cultura da vigilância potencializada pela cultura da vergonha. Esta parece ser a "grande força" da cultura do

estupro. Desta forma, há evidentes limitações na tentativa de ressignificar e de envergonhar os estupradores por meio da campanha *#ShameTheRapists*: eles não se envergonhariam; talvez se regozijem.

Há, nesse sentido, um esgotamento inerente à contraviolência. Talvez o feito de Krishnan tenha se baseado mais numa espécie de choque do real contra o real do que numa efetiva mudança de paradigma que não se inserisse numa lógica reativa. Ao usar as mesmas ferramentas das culturas da vigilância, da vergonha e do estupro, a ativista conseguiu surpreender, mesmo que momentaneamente, a ordem patriarcal. No entanto, esta estratégia possui limitações temporais e políticas inerentes aos mecanismos da violência estrutural, justamente por conta da presentificação das imagens, do caráter rotineiro de tais violações e da naturalização daquelas cenas, incluindo as ressignificadas por meio de lutas e ativismos.

Referências Bibliográficas

ANISTIA INTERNACIONAL. **Relatório Anual da Anistia Internacional 2016/2017: O Estado dos Direitos Humanos no mundo.** Rio de Janeiro, 2017.

BRAH, Avtar. "Feminismo, 'raça' e imaginação diaspórica de Stuart Hall". In:

BAPTISTA, Maria Manuel. CASTRO, Fernanda (orgs). *Género e Performances: textos essenciais 2*. Coimbra: Grácio Editor, 2019.

DAS, Veena. Fronteiras, Violência e o trabalho do tempo: alguns temas wittgensteinianos. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 14, n. 40. Junho/1999.

KAPPLER, Karolin Eva. La otra cara de la sexualidad: Violencia sexual y sus huellas en la vida cotidiana de sus víctimas. **FES - X Congreso Español de Sociología: Grupo de Trabajo de Sociología de la Sexualidad**, 2010.

KEHL, Maria Rita. Imagens da violência e violência das imagens. **Concinnitas**, a. 16, v. 1, n. 26, junho de 2015.

MANE, Kate. “Ameaçando as mulheres”. In: BAPTISTA, Maria Manuel; CASTRO, Fernanda (orgs). **Género e Performances: textos essenciais 2**. Coimbra: Grácio Editor, 2019.

ONUBR. ONU pede debate social para proteção de mulheres na Índia após estupro de menina de 23 anos. **Nações Unidas.Org**, 03 de janeiro de 2013.

RIAL, Carmen. Guerra de imagens e imagens da Guerra de imagens e imagens da guerra: estupro e sacrifício na guerra: estupro e sacrifício na Guerra do Iraque Guerra do Iraque. **Estudos Feministas**, Florianópolis, a. 15, v. 1, n. 280, janeiro-abril/2007.

SEGATO, Rita. **Contra-pedagogías de la crueldade**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEDTalks. **Sunitha Krishnan: The fight against sex slavery**. TED, 8 de dezembro de 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jeOumyTMCI8>> acesso em 05/07/2017.

TEDTalks. **Sunitha Krishnan: Shame the rapist**. INKTalks. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1KXw7om01xA>> .

GIBALDI VAZ, Paulo. Na distância do preconceituoso. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 28, dez. 2014.

Imagem que afeta e resiste: questões sobre cultura visual e alteridade

*Image, affection and resistance: approach
to visual culture and otherness*

Patrícia Azambuja¹
Universidade Federal do Maranhão

¹ Professora Adjunta do do Departamento de Comunicação Social e pesquisadora vinculada ao Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação - ObEEC/UFMA. Doutora Psicologia Social pela UERJ e coordenadora do projeto de pesquisa "*Mise-en-scène* plástico: culturalmente construído ou pela imaginação subvertido?" (Financiado pela FAPEMA).

Resumo

Tendo como interesse central a relação entre cultura visual e indivíduo-subjetivação, busca-se no referencial teórico proposto pelos Estudos Culturais (HALL, 2016, 2011; FRANÇA, 2004) a possibilidade de observar tensões entre diferentes modos de representação, assim como implicações nos sentidos dados e apreendidos das imagens cinematográficas de grande circulação, em especial, do filme *Pantera Negra* (*Black Panther*, EUA, 2018). O artigo tem como objetivo uma revisão bibliográfica com pretensão de articular de forma empírica alguns efeitos decorrentes dessa instabilidade entre os códigos de referência e as conformações múltiplas nos modos de subjetivação, decorrentes do “*regime ético das imagens*” (RANCIÈRE, 2005).

Abstract

By having as its central interest, the relationship between visual culture and individual-subjectivation, seeks to understand from the theoretical framework proposed by Cultural Studies (HALL, 2016, 2011; FRANÇA, 2004) the possibility of observing tensions between different modes of representation, as well as, implications on the given and perceived meanings of widely circulated cinematographic images, in particular of *Black Panther* movie EUA, 2018). The article aims at a bibliographic review with the intention of empirically articulating some effects resulting from this instability between the reference codes and the multiple conformations in the subjection modes, resulting from the “*ethical regime of images*” (RANCIÈRE, 2005).

Palavras-chave

Audiovisual; Cultura Visual; Estudos Culturais; Alteridade.

Keywords

Audiovisual; Visual Culture; Cultural Studies; Otherness.

Considerações iniciais

Se as diferentes faces do poder alimentam-se inevitavelmente da nossa incansável busca por ídolos emancipatórios - representados por figuras com as quais nos identificamos, que nos libertam ou nos conectam em sociedade -, o que dizer das imagens que passam a povoar nosso imaginário e orientar estas relações com o mundo? Nossa empatia com elas pode ser considerada natural e inócua? Ou necessitamos ponderar sobre estratégias de representação a envolver nossas emoções e organizar nossos modos de vida, ao passo que visibilizam e invisibilizam existências?

Apenas imaginar figuras emblemáticas perscruta como algumas políticas de visibilização atuam sobre nossas sensações e ações concretas. Seja uma iconografia religiosa de devoção metafísica ou um cabedal de referências tecnológicas aludindo ao domínio do homem sobre a natureza, essas formas de representação tem poder de demonstrar como o nosso engajamento a determinados valores permanece envolto não apenas por argumentos lógicos, mas sobretudo por afetos, que mobilizam, em momentos decisivos, nossas deliberações éticas e engajamento a ideias em detrimento de outras.

O artigo aqui proposto articula uma abordagem qualitativa - aplicada tanto à pesquisa exploratória quanto à descritiva - no intuito de, através de revisão bibliográfica no campo dos Estudos Culturais, compreender empiricamente alguns aspectos entre a cultural audiovisual e sua vocação para desestabilizar paradigmas, enquanto mobiliza imaginários, discursos e identidades; enfim, a face simbólica do poder nas políticas de visibilidade estabelecidas pelos meios de comunicação com imagem.

O filme *Pantera Negra* (*Black Panther*, EUA, 2018), apesar de sua subordinação aos mecanismos de colonização da imagem clássica do gênero de ação, é encarado aqui mais como parte de um processo cultural; isto porque constitui não um objeto isolado para análise semiótica, mas dispositivo material responsável por ativar conexões entre as imagens públicas descritivas do mundo, percepções decorrentes e políticas de subjetivação. O artigo tem como objetivo, ao encadear revisão bibliográfica e análise narrativa exploratória da produção cinematográfica, levantar conceitos relacionados ao estudo das culturas, aplicando-os na percepção entre tensões nos sistemas de representação e reajustes nas sensibilidades. Enfim, compreender o campo midiático do filme não apenas por seu conteúdo, já exaustivamente analisados em outros

trabalhos, mas como gerador de tensões e efeitos recorrentes, ou seja, como espaço de compreensão sobre estética, ética e política.

Linguagem cinematográfica e seus atravessamentos possíveis

As tensões entre paradigmas de representação social no cinema, entre concepções simbolistas ou realistas, ficcionais ou não-ficcionais, desvelam um cenário permeado por controvérsias; a produção de imagens carrega em seu cerne uma relação conflituosa entre o que se deseja mostrar, o que é visto e uma cadeia complexa de meios para fazê-los. Autores como Metz (1972), Aumont (1995) e Martin (2003) observam que o cinema faz emergir no espectador modos de percepção que ativam oportunamente tanto sentidos racionais como afetivos, gerando valor de evidência, credibilidade e maior participação. Nossas reações diante da imagem fílmica estão assim submetidas às chancelas de autenticidade que o espaço imaginário aufere nos diferentes níveis de analogias acerca da "realidade", e são estabelecidas pela linguagem cinematográfica amparada em certos fatores técnicos e estéticos. Logo, os processos de comunicação com imagens (incluindo as consideradas inofensivas) também são atravessados pelas abstrações próprias da linguagem e promovem bem mais

que pura contemplação visual, isto é, ativam sentidos a partir da mediação das formas de pensamento e de partilha.

O campo da produção imagética, nestes termos, vê-se sendo permeado por diferentes fronteiras, entre elas: semiótica, ciências sociais e psicologia. Neste diálogo, autores como Stuart Hall (2016) e Vera França (2004) passam a considerar o conceito de representação social como peça basilar para o entendimento dos sentidos compartilhados e da constituição de subjetividades. Os sistemas de produção de sentido estabelecem um conjunto de equivalência entre coisas e ideias abstratas, tornando o mundo reconhecível e compartilhável, entretanto, em oposição à demanda frequente centrada na necessidade de clareza e consistência para estes processos de identificação são muitas as situações que demonstram tratar-se de um "*fenômeno que, na sua dupla natureza (inscrição material e instauração de sentidos) sofre permanentes alterações tanto na sua dimensão simbólica quanto nas suas formas concretas*" (FRANÇA, 2004, p. 18).

Se por um lado, estes repertórios de correspondências outorgam credibilidade às mensagens e consequente estabilidade às relações sociais, por outro, podemos concordar que nem sempre podem ser incorporados como dogmas. Na prática, são alterados pelos movimentos da história e das culturas, assim,

precisamos também considerar o que Hall (2016, p. 60) define como "*imprecisão necessária e inevitável sobre a linguagem*", e problematizar inclusive que nesse jogo entre verdades possíveis há mais tensões que certezas. Esta talvez seja a matéria primordial oportunizada pelo cinema, ao expor nossa condição como seres humanos em processo de transformação permanente.

França (2004, p. 23) desenvolve um pensamento: em busca do que identifica a violência hoje em dia, existiria algo material que pudesse simbolizá-la? Armas? Drogas? Intolerância? Abuso de poder? Corrupção? Bolsões de miséria? Enfim, há algo que expresse de forma absoluta a violência atual? A autora nos coloca o desafio de compreender os sistemas de representação das imagens mediadas antes como algo que nos remeta a nós mesmos - produtores e portadores das práticas sociais, isso porque, entender a imagem por intermédio da maneira como lidamos com ela é encarar a comunicação como sendo "*exatamente esse lugar de observação do mundo em movimento*".

Da representação social em sua dimensão antropológica e cultural ao seu vínculo com a produção imagética, Aumont (1995, p. 98) afirma que o "*cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá para si mesma*". Logo, é da realização fílmica que parte o interesse central

deste trabalho, em particular, dos efeitos provocados pelo filme de super-herói *Pantera Negra* (2018), que recentemente levantou questões, entre outras, sobre sua legitimidade em ser o primeiro longa-metragem do gênero a concorrer ao Oscar de melhor filme. Apesar de *Batman - O cavaleiro das trevas* ser sido o recordista em indicações (8 no total, contra 7 de *Pantera Negra*), houve muita polêmica, em especial, em torno das abordagens envolvendo igualdade social e política, ancestralidade africana, além de comentários sobre sua inferioridade técnica para o feito, ou mesmo, certo proselitismo por se tratar de um filme a abordar questões raciais. Muitos afirmaram tratar-se apenas de jogada oportunista da indústria cinematográfica em busca de novos nichos de mercado; e sob outra perspectiva destacaram a importância de se sentir representado dentro do universo dos heróis na cinematografia mundial. Enfim, as reflexões levantadas aqui prestam-se ao discernimento preliminar dos deslocamentos que as realizações imagéticas exercem na formação cultural dos sujeitos em sociedade.

Partindo da observação empírica acima descrita e do referencial teórico estabelecido pelos Estudos Culturais, propõe-se relacionar tensões entre sistemas de representação vinculados às imagens cinematográficas e possíveis correlatos de subjetivação. Para Hall (2016), "*as imagens*

que vemos constantemente a nossa volta nos ajudam a entender como funciona o mundo em que vivemos" (p. 10), assim, apresentam realidades, valores, identidades, e sobretudo efeitos e consequências através dos seus modos de apresentação e fruição. O ato representativo é inerente aos processos de construção da sociedade e das realidades a que ela faz referência, por isso, as imagens "*são objetos de disputa do mundo representado*" (p. 11) - política, visibilidade e "*busca pela emancipação por meio do questionamento*" (p. 11).

Modos de representação imagética e o sujeito enredado no discurso

Outra polêmica envolvendo a entrega do Oscar em 2019: *O Primeiro Homem* (First Man, EUA, 2018) foi bastante criticado pela exclusão da imagem exata na qual o astronauta Neil Armstrong fincou a bandeira norte-americana na Lua. Entre tantas outras abordagens promovidas por esta versão contada da história, ou tantas outras bandeiras estadunidenses em cena, por que a opção de não incluir uma imagem tantas vezes reprisada pode chocar ao ponto de inclusive ser considerada antiamericanismo? Importante refletir, neste caso, o que é ser antipatriótico de fato, e como uma abordagem clássica pode ser transformada pelo filme.

Tanto imagens em si podem nos ajudar a compreender o mundo, como nossas reações a elas. Hall (2016) destaca como as abordagens semióticas fornecem ferramentas para analisar os sentidos carregados nas representações visuais, mas sugere ainda uma compreensão para além da linguagem, não mais preocupada somente com a produção de sentido, mas com a produção de conhecimento pelo discurso e pelas relações estratégicas de força instituídas entre os sujeitos no processo. Este seria o campo das visibilidades, da política de reconhecimento estabelecida pelo pacto coletivo e que faz ver determinadas coisas e não outras, isto é, intervém no espaço público de forma determinante.

Se a ideia de representação dos signos visuais de algum modo intenta circunstâncias estáveis em busca de significados precisas e interpretações fáceis, o próprio sentido imputado ao seu poder simbólico estabelece um caráter arbitrário inclinado sobretudo à abstração. Por tratar-se de um campo mais intangível, as condições de partilha "acordadas" entre os pares precisam passar por etapas de reconhecimento, tanto em suas intenções explícitas, como suas estratégias ocultas e envolvimento com processos políticos.

Condições de produção, recepção e relações de poder são diretrizes que ponderam não mais apenas sobre os sentidos explícitos

nas obras, mas em torno das tensões ou "*inteligibilidade[s] intrínseca[s] dos confrontos*" (Foucault *apud.* Hall, 2016, p. 79), as quais o autor define como incertezas, considerando que o universo simbólico que envolve a linguagem não pode ser fixado de forma definitiva, é constituído socialmente e internalizado inconscientemente. Tensões como estas são responsáveis pela constituição do sujeito que produz sentido através dos códigos visuais aos quais estão expostos, entretanto, Hall (2016, p. 99) recupera que "*é o discurso, não o sujeito, que produz conhecimento*". Para ele, esses sujeitos não são indivíduos totalmente estáveis ou independentes dos sentidos apreendidos, dos regimes de verdade ou da cultura e período particulares. Assim sendo, se a proposição de Foucault (Hall, 2016, p. 99) - de que "*o 'sujeito' é produzido pelo discurso*" - possa parecer extrema para alguém, não há como negar que certa sujeição a diferentes regimes de verdade são patentes à medida em que tensões evidenciam a complexidade dos campos ligados às teorias da representação.

Parte-se assim da necessidade de nos percebermos "sujeitados" na trama complexa dos discursos estabelecidos pelos processos de comunicação, não necessariamente sujeitos indefesos, mas partícipes desse enredamento que de forma inevitável nos institui como seres

integrados ao coletivo do qual escolhemos fazer parte.

Para França (2004), os indivíduos estão marcados por categorias sociais - sexo, idade, renda, religião; e esta inserção a grupos define suas relações com as mensagens midiáticas. Logo, as imagens como meios que carregam sentidos intervêm na maneira como o indivíduo é afetado e internaliza suas percepções acerca do mundo; a dimensão simbólica arbitra tanto nos significados partilhados como na dimensão afetiva do sujeito, que passa a reproduzir e naturalizar aquelas escolhas particularmente como suas, por intermédio da experiência coletiva. Essas instâncias de visibilidades são legitimadas na relação do indivíduo com o corpo social e político-econômico.

Há portanto na correlação entre linguagem, discursos e sujeitos, questões indissociáveis sobre poder. Um poder que existe "*entre um homem e uma mulher, entre aquele que sabe e aquele que não sabe, entre os pais e as crianças [...] Na sociedade, há milhares e milhares de relações de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos*" (Foucault, 2003, p. 231). Apesar disso, Foucault (2007) insiste não ser o poder a questão central dos seus interesses, mas o sujeito, que não se constitui como substância invariável, é modelável ao longo de sua história (pessoal e cultural) e ação

transpassada pelos modos de subjetivação, isto é, práticas de constituição do sujeito inscritas em "*jogos de verdade*" (p. 526).

Amparado em Hall (2016) e Foucault (2003, 2007), busca-se aqui observar o sujeito que passa a ser objeto de conhecimento através da sua produção imagética no âmbito da ação - produção e decodificação -, mas em especial no que o toca e os efeitos dessa relação. Deleuze (1992) inclusive critica a simplificação feita a proposições foucaultianas tais como: "morte do homem", que "*consiste essencialmente na invenção de novas possibilidades de vida [...] um vitalismo sobre fundo estético*" (p. 114). Trata-se, em vista disso, de facultar outras formas de vida configurando três dimensões: subjetivação, poder e saber. "*O que Foucault diz é que só podemos evitar a morte e a loucura se fizermos da existência um 'modo', uma 'arte' [...] a subjetivação é uma operação artista que se distingue do saber e do poder, e não tem lugar no interior deles*" (p. 141).

A ação criativa de tencionar os modos de dizer quase sempre é catártica e libertadora, assim como, são as palavras de Miro Spinelli e Cintia Guedes (2019), por ocasião do Simpósio Nacional de Arte e Mídia²:

Se em sem vez de nos debruçarmos sobre nossa impossibilidade de integrarmo-nos a um ordenamento prévio das coisas do mundo, nos dedicássemos a perdermo-nos em meio a essas coisas? [...] Só seremos capazes de escapar pelas frestas das grades que ordenam e categorizam o mundo quando entendermos que integramos não apenas o que está dentro dessas grades, mas sobretudo aquilo que, desordenadamente, está fora (GUEDES; SPINELLI, 2019, s/p).

O que é escrever como uma negra? O que é falar como uma negra? O que é vestir-se como uma negra? Comer como uma negra. Dançar como uma negra? Existem imagens para responder cada uma dessas perguntas. Elas me colonizam, definem um imaginário sobre mim, as pessoas esperam que eu realize essas imagens com meu corpo, que entregue a elas minha vida. Vigio todo o tempo para não simplesmente repeti-las quando falo, escrevo ou ando pelo mundo. Não o faço por gosto, e cansa, mas ainda são muitas as vezes que me pego tentando caber nelas (GUEDES; SPINELLI, 2019, s/p).

As abordagens utilizadas pela arte e pelo cinema constituem parte desse discurso que diz sobre o indivíduo no mundo. O sujeito é produzido pelo discurso e, nessa perspectiva, percebe-se transmutações na teoria da representação que passam a sugerir que os próprios discursos definem demarcações existenciais para os sujeitos, seus posicionamentos interpretativos sobre o mundo e os efeitos decorrentes deste. Hall (2011) também afirma que a formação de nossa identidade é dependente da nossa percepção sobre nós mesmos somada à forma como imaginamos que somos vistos.

² Mesa/performance proposta por Miro Spinelli e Cintia Guedes, intitulada "Nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras", proposta por fragmentos

de escritos dos autorxs atravessados por Jota Mombaça entre outros.

Pantera Negra (educação) x Black Panthers (revolução)

Ao considerar alguns dos fundamentos propostos Stuart Hall (2016) sobre políticas de representação, há de se perceber as múltiplas inquietações observadas em torno das referencialidades produzidas pelo filme *Pantera Negra* (2018).

Os primeiros heróis negros dos quadrinhos surgiram pelos trabalhos das editoras Marvel e DC Comics após o regime de segregação racial nos EUA (consequência da promulgação da Lei dos Direitos Civis, em 1964). *Pantera Negra* (Marvel Comics, 1966) e *Lanterna Verde* (DC Comics, 1971) apareciam apenas nas histórias como apoio para os heróis protagonistas. Das séries especiais nos quadrinhos às telas de cinema, personagens negros foram integrando grupos de heróis - Tempestade na equipe *X-Men* (Marvel Comics, 1975), a versão Tocha Humana no *reboot* de *Quarteto Fantástico* (20th Century Fox, 2015), Valquíria em *Thor Ragnarök* (Marvel Studios, 2017), entre outros - foram hibridizando raças nos universos fantásticos dos heróis.

Criado pelo escritor e editor Stan Lee (1922-2018) e pelo ilustrador Jack Kirby (1917-1994), em *Pantera Negra* (2018), o personagem T'Challa é soberano do reino fictício de Wakanda, situado na África. O

original dos quadrinhos e a sua adaptação para o cinema preservam particularidades da história que são importantes: a nação africana em questão é beneficiada de alta tecnologia e alguns privilégios comuns aos países desenvolvidos, os quais são ocultados do restante do mundo: o *mise-en-scène* combina este imaginário tecnológico marcante nas narrativas com super-heróis com referências da cultura tradicional da África.

Os conflitos são construídos entre ideais de preservação, orgulho étnico, e a originalidade está em estabelecer uma narrativa pautada na caracterização de um protagonismo complexo, personagens heterogêneos e um "vilão" carismático, que povoam um ambiente repleto de iconologias míticas e motivações contextualizadas em seus tempos. Diversas são as reverberações em torno do filme, desde repercussões públicas nos EUA - demonstrando comoção em torno do feito de forjar identidades de super-heróis para parcela da população - ao *twitte* da ex-primeira-dama dos EUA, Michelle Obama:

Congrats to the entire #blackpanther team! Because of you, young people will finally see superheroes that look like them on the big screen. I loved this movie and I know it will inspire people of all backgrounds to dig

deep and find the courage to be heroes of their own stories³.

Jen Yamato of the Los Angeles Times calls it “*incredible, kinetic, purposeful. A superhero movie about why representation & identity matters, and how tragic it is when those things are denied to people. The [first] MCU movie about something real; Michael B. Jordan’s Killmonger had me weeping and he’s the VILLAIN*”⁴.

Trabalhos acadêmicos também abordam relações étnico-raciais, identidade negra e possibilidades educativas para a produção cinematográfica.

O cinema pode ser instrumento útil para a educação das relações étnico-raciais, quando utilizado de modo a criar espaços de reflexão sobre identidade negra, história e cultura africana, raça, racismo e relações raciais. Pantera Negra prova que mesmo um filme voltado para o entretenimento pode possibilitar a reflexão (SANTOS, 2018, p. 87).

O ator Michael B. Jordan, que interpretou o antagonista Erik Killmonger, relatou suas dificuldades em viver o personagem. Na sua opinião pessoal, apesar de considerar o filme “uma versão extrema e exagerada da Diáspora Africana da perspectiva afro-americana”⁵, não conseguiu se distanciar dos sentimentos de solidão, dor e raiva que, de

uma forma ou de outra, representa ser negro em seu país.

Partindo do conceito de discurso e implicações político-sociais dos processos midiáticos, compreende-se que proposições sobre fatos não são absolutas, e ante regimes de verdade, isto é, instâncias que engendram (in)visibilidades, estes fatos oscilam por entre perspectivas histórico-culturais, instituindo também modos de subjetivação. Para Eni Orlandi (2015, p. 29), o “*interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada*”, o que está diretamente relacionada à memória e ao esquecimento. “*As ilusões não são ‘defeitos’, são uma necessidade para que a linguagem funcione nos sujeitos e na produção de sentidos. Os sujeitos ‘esquecem’ que já foi dito – e este não é um esquecimento voluntário - para, ao se identificarem com o que dizem, se constituírem em sujeitos*” (p. 34).

Ao buscar estabilizar significados na incompletude e polissemia da linguagem - esta que não está acabada, ora é lembrada, ora esquecida -, os indivíduos se significam no jogo entre o simbólico e o político.

³ Postagem de Michelle Obama no Twitter, disponível no link: <<https://twitter.com/MichelleObama/status/965641575584935936>>

⁴ NUREN, Erin. ‘Black Panther’ First Reactions: ‘I Never Wanted This Movie to End’. In: Variety Premier online. Disponível no link:

<https://variety.com/2018/film/news/black-panther-early-reactions-1202681362/>. Acesso em 03/08/2019.

⁵ Entrevista disponível no link: <https://www.omelete.com.br/pantera-negra/pantera-negra-michael-b-jordan-revela-que-precisou-de-terapia-apos-o-filme>

Segundo essa noção, podemos dizer que o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz [...] Como nossa sociedade é constituída por relações hierarquizadas, são relações de força, sustentadas no poder desses diferentes lugares, que se fazem valer na ‘comunicação’ (p. 37).

As formações imaginárias - imagens que priorizam os sentidos produzidos - estão sustentadas por estes mecanismos de funcionamento ideológico do discurso, “*ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada - determina o que pode e deve ser dito*” (p. 41).

A criatividade, para Orlandi (2015), é a capacidade de compreender a incompletude da linguagem e romper com processos de estabilização dos discursos, introduzindo movimentos que afetam sentidos e sujeitos. Desse modo, a produção audiovisual por ter como propósito catalisar o potencial criativo humano e amplificar a polissemia dos objetos simbólicos, afetando politicamente nossas relações com o mundo. Nossa condição como sujeitos também precisa “sentir” esse balanço, ao invés de fixar compreensões estáticas sobre a realidade que nos cerca.

Isto posto, coloca-se luz sobre outras abordagens a respeito de Pantera Negra (2018). Slavoj Žižek (2018) traça uma análise destacando ambiguidades e contradições na narrativa:

dos partidários da emancipação negra que viram nele uma importante afirmação hollywoodiana de representatividade e valores de empoderamento negro, passando por liberais de esquerda mais modestos que simpatizaram com a resolução razoável do enredo (educação e ajuda, ao invés de luta), até chegar a adeptos da nova direita alternativa do *'alt-right'* que logo reconheceram na afirmação da identidade e modo de vida negros outra versão do slogan *America first* entoado por Trump.

O consenso nem sempre é um bom sinal, pois ideologia em seu estado mais puro opera neutralizando tensões e alimentando-se de passividade. Žižek (2018) sugere apenas trocar o estado de fascinação, de leitura da superfície que enaltece a fusão perfeita e equilibrada entre tradição e alta tecnologia, ou entre o bem e o mal, por uma leitura menos óbvia. Para ele “tudo está dado e dito” (s/p), mas sempre há a necessidade de perceber as diferentes camadas de significação, além, como recuperado por Hall (2016), de compreender as sujeições intrincadas no discurso. Como as diferentes visões do(s) sujeitos(s) estabelecem os diferentes discursos e apreensões sobre a realidade instituída nele? Se a leitura da superfície sugere conforto e entretenimento vinculados ao gênero super-heróis Marvel (mesmo que alguns nem mesmo reconheçam *a priori* os personagens de Wakanda como heróis clássicos), há claros deslocamentos estabelecidos que deixam à mostra dimensões de sua ação discursiva.

O continente africano é o pano de fundo para o grande reino composto por cinco

tribos de guerreiros que se beneficiam de um metal raro capaz de produzir alta tecnologia e super poderes aos humanos. Ali é o reduto do Pantera Negra, que incentiva a ideia de reclusão (sob o manto do subdesenvolvimento dos países de Terceiro Mundo) como forma de proteger os recursos naturais tão preciosos (em especial o *vibranium*). Daí surge a ruptura central da narrativa e seu deslocamento para a cidade de Oakland (EUA), para onde outro guerreiro fora enviado. A cidade tem um valor histórico para os EUA, pois foi um importante reduto do Partido dos Panteras Negras - movimento de libertação negra brutalmente reprimido pelo FBI na década de 1960. Žižek (2018, s/p) critica a forma como o nome do movimento é utilizado sem ao menos identificar sua origem. No entanto, apesar de suas ocultações, o deslocamento proposto acaba sugerindo duas visões políticas diferenciadas para o Pantera Negra: o Rei T'Challa, que defende o maior isolamento possível para o reino, suas riquezas e desenvolvimento tecnológico, e seu primo Erik Killmonger_ N'Jadaka, que por ter vivido a violência das ruas, advoga pela solidariedade e divisão das riquezas de Wakanda em benefício dos oprimidos e revolucionários pelo mundo. O rei de fato não incorpora o herói clássico da Marvel, quando assume a dúvida como conflito interior: "passa de uma postura isolacionista tradicional [...] para um

globalismo gradual e pacífico, que operaria no interior das coordenadas da ordem mundial existente e suas instituições, disseminando educação e auxílio tecnológico" (ŽIŽEK, 2018, s/p).

Killmonger também não é o vilão para ser odiado, pois em seus últimos momentos faz a opção pela morte a viver a abundância isolada em Wakanda. Žižek (2018) destaca que a sutileza de sua atitude não faz frente à ideologia marcante do rei mítico e poderoso dos quadrinhos de heróis (vencedor) contra o revolucionário rebelde dos anos 1960 (derrotado). O que decreta a inatividade dos embates através do alinhamento de forças maiores no sentido de conter os excessos praticados pelos colonizadores predatórios. Destaca também como a letargia gerada por uma narrativa consensual tem poder de acalmar os ânimos, e sutilmente neutralizar tensões, gerando conformismo.

O que esse belo espetáculo oblitera é o *insight* que Malcolm X seguiu quando adotou a letra "X" no lugar de seu sobrenome. O gesto de abraçar o "X" como nome de família – recusando assim o "nome de escravo" e assinalando que os traficantes que escravizaram e transportaram africanos de sua terra natal brutalmente os arrancaram de suas famílias [retira assim] os negros de sua tradição particular e fornece uma plataforma singular a partir da qual seria possível redefinir e (reinventar) a si mesmo, de formar livremente uma nova identidade, muito mais universal do que a pretensa falsa universalidade professada pelos brancos (ŽIŽEK, 2018, s/p).

Há de se destacar, ao final, a anulação da rivalidade entre os dois e abertura para as várias camadas de leituras possíveis: não há a aniquilação do inimigo, mas dois seres humanos com visões políticas divergentes. Algumas análises reafirmam o poder do símbolo para manutenção de ideologias. Contudo, há de se considerar, sendo os Estudos Culturais o referencial de análise utilizado, a não redução do conceito de cultura ao de ideologia. Apesar da base marxista, a contribuição concentra-se nas relações de dominação através do enfraquecimento do caráter ilusório, isto é, a cultura é a percepção sensorial do mundo exterior, possível por meio de conhecimento. As falsas consciências, através das quais ideologias mascaram a realidade, podem ser diluídas pelos sujeitos que buscarem meios para isto.

Há portanto alguns pontos a serem desenvolvidos para que se compreenda os efeitos que os processos de significação podem gerar em determinada sociedade. Hall (2016, pp. 23-24) afirma que estes se estabelecem através da conexão entre *cultura* - modos de vida e significados partilhados entre grupos sociais -, e *linguagem* - meios materiais para partilha de sentidos. Para dar sentido dependemos de repertórios de valores específicos, isto porque, pensar e sentir, como sistemas de representação, cumprem a função de internalizar em nossa mente conceitos,

imagens e emoções, utilizando para isto estratégias para produzir sentidos acerca do mundo exterior. "Esses elementos - sons, palavras, gestos, expressões, roupas - são parte da nossa realidade natural e material; sua importância para a linguagem, porém, não se reduz ao que são, mas sim ao que fazem, a suas funções". Os significados são construídos por meio de diferentes estratégias, nem sempre claras em si mesmas. Aliás, é na tensão que existe entre representação como índice da realidade (relação existencial de fato), ícone (semelhança) e seu poder simbólico (significados pelo viés da representação arbitrária) que reside o fascínio e a clausura do uso da linguagem para representar o mundo (realidade externa).

O símbolo em particular opera através de convenções, hábitos ou disposições de seus interpretantes e contextos. Sua propriedade exclusivamente simbólica está inscrita nos hábitos e na acomodação das disposições naturais das práticas, tanto semióticas quanto discursivas. Para Santaella (2007, p. 135), o "*hábito que o símbolo aciona na mente do intérprete implica em uma disposição para agir de um determinado modo, sob certas circunstâncias*".

Alteridade e individualidade como elementos constitutivos de um mesmo sujeito

Stuart Hall (2016) argumenta que na história do cinema algumas estratégias ratificam modelos de hegemonia - forma de poder baseado na aceitação naturalizada da supremacia de um grupo social sobre outro -, isto porque, para o autor, a subjugação não envolve apenas exploração econômica ou coerção física, é nutrida e fortalecida por questões simbólicas ligadas aos regimes de reconhecimento instituídos pelos meios de comunicação e pela sociedade, também responsável pela manutenção desse processo, muitas vezes de invisibilização - de grupos, de pautas, interesses, em detrimento de questões particulares. Em seu trabalho sobre O Espetáculo do 'Outro' analisa imagens contemporâneas utilizando como referência aspectos que fundamentaram os entendimentos priorizados pelos estereótipos ou "*regime racionalizado da representação*" (p. 175). A estereotipagem é uma prática de produção de significado que faz uso da redução e simplificação para facilitar reconhecimento/compreensão; assim como fixa limites simbólicos através da cisão entre o que pode ser considerado normal/aceitável ou anormal/inaceitável. De fato, essas distinções baseadas nas tipificações pré-estabelecidas e naturalizadas se "justificam" na necessidade que temos de extrair sentidos sobre o mundo, entretanto, a bipolaridade que se percebe

nesses regimes de classificação (quando aceita uma "verdade" e nega outra) nada mais produz que "*enormes desigualdades de poder*" (p. 192).

Hall (2016, p. 140) utiliza muitas proposições históricas para compreendermos o funcionamento interno das representações que "*envolve sentimentos, atitudes, emoções e mobiliza medos e ansiedades do espectador em níveis mais profundos do que podemos explicar de uma forma simples, com base no senso comum*"; assim, desenvolve questões envolvendo análises de como a raça negra é representada pela propaganda e pelo cinema. Conclui que não há significados verdadeiros ou definitivos, mas regimes de visibilidade conformados pelos meios de comunicação, que, se utilizarmos a raça como referência, reforçam repetidamente aspectos de inferioridade e supremacia.

A raça negra se destaca em termos populacionais no Brasil, contudo, os dados referentes à renda, escolaridade, segurança ou acolhimento social não acompanham o quantitativo populacional. Neste caso, o que explicaria, ainda nos dias de hoje, o Brasil destacar-se no ranking mundial entre os países de maior desigualdade entre negros e brancos? Há quem diga que não temos aqui uma resposta simples, e mesmo tendo consciência das grandes transformações pelas quais (quase) todo o Mundo vem passando, ainda

sim, ouvimos e naturalizamos historicamente regimes de representação fixadas há muitos séculos, sem ao menos nos darmos conta de como nós próprios pouco nos questionamos sobre as distinções que estabelecemos e os limites inflexíveis que definimos entre o que é aceitável e não aceitável. Vale lembrar, Žižek (2018) reforça o poder da apatia e da intolerância como ferramentas ideológicas poderosas, ao minimizar tensões entre extremos antagônicos. Estabelecer como fato indiscutível alguns estereótipos (considerados, por vezes, como piadas inofensivas) demonstra o profundo distanciamento entre indivíduos e coletividade.

O primeiro era o **status** subordinado e a "preguiça inata" dos negros - "naturalmente" nascidos e aptos apenas para a servidão, mas ao mesmo tempo, teimosamente indispostos a trabalhar da forma apropriada à sua natureza e rentável aos seus senhores. O segundo tema era o inato "primitivismo" a simplicidade e a falta de cultura, que os tornava geneticamente incapazes de "refinamentos civilizados" (HALL, 2016, pp. 169-70).

Tratam-se de descrições que soam extremamente ofensivas e impronunciáveis, em especial, quando identifica-se na história já passada o porquê privilegiar tais representações, justificadas unicamente pela necessidade de exploração violenta da mão-de-obra escrava com o objetivo de enriquecimento. Não obstante, o que choca é nos dias atuais continuarmos ouvindo ou

reproduzindo discursos que simplesmente naturalizam essa dimensão histórica, que poderia ser completamente outra, se compreendêssemos tais comportamentos como o "*que Foucault chamou de espécie de 'poder/ conhecimento' do jogo [ou] o que Gramsci consideraria um aspecto da luta pela hegemonia*" (HALL, 2016, pp. 192-3). Sem o entendimento das relações de poder envolvidas nos processos de construção das políticas de representação nada disso faz muito sentido: "*o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira - dentro de determinado 'regime de representação'*" (HALL, 2016, p. 193).

Nesse sentido, apesar das inúmeras concessões em prol do modelo estereotipado e dos referenciais simbólicos que insuflam a anulação de conflitos com único intuito neutralizar debates, entende-se como mérito para o filme *Pantera Negra* (2018) sua grande abrangência (inclusive polêmicas na indicação ao Oscar) e potência em desestabilizar (mesmo que de forma sutil) esse conjunto de regras naturalizadas pelos regimes de representação do cinema mainstream. A passagem desse estado desconfortável de existência restrita ao nicho dos quadrinhos (ou aos guetos dos excluídos e "contestadores") à necessidade de autoidentificação por meio de sistemas que dão visibilidade às heterogeneidades do mundo coloca em evidência as controvérsias em torno

da representatividade nas jornadas dos heróis cinematográficos. São reconhecidas características quase sempre similares, o herói, o poder, a força, as qualidades, a pureza como atributos da cultura do homem, branco, clássico, urbano, culto, competitivo, endinheirado e de boa família.

A imagem naturalizada desses esteriótipos dirime tensões, ou disputas brutais por espaço territorial, ao consolidar um sistema simbólico reconhecível; por outro lado, anula a possibilidade de vivenciar-se as diferenças e o espectro heterogêneo de formas, experiências, existências, conjunturas e sentimentos sobre o mundo que habitamos. Logo, se o “*consensus acerca do sentido do mundo social*” é imprescindível para a dinâmica de “*integração social*” e “*reprodução da ordem*” (Bourdieu, 1989, p. 10), “*o reconhecimento da legitimidade mais absoluta não é outra coisa senão a apreensão do mundo comum como coisa evidente, natural, que resulta da coincidência quase perfeita das estruturas objetivas e das estruturas incorporadas*” (p. 145). A disputa por capital simbólico é por fim a luta pela instituição de consensos, “*pelo monopólio da nomeação legítima como imposição oficial*” (p. 146) da visão admissível de mundo.

Há, portanto, dentro dessas tensões, entre o que consigo distinguir como fazendo parte do meu capital simbólico e toda uma

gama de outras possibilidades, meios a se conhecer e reconhecer o coletivo social inserido em produções contemporâneas. Distinguir as instabilidades que envolvem diferentes visões de mundo faz parte tanto da ação do realizador audiovisual como do espectador, pretendentes não mais a participar como sujeitos reprodutores de operações mentais que não representam seus anseios e experiências cotidianas, mas como agentes que se percebem como parte fundamental do processo de transformação. Percebem a si em suas múltiplas possibilidades de existência, inclusive, na experiência indispensável do outro.

Ao partirmos da ideia de multiplicidade possível para significados, gerada pelo entendimento da “*imprecisão necessária e inevitável sobre a linguagem*” (HALL, 2016, p. 60), constata-se nos modos e nas políticas de representação novas estratégias motivadas por transmutações histórico-culturais recentes. A complexidade que envolve as relações humanas - cada vez mais ansiosa por paz e compaixão, mas cercado-se de ações e políticas excludentes - acaba ativando a necessidade de perceber modos heterogêneos de existência para os coletivos. O conceito de alteridade, isto é, das relações com outrem ou que faz oposição à identidade, permeia conceitualmente o trabalho de filósofos, tais como Lévinas (1997,

p.10-12), para o qual é "*preciso repensar a razão, a intersubjetividade e [...] a ética como filosofia primeira sobre a relação absoluta da alteridade*". O compromisso ético passa pela responsabilidade com o outro, do reconhecimento do eu em outrem, sem indiferença ou negligência.

A política, compreendida a partir da filosofia da diferença, está marcada por um compromisso ético inafastável para com este outro [...] passagem da ética para a política é marcada pela presença/chegada de um terceiro, significando "outros", a multiplicidade de sujeitos que fundam e constituem a polis (TAVARES NETO E KOZICKI, 2008, p. 68).

A plasticidade do símbolo que encanta também entorpece e precisa ser ponderada como instrumento que apresenta (faz sentir), mas em contrapartida também oculta. Logo, os diferentes modos de representação, construção de discurso, regimes de visibilidade precisam ser conhecidos como instrumentos que de fato deliberam em torno das percepções sobre o mundo, que inevitavelmente também são ferramentas de libertação e emancipação dos sujeitos. Compreende-se a aptidão para mudança, a abertura para novos hábitos interpretativos para os símbolos, novas formas de ver e sentir o mundo.

Ponderações finais sobre convergência ético-estético da imagem

A decomposição de modos de representar - compreendida aqui como método de acesso às visualidades e invisibilidade preponderantes ao corpo social envolvido por aspectos culturais e instituição de subjetividades - busca estabelecer aproximação entre a cultura visual, políticas de representação e o campo estético. A estética, instituída como disciplina filosófica no século XVIII, postula mais que a "*estetização da política [propõe] a politização da arte*" (BENJAMIN, 1994, p. 196), de fato, pondera politicamente sobre o "*regime ético das imagens*" (RANCIÈRE, 2005, p. 29). Imagens identitárias de determinadas civilizações são instituídas por regimes, a definir modos de ver: dizem muito de si, e mais sobre os indivíduos que delas se apropriam e compartilham.

O presente trabalho, mobilizado pela cinematografia *mainstream* e suas condições de produção, buscou provocar desdobramentos no intuito de deslocar questões vinculadas à autoria ou ao mercado de nichos para a tensão resultante dos efeitos inerentes ao audiovisual. O campo da representação, pelo viés dos Estudos Culturais, atravessado por questões do discurso e da estética, atenta para a abrangência dos temas, que ora restringem-se ao conceito de signo e, ora passam a ser definidos como categorias de pensamento ético construídos na partilha com o outro:

cultura e arte, em sua dimensão política, estão engajadas na construção de estruturas coletivas de acolhimento.

Partindo desse aparente estado de ideias mais conceituais, compreende-se que a linguagem é meio e ação sobre o sujeito, que afeta e é afetado, que conduz e é submetido, mas que efetivamente tem nas mãos o poder de transformar a realidade representada por meio dos códigos que compartilha. Nosso repertório de decodificação não é apenas nosso, é atravessado por demarcações sócio-culturais que nos constituem, sua conjuntura, estratégias do discurso, e articulação entre produção e consumo. O resultado aqui apresentado buscou estabelecer uma revisão bibliográfica que pudesse repercutir questões dessa natureza em torno de imagens, estabelecendo uma base empírica de observação.

O desafio de utilizar o cinema e os processos comunicacionais como meios de observação do próprio mundo passa, em primeiro lugar, por deslocar a análise do eixo centrado na imagem técnica, e seu repositório de significados específicos, para o reconhecimento da fluidez e "imprecisão" entre estas matrizes imagéticas; assim como aspectos relacionados aos fatos conjunturais, de atravessamentos culturais, e que fazem emergir fissuras entre o que é produzido e o que é recebido. Foram estas fissuras as

principais motivações para este trabalho: o porquê das polêmicas e o quanto isto diz sobre nós mesmos.

O filme foi enaltecido por romper com o estereótipo do super-herói, criar uma estrutura complexa de protagonismo e vincular outras imagens ao modelo hegemônico dos códigos utilizados pelos veículos de grande circulação. Não obstante também foi criticado por abrandar a luta por transformações reais, ao sugerir soluções descomplicadas e inviáveis, pela ausência de mérito em relação aos demais filmes do gênero, ou mesmo, por apelar às questões raciais ou concernente às minorias.

A complexidade das repercussões demonstra nossa eterna busca por conformações interpretativas, estáveis e precisas - vínculos com poder de mobilizar afetos -, que agem nos aproximando com convicção de algumas ideias ou escolhas, enquanto nos afasta violentamente de outras. É inevitável a percepção das muitas controvérsias implicadas na complexidade do herói e seu antagonista que, de alguma forma, desestabilizam os entendimentos em torno do tema racial, das diferenças sociais, dos conflitos entre países ou entre grupos de interesse. Em contrapartida, fica evidente também o quanto a apatia, as posições consensuais, as estruturas hegemônicas, enfim, o mesmo do mesmo perpetuado pelos regimes

de visibilidade que apenas anestesiaram nossa capacidade de perceber a diversidade do mundo, tem poder de fazer a manutenção das estratégias de exclusão: "a 'diferença' é necessária e perigosa" (HALL, 2016, p. 153). Devemos ter cautela com a ambivalência preexistente na ação de diferenciar, porque limites simbólicos são importantes aos processos de significação, por outro lado, a atenção deve estar redobrada com as demarcações violentas e reducionistas que excluem as muitas possibilidades de dialogar com o outro. "O significado surge através da 'diferença' entre os participantes de qualquer diálogo. O 'Outro', em suma, é essencial para o significado" (HALL, 2016, p. 155).

As considerações levantadas vêm no sentido de perceber que os sentidos dado às coisas são necessários para termos conhecimento sobre o mundo, contudo, estes sentidos não existem neles mesmos, são estabelecidos pelo conjunto de fatores que os envolvem. Percebe-se no discurso construído em *Pantera Negra* (2018) questões que cercam a indústria cinematográfica e novas abordagens, mas especialmente questões sobre alteridade, que ecoam através das repercussões desse encontro entre imagem produzida, o eu que sou afetado por meus sistemas classificatórios, e os outros somados aos sistemas particulares que nada mais representam que minha própria relação com o

mundo exterior; minha constituição não mais como indivíduo, mas como sujeito integrado a um coletivo.

A negociação desses termos de conduta ética diz muito sobre nós, quando alternativas comuns precisam ser deflagradas em nome da preservação e da sobrevivência.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques; *et al.* **A estética do filme.** Campinas: Papyrus, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** São Paulo: Ed. 34, 1992.

FRANÇA, Vera R. Veiga. "Representações, mediações e práticas comunicativas". In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato C; FIGUEIREDO, Vera L. F. (orgs.). **Comunicação, representação e práticas culturais.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2004.

FOUCAULT, Michel. "Poder e Saber". in: MOTTA, Manoel Barros da (org). **Michel**

Foucault: Estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Ed. Florense Universitária, 2003.

_____. **As palavras e as coisas.** 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GUEDES, Cintia e SPINELLI, Miro. **Nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras.** Mesa/Performance no Simpósio Nacional de Arte e Mídia. São Luís: NUPPI, 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. **Cultura e Representação.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Editora Brasiliense. São Paulo, 2003.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre Nós. Ensaios sobre a alteridade.** Petrópolis: Vozes, 1997.

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso.** 12.ed. Pontes Editores: São Paulo, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. "O que é símbolo". In: QUEIROZ, João; LOULA, Ângelo; GUDWIN, Ricardo (Orgs.). **Computação, cognição, semiose.** Salvador: EDUFBA, 2007, p.129-144.

SANTOS, Wellington. "Identidade negra, relações étnico-raciais na diáspora e o filme Pantera Negra". **Revista de Estudos Universitários.** Sorocaba, SP, v. 44, p. 69-89, 2018.

TAVARES NETO, J. Q. e KOZICKI, K. "Do 'eu' para o 'outro'". **Revista da Faculdade de Direito - UFPR,** Curitiba, vol.47, n.0, 2008, pp.65-80.

ŽIŽEK, Slavoj. **Žižek: Dois Panteras Negras.** Disponível no link: <https://blogdaboitempo.com.br/2018/02/27/zi-zek-dois-panteras-negras/>. Avesso em 02/03/2019.

Cinema Pós-Apartheid: Políticas, Estruturas, Temas e Novas Estéticas¹

Tradução

Martin Botha²

Universidade de Cape Town

Tradução: Jocimar Dias Jr.

Doutorando – PPGCINE/UFF

Revisão: Pedro Lopera

Doutor – PPGCINE/UFF / FBN

¹ Texto originalmente publicado em inglês com o título *Post-apartheid cinema: policy, structures, themes and new aesthetics*, na coletânea *Marginal Lives and Painful Pasts: South African cinema after apartheid* (2007), p. 19-47. Algumas notas foram inseridas pelo tradutor e pelo revisor ao longo do artigo. Nesses casos, serão indicadas pelas siglas N.T. (nota do tradutor) e N.R. (nota do revisor). As notas sem qualquer indicação são do artigo original.

² Prof. Dr. Martin Botha é atualmente Professor Associado do Centre for Film and Media Studies da Universidade de Cape Town. O *Centre for Film and Media Studies* tem como objetivo promover o estudo dos cinemas africanos, levando em consideração a riqueza e a diversidade da cultura fílmica que emergiu nos diversos países que formam este continente vasto e complexo. Prof. Dr. Botha publicou mais de 200 artigos, relatórios e *papers* sobre a mídia sul-africana, incluindo seis livros sobre cinema sul-africano, a saber: *Images of South Africa: the rise of the alternative film* (1992), *Movies Moguls Mavericks: South African cinema: 1979-1991* (1992), *Kronieken van Zuid-Afrika: De films van Manie van Rensburg* (1997), *Jans Rautenbach: Dromer, baanbreker en auteur* (2006), *Marginal Lives and Painful Pasts: South African cinema after apartheid* (2007) and *South African Cinema 1896 – 2010* (Intellect Books, 2012). É membro da FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique) e participou do júri de vários festivais internacionais de cinema: *Tallinn Black Nights International Film Festival*, *Tromso International Film Festival*, *Mannheim-Heidelberg Film Festival* e, mais recentemente, *Transilvania International Film Festival*.

Introdução³

O ano de 1994 assistiu ao nascimento da democracia na África do Sul. Entretanto, nossa indústria cinematográfica é bem mais antiga. De fato, nossa notável tradição de filmes documentários remonta a 1896 e à Guerra dos Bôeres. Enquanto celebramos os últimos doze anos de democracia, não deveríamos esquecer tais cineastas que criaram filmes a despeito de todas as dificuldades. Veteranos como Jans Rautenbach (*Jannie Totsiens*, 1970), Ross Devenish (*Marigolds in August*, 1980), Manie van Rensburg (*The Fourth Reich*, 1990) e a geração mais jovem dos anos 1980 desafiaram a censura moral e política, uma severa ausência de formação de público e uma distribuição inadequada para filmes progressistas que se tornaram a base para um novo e crítico cinema sul-africano durante os anos 1990.

A fim de entender a situação do cinema na África do Sul depois de 1994, é preciso contextualizar os desenvolvimentos recentes em nossa indústria cinematográfica dentro de uma breve história da produção cinematográfica durante os anos de apartheid⁴.

A indústria de cinema sul-africana é uma das mais antigas do mundo. Inventado por Thomas Edison, o Kinetoscópio chegou a Joanesburgo em 1895, apenas seis anos depois de sua apresentação em Nova York. Entre 1895 e 1909, principalmente filmes britânicos e americanos foram exibidos em muitas partes da África do Sul através de bioscópios móveis. O primeiro cinema permanente foi construído pela *Electric Theatres Limited* em Durban. Nos cinco anos seguintes, diversas companhias distribuidoras de filmes construíram cinema pelo país, o que levou a uma competição desenfreada.

Em 1913, o novo iorquino Isodore W. Schlesinger concentrou todas as distribuidoras de filmes sob o controle de sua companhia *African Films*. Embora os primeiros cinejornais tenham sido filmados no fronte durante a Guerra dos Bôeres (1899-1902), a *African Films* iniciou uma tradição de produção de cinejornais no formato de *The African Mirror*, o cinejornal que ficou mais tempo em cartaz no mundo (1913-1984). Quarenta e três filmes, alguns deles no âmbito do épico, também foram realizados entre 1916 e 1922 pela empresa de Schlesinger. Esses

³ N.T.: Os termos em língua africâner, quando aparecem, foram mantidos no original.

⁴ Publicações por Balseiro e Masilela (2003), Botha e Van Aswegen (1992), Blignaut e Botha (1992), Botha e Dethier (1997), Davis (1996), Gustche (1972), Louw e Botha (1993) e Tomaselli (1989) documentaram o desenvolvimento do cinema sul-africano em detalhe.

Uma visão geral crítica da fragmentação da indústria cinematográfica sul-africana durante o apartheid é apresentada na publicação de Schelfhout e Verstraeten, *De rol van de media in de multiculturele samenleving* (1998), bem como em Botha (1997, 2003a, 2004).

filmes incluíram *De Voortrekkers/Winning a Continent* (1916), *Allan Quartermain* (1919), *King Solomon's Mines* (1918) e *Symbol of Sacrifice* (1918). Nos 43 anos que se seguiram, Schlesinger deteve o monopólio da distribuição cinematográfica desde o Cabo [da Boa Esperança] até o [rio] Zambezi. Em 1930, Schlesinger possuía a *African Consolidated Theatres* e a *African Consolidated Films* depois de ter perdido temporariamente o controle da distribuição quando os filmes sonoros foram introduzidos na África do Sul. Em 1930, *African Consolidated Films* fundou a *Killarney Film Studios* em Joanesburgo, que produziu vários filmes distribuídos na África do Sul e no exterior.

Sendo o primeiro filme sonoro sul-africano, *Sarie Marais* foi produzido em 1931 e, depois dele, filmes locais ganharam popularidade. Tanto *Sarie Marais* quanto *Moedertjie* (1931) anunciavam o início de uma década em que o nacionalismo africâner⁵ germinaria em filmes de língua africâner. Na década de 1930, nacionalistas africâners estabeleceram uma organização de produção de filmes conhecida como *Reddingsdaadbond-Amateur-Rolprent-Organisasie (RARO)* que, em uma tradução aproximada, significa “Organização de Filmes Amadores da Liga de

Ação de Resgate”. Como uma indústria cinematográfica alternativa, *RARO* contestava o imperialismo cultural anglo-americano predominante na África do Sul, resultado da exibição de numerosos filmes estrangeiros⁶.

Tal qual na década de 1980, quando sul-africanos fizeram filmes alternativos para promover a luta contra o governo do apartheid (uma decisão tomada durante a Conferência de Cultura e Resistência em Gaborone, em 1982), na década de 1940, *RARO* via como sua tarefa a promoção do nacionalismo africâner. Seu líder era o Dr. Hans Rompel. Em 1939, *RARO* produziu seu primeiro filme, *'n Nasie hou Koers*. Os filmes da *RARO* lidavam com eventos políticos de grande carga emocional como as celebrações do Dia da Reconciliação. Durante os anos 1940, particularmente filmes em língua africâner se tornaram politizados para promover o nacionalismo africâner. Os nacionalistas africâners também estabeleceram uma rede de distribuição de filmes alternativos chamada *Volksbioskope-maatskappy*. O intuito era distribuir filmes da *RARO*. Ironicamente, mesmo com os ataques de Hans Rompel aos imperialistas culturais americanos e britânicos, *Volksbioskope-maatskappy* foi no fim das contas forçada a distribuir filmes de estúdios de Hollywood para se manter sem dívidas.

⁵ Africâner se refere à comunidade branca que fala a língua africâner na África do Sul.

⁶ Conferir: Louw e Botha (1993).

Quando o Partido Nacional chegou ao poder em 1948, não havia mais função para *RARO* nem para *Volksbioskope*. Ambos os empreendimentos deixaram de existir.

A África do Sul também começou a produzir seus próprios atores populares e, nos anos 1940, Al Debbo e Frederik Burgers em particular ficaram famosos com o filme *Kom saam Vanaand* (1949). Várias comédias locais faladas em africâner seguiram sob a direção de Pierre de Wet, tais como *Altyd in my Drome* (1952), *Fratse in die Vloot* (1958) e *Piet se Tante* (1959). Estes filmes forneciam escapismo para plateias majoritariamente brancas africâners. Entretanto, havia filmes em língua africâner que também exploravam a identidade dos brancos africâners e suas realidades sociopolíticas em maior profundidade: *Geboortegrond* (1946) examinava a realidade da pobreza entre africâners daquela época através do melodrama social. De uma maneira visualmente elegante, *Hans die Skipper* (1953) explorava a natureza patriarcal da cultura africâner ao contar a história de um conflito entre pai e filho. Estes filmes também foram os veículos para muitos indivíduos que viriam a se tornar mais tarde reconhecidos como alguns dos atores pioneiros no cinema sul-africano, por exemplo, Andre Huguenet, Wena Naude e muitos outros.

Nos anos 1950, Jamie Uys começou a consolidar sua carreira enquanto diretor, primeiro com *Daar Doer in die Bosveld* (1951). Uys foi basicamente produtor, roteirista, diretor, fotógrafo e ator principal em filmes como *Fifty-Vyftig* (1953), *Daar doer in die Stad* (1954) e *Geld soos Bossies* (1955). Embora por vezes melodramáticos ou comédias, muitos dos filmes em língua africâner dos anos 1940 e 1950 eram secretamente nacionalistas, aprimorando a cultura de uma influência africâner progressivamente dominante no cinema.

A realidade no cinema da África do Sul era tal que os sul-africanos negros eram excluídos de várias formas. Sul-africanos negros não tinham dinheiro para fazer filmes. Eles não tinham acesso a equipamentos. Oportunidades para criar suas próprias imagens na tela eram quase inexistentes para roteiristas e diretores negros. A política do apartheid levou a uma indústria de cinema muito fragmentada (BOTHÁ, 2004).

Entretanto, alguns indivíduos devem ser notados por suas contribuições para a indústria cinematográfica local. Eles tentaram deslocar o cinema para além de um cinema exclusivo para plateias brancas.

Eric Rutherford, Donald Swanson, Zoltan Korda, Lionel Ngakane e Lionel Rogosin: Faróis de esperança durante os anos 1950

A *African Films* de Schlesinger tinha garantido o monopólio da produção de filmes em língua inglesa até o final dos anos 1940. Neste contexto, surgem Eric Rutherford e Donald Swanson, dois britânicos que estiveram trabalhando no sul da África para a *Rank Organisation of Britain*. Eles eram *outsiders*, pessoas que não foram criadas na sufocante atmosfera racial da África do Sul. O primeiro filme deles - *African Jim* (1949) - se tornou um marco no cinema sul-africano. Influenciado pelo neorrealismo italiano e pelo cinema britânico do pós-guerra, o filme apresentava sul-africanos negros comuns em situações cotidianas e locações reais. O filme também celebrava o talento de sul-africanas negras como Dolly Rathebe na tela; talentos que haviam sido ignorados pelos cineastas locais por décadas até os anos 1950. *The Magic Garden* (1951), de Swanson, é uma clássica história de perseguição, uma perseguição por um ladrão e pelo dinheiro roubado.

Tentativas de cinema sociopolítico, que incluíam sul-africanos negros, foram

representadas por *Cry the Beloved Country* (1951) de Zoltan Korda, baseado no livro de Alan Paton. O filme retrata a degradação social dos sul-africanos negros de uma maneira nunca antes feita. O filme apresenta um dos pioneiros do cinema africano, Lionel Ngakane, que exerceu uma performance magnífica em seu primeiro papel como ator. Sem nenhuma outra perspectiva na África do Sul depois deste filme, Ngakane partiu para o Reino Unido e exilou-se até ter tido permissão para retornar ao seu país de origem, em 1993. Ele se tornou um membro fundador da Federação Panafricana de Cineastas (FEPACI)⁷. Durante seus anos no exílio, Ngakane buscou como cineasta sua maior ambição por fazer filmes que explicariam a condição inumana infligida sobre as pessoas pelo apartheid. Ele desempenhou um papel fundamental na elaboração das políticas cinematográficas para uma África do Sul pós-apartheid e no estabelecimento da Fundação Nacional de Cinema e Vídeo da África do Sul⁸, da qual ele foi um membro do conselho de 1999 até 2002.

Até o final dos anos 1950 e a primeira década do Governo do Partido Nacional, a maior parte das piores leis de segregação compulsória haviam sido aprovadas, regulando educação, relacionamentos sexuais,

⁷ N.T.: No original, *Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI)*.

⁸ N.T.: No original, *National Film and Video Foundation of South Africa (NFVF)*.

trabalho, habitação, enfim, virtualmente todas as áreas da atividade humana, em termos raciais. *Come Back, Africa* (1959), o primeiro filme local anti-apartheid feito secretamente, do cineasta independente novaiorquino Lionel Rogosin, conta a história de um homem negro - Zacharia - que se encontra preso em uma circunstância sul-africana clássica: um trabalhador migrante sem habilidades procurando por um emprego onde ele não tem direito a trabalhar. O filme é um trabalho seminal sobre as condições dos negros sob o apartheid⁹.

Jans Rautenbach e Emil Nofal

Nos anos 1950, a empresa hollywoodiana *Twentieth Century Fox* decidiu se tornar diretamente envolvida com a África do Sul. Em 1956, a empresa comprou o império de Schlesinger. Entre 1956 e 1969, a *Twentieth Century Fox* controlou mais de três quartos da rede de distribuição de filmes sul-africana. Uma das poucas distribuidoras independentes fora da rede da *Twentieth Century Fox* era a *Wonderboom Inry Beleggings (WIB)*, com sede em Pretoria. A *WIB* desenvolveu a *Ster Film Imports*, que era

financiada pela companhia de seguros *Sanlam*. Durante os anos 1960, *Ster Films* construiu três grandes complexos de salas de cinema. Em 1969, a *Sanlam* comprou a distribuidora da *Twentieth Century Fox*, fundindo com a *Ster Films* para formar a *Satbel (Suid-e Teaterbelange Beperk)*. A essa altura, *Satbel* controlava 76% da rede de distribuição sul-africana. Os demais 24% eram controlados pela *UIP-Warner*. Assim, o capital africâner tornou-se um fator significativo na indústria cinematográfica quando *Sanlam* adquiriu esse maior interesse pela *Ster Films*, uma companhia de distribuição com a intenção explícita de fornecer cinema para clientes predominantemente brancos africâners. Em 1969, o financiamento, produção e distribuição de filmes na África do Sul estava praticamente nas mãos de uma grande empresa apenas.

Desde 1956 e a introdução de um sistema de subsídios regulados, o governo nacionalista e o grande negócio colaboraram na manipulação do cinema local.

Ideologia e capital se juntaram para criar um cinema nacional que refletiria a África do Sul durante o regime de Verwoerd dos anos 1960. Todavia, foi inicialmente um cinema só para os brancos e predominantemente africâneres. Dos 60 filmes feitos entre 1956 e

⁹ A publicação de Peter Davis sobre a produção de *Come Back, Africa* é uma brilhante documentação dos

problemas enfrentados por Rogosin para filmar o longa durante o apartheid da África do Sul.

1962, 43 eram falados em africâner. Quatro eram bilíngues e os 13 restantes eram em inglês. Este sistema de subsídios premiava apenas sucessos de bilheteria. Somente após o filme ter ganhado uma quantia específica de dinheiro na bilheteria era qualificado para o subsídio, que restituía uma cota dos custos. Essa cota era inicialmente maior para filmes em língua africâner do que para produções em inglês. Portanto, era evidente que o governo de Verwoerd reconhecia a potencial influência que essa indústria dominada pelo africâner teria no crescimento e na propagação da língua africâner e para o fortalecimento da cultura dominante.

O público africâner branco desse cinema local era relativamente amplo e muito estável, garantindo a quase todo filme falado em africâner tempo em cartaz suficiente para pagarem seus custos contanto que o filme fornecesse entretenimento leve, escapista e lidasse de maneira idealista com a realidade e crenças africâners. Esse conservadorismo idealista era caracterizado por um apego ao passado, a ideias de pureza linguística e racial e a normas religiosas e morais.

No entanto, alguns pioneiros da indústria cinematográfica africâner dos anos 1960 produziram uma série de filmes que

poderiam ser rotulados como “filmes engajados”. O tema desses filmes era uma análise das brechas na ideologia do apartheid. Estão incluídos filmes de Emil Nofal e Jans Rautenbach como *Die Kandidaat* (*The Candidate*) (1968) e *Katrina* (1968)¹⁰. Em *Die Kandidaat*, Rautenbach examina vários aspectos do africâner urbano através dos eventos ao redor da eleição de um novo diretor para a *Adriaan Delport Foundation*. Uma vez que os antepassados dos candidatos em potencial já foram devidamente checados, a nomeação deveria ser apenas uma formalidade. Em vez disso, a reunião descamba em uma amarga disputa sobre qual dos membros do conselho satisfaz melhor os requisitos de “africaneridade” genuína. *Die Kandidaat* explora a psique africâner criticamente e expõe a hipocrisia daqueles designados como “super” africâners. *Katrina* é baseado em uma poderosa história de Basil Warner, *Try for White*. O filme foi, para a sua época, uma exposição chocante dos horrores do apartheid e do sistema de classificação racial. O filme é focado em uma mulher “de cor”, Katrina, que tenta “se passar por branca”. Ela rejeita seus pais para tornar possível uma vida melhor para si e seu filho na África do Sul no apartheid. Seu filho desconhece suas raízes e está namorando uma garota branca. Um

¹⁰ O trabalho de Rautenbach é explorado em profundidade em uma nova publicação de Martin Botha,

intitulada *Jans Rautenbach: Dromer, baanbreker en auteur* (2006).

clérigo anglicano branco se apaixona por Katrina e suas vidas são dilaceradas quando segredos são revelados. *Katrina* se mantém como um dos filmes mais inovadores dos anos de apartheid da década de 1960.

Jannie Totsiens (1970), de Jans Rautenbach, pode ser considerado como um drama psicológico expressionista e um dos poucos filmes de vanguarda da África do Sul até hoje. Rautenbach usa uma instituição psiquiátrica como uma alegoria da sociedade sul-africana sob o apartheid. O filme foi uma sensação, especialmente entre os intelectuais da época. Entretanto, as plateias sul-africanas não estavam prontas para este estimulante drama psicológico que desafiava a cultura conservadora da “africaneridade”. Até para os padrões de hoje em dia, o filme se mantém como um fascinante retrato da confusa psique da nação.

Entretanto, este “movimento” veio contra a censura e a resistência africâner e não conseguiu fazer uma contribuição cultural real e duradoura. As imagens de “africaneridade” de Rautenbach em *Jannie Totsiens* certamente não atenderam às expectativas das plateias. Elas rejeitavam estes filmes e, no lugar deles, lotavam aqueles que as retratavam como tagarelas, apaixonantes e amáveis. Sua concepção da realidade sociopolítica estava confinada às convenções das novelas

africâners sobre casais incompatíveis, que tinham que superar os obstáculos a caminho do verdadeiro amor! Infelizmente, uma severa censura moral impediu os sul-africanos de verem marcos internacionais como *Satyricon* (1969) de Fellini, *Último Tango em Paris* (1972) e *1900* (1976) de Bertolucci, *A Batalha de Argel* (1968) de Pontecorvo e muitos outros filmes que, naquele momento crítico, teriam desafiado nossas concepções de sexualidade, política, raça e estética.

Manie van Rensburg

Os filmes africâners dos anos 1960 e 1970, com algumas exceções, ignoravam a agitação sociopolítica do período, bem como as realidades experimentadas pelos negros sul-africanos. A maior parte dos filmes em língua africâner se comunicava através de símbolos obsoletos que tinham pouco valor de comunicação multicultural. Eles pintavam um retrato unilateral e estereotipado do africâner, levando a uma ideia equivocada de quem o africâner era. Além disso, o retrato negativo dos negros como uma classe de servos nesses filmes é um símbolo visual da entranhada ideologia do apartheid. As exceções eram muito poucas nos anos 1970. O diretor Manie van Rensburg entrou no campo da cultura

africâner através da sátira política. Seu filme, *Die Square* (1975), que fazia uma provocação satírica, foi banido a princípio pelo *Publications Board*. Van Rensburg considerava o filme um conto de fadas, que girava em torno de uma ruptura com um partido político. A esposa de um político o abandona, o que arranha a sua imagem. Para salvar sua reputação, ele precisa reconquistá-la, o que significa que ele tem que se conformar aos padrões dela e se tornar menos conservador. O filme se tornou uma sátira sobre a hegemonia africâner na vida política e moral do país. Anos depois, com *Taxi to Soweto* (1991), uma trama similar foi usada por Van Rensburg para abordar os medos dos africâners em relação aos negros sul-africanos.

Inicialmente, Van Rensburg não era parte do movimento do cinema anti-apartheid. Ele fazia séries dramáticas para a Corporação Sul-Africana de Radiodifusão (CSAR)¹¹ de meados dos anos 1970 até 1987. O advento da televisão na África do Sul em 1976 deu a muitos cineastas locais oportunidades artísticas que não estavam disponíveis devido ao ineficiente esquema de subsídios. Embora a censura relacionada a assuntos políticos fosse muito rígida na CSAR, Van Rensburg pôde fazer séries dramáticas e filmes artisticamente

bem sucedidos. Ele começou com uma série de comédia em dez partes, *Willem*, que era a história dos problemas e tribulações de um detetive particular. Esta série rendeu a Van Rensburg o seu primeiro Prêmio Artístico CSAR por direção.

Ele decidiu se mudar de Joanesburgo para a Cidade do Cabo, onde conheceu Johan van Jaarsveld, um escritor que se tornou seu parceiro. Sob a chancela da *Visio Films*, seguiu-se seu melhor trabalho em televisão. Esse relacionamento com a CSAR, entretanto, foi interrompido depois que Van Rensburg decidiu se juntar a 52 sul-africanos ilustres em 1982 para viajar até Dacar, Senegal, com o intuito de ter discussões com membros do então banido CNA [Congresso Nacional Africano, partido político]. Os 52 sul-africanos incluíam principalmente pessoas que falavam africâner, como o amigo de Van Rensburg, Van Zyl Slabbert, uma figura de oposição política importante nos anos 1980. A conferência em Dacar foi uma articulação conjunta entre o Instituto por Alternativas Democráticas na África do Sul (*Idasa*) e o CNA. Aconteceram discussões sobre uma economia liberta, a forma de um governo livre e soluções para o conflito da África do Sul. Quando Van Rensburg retornou para a África

¹¹ N.T.: No original, *South African Broadcasting Corporation (SABC)*.

do Sul, ele foi demitido pela CSAR. Por dois anos ele não conseguiu trabalho. Com o estabelecimento da Organização dos Trabalhadores de Cinema e Aliados (OTCA)¹² ele esperava encontrar um grupo progressista e complacente para apoiá-lo em seu trabalho. *The Native Who Caused All The Trouble* (1989), um filme sobre a luta de um homem negro para reaver sua terra tomada devido à legislação colonial racista, foi sua contribuição para um novo cinema crítico e anti-apartheid nos anos 1980. O filme o estabeleceu como parte do novo movimento.

O curta de Van Rensburg, *Country Lovers* (1982), que também criticava a política de apartheid, é baseado na obra de Nadine Gordimer, vencedora do prêmio Nobel, e faz parte de um conjunto de sete curtas-metragens, denominados coletivamente como *Six Feet of the Country*. Até hoje estes filmes foram vistos por mais de 300 milhões de pessoas no mundo inteiro. Foi aceita pelo *The New York Film Forum* e exibida na Alemanha, Holanda, Bélgica, Itália e pelo *Channel Four* na Grã-Bretanha.

Ironicamente, estes filmes foram banidos de lançamento comercial na África do Sul e sua exibição só foi permitida no Festival de Cinema Sul-Africano, a despeito do fato de

que seis dos sete filmes foram feitos por elencos e equipes sul-africanas. *Country Lovers* gira em torno do romance de um jovem garoto branco africâner com uma garota negra da fazenda com quem ele cresceu. Como resultado da “imoralidade” da situação, o filme de Van Rensburg foi taxado como propaganda anti-sul-africana pelo comitê de censura sul-africano. O crítico do *New York Times* descreveu o filme em uma crítica de 18 de maio de 1983 como

uma delicada e feroz fábula sobre um romance de um jovem africâner e a bela garota negra que cresce com o garoto na próspera fazenda do pai dele. A moral da história é a maneira com a qual a inocência do casal é no fim das contas destruída pelo Immorality Act. A história é lindamente interpretada por Ryno Hattingh and Nomsa Nene como os amantes e é relatada de maneira tão sutil que o completo horror da situação não fica aparente até o filme estar perto do fim.

Através de seus dramas televisivos e cinematográficos, o diretor Manie van Rensburg exhibe as mesmas preocupações temáticas, os mesmos assuntos e incidentes e basicamente o mesmo estilo visual. Sua obra explora a psique do africâner dentro de um contexto tanto histórico quanto contemporâneo. Ele está preocupado com os problemas de comunicação entre as pessoas, especialmente dentro de relacionamentos amorosos. O *outsider* é uma figura dominante em seu universo. Ao estudar a obra¹³ de Van

¹² N.T.: No original, *Film and Allied Workers' Organisation (FAWO)*.

¹³ N.T.: Grifo do autor no texto original.

Rensburg nos últimos anos, percebe-se que ele é provavelmente o diretor autoral contemporâneo mais proeminente da África do Sul.

Temas que Van Rensburg tende a retratar em suas crônicas são: a psique do africâner em uma situação contemporânea ou histórica, especialmente no período dos anos 1920 a 1940, o estilo de vida e as motivações de indivíduos vivendo às margens da sociedade; solidão; e a exploração do potencial de comunicação do cinema e da televisão para transmitir informação contextual e experiencial para o espectador. Dentro desses temas, Van Rensburg experimenta com códigos cinematográficos particulares, não vistos no trabalho de seus contemporâneos Jan Scholtz, Daan Retief, Franz Marx e Elmo de Witt. O cinema de Van Rensburg pode ser dividido em três períodos: seus filmes africâners de 1971 a 1975, seu trabalho na televisão de 1976 a 1987 e, de 1988 em diante, seu deslocamento em direção à cena cinematográfica internacional com *The Native Who Caused All The Trouble* (1989), *The Fourth Reich* (1990) e *Taxi to Soweto* (1991).

A obra de Van Rensburg pode ser vista como crônicas da psique africâner durante três períodos significativos; primeiramente, os anos 1930 e o trauma da urbanização e a luta pela posse de terras; em

segundo lugar, o renascimento do nacionalismo africâner durante a participação da África do Sul na Segunda Guerra Mundial; e por fim, o africâner urbano e moderno dos anos 1970 e 1980.

A versão do diretor de *The Fourth Reich* é a maior realização de Van Rensburg. O filme é estruturado basicamente como um suspense, um dedicado policial africâner, Jan Taillard (Marius Weyers) em uma caçada trabalhando disfarçado para expor e capturar o fascista, Robey Leibbrant (Ryno Hattingh), antes que ele execute seu plano de assassinar o general Smuts. Os temas de Van Rensburg de traição, dos párias, dos problemas de comunicação nos relacionamentos (neste caso entre Taillard e sua esposa) e do nacionalismo africâner estão todos presentes e brilhantemente desenvolvidos na versão do diretor com mais de três horas de duração.

As crônicas de africaneridade de Manie van Rensburg são notáveis pelo tratamento humano dos personagens, incluindo párias e políticos de direita. Estes filmes e dramas televisivos são mais do que meros perfis da política de seu tempo. A maior parte de seus trabalhos aborda problemas de comunicação entre pessoas em um universo caracterizado pela desconfiança, pela paranoia e eventualmente traição. Até comédias como *Die Square* e *Taxi to Soweto* abordam a

questão da desconfiança entre humanos. A obra de Van Rensburg como um todo apresenta um retrato da estranha, complexa e dividida criatura que é o africâner. Este retrato é uma importante alternativa para as imagens demasiado simplificadas dos africâners como meros vilões racistas geralmente representadas em imagens anti-apartheid desta sociedade.

Van Rensburg se colocou dentro do *mainstream* africâner e, com filmes como *Die Square* e *Verspeelde Lente* (1982), conseguiu incomodar o *establishment*. *Die Square* causou agitação ao representar africâners como hipócritas. *Verspeelde Lente* desagradou a africaneridade com suas imagens de africâners pobres e de classe baixa. Ser africâner era uma fonte de tensão, mas também de criatividade, em sua obra. Ele não estava interessado em retratar a história africâner, mas em explorar os africâners inseridos na história do país de maneira geral. Posteriormente, investigações sobre racismo e antissemitismo se tornaram importantes temas em sua obra, como em *The Native Who Caused All The Trouble*, *Heroes* e especialmente *The Fourth Reich*. O último examinava a destruição causada pelo poder, racismo e antissemitismo.

Se sua obra tem um tema recorrente, é o conflito entre o forasteiro e a aceitação da comunidade, um aspecto que ele experimentou na vida real. Sua viagem a Dacar durante os

repressivos dias do presidente P. W. Botha receberam ampla e de certa forma histórica cobertura nos jornais africâners. Isto significou um efetivo fim de sua carreira na indústria cinematográfica local e um boicote não-oficial pela CSAR.

Ele dividiu sua carreira em um período antes e depois de Dacar. Antes de Dacar, ele tinha emprego. Depois de Dacar ele se viu no ostracismo. Ele se tornou de repente um cineasta em busca de seu lar espiritual; depois de ter sido um diretor popular e requisitado, ele batalhava para fazer filmes. E a esquerda também guardava armadilhas. Lembro-me de uma entrevista em que ele declarava sua insatisfação com a OTCA. Alguém da organização ligou para ele questionando por que ele não havia submetido seu roteiro de *Taxi to Soweto* para aprovação. Sua resposta era impublicável. Ele não precisava do selo de aprovação de ninguém, nem da esquerda, nem da direita. Ele era demasiado honesto para ter um ponto de vista político aprovado e muito independente para deixar para os outros julgamentos artísticos e

políticos. No momento de seu suicídio, em 1993, ele tinha apenas 48 anos de idade¹⁴.

Ross Devenish

Além de Rauntzenbach e Van Rensburg, outro excelente cineasta sul-africano dos anos 1970 foi Ross Devenish, que fez três filmes internacionalmente aclamados, *Boesman and Lena* (1973), *The Guest* (1977) e *Marigolds in August* (1979). Baseado na peça de Athol Fugard, *Boesman and Lena* foi o primeiro longa local a retratar a pobreza e as remoções forçadas dos sul-africanos classificados como “negros” sob o apartheid. *The Guest* é focado em um breve período da vida de Eugene Marais, intelectual, poeta e escritor africâner viciado em ópio, durante sua crise de abstinência em uma fazenda chamada *Steenkampskraal*. Athol Fugard interpreta Marais conforme ele cambaleia em direção ao suicídio. Devenish aborda incisivamente o estereótipo mítico de Marais, que acreditava que a existência da vida é fundada na dor e na tristeza. Essa dor é o tópico de um filme gracioso, austero e controlado, que maneja seus temas com destreza quase musical. Ela é

explorada com um padrão quase tipo “fuga”, de pessoa para pessoa, de voz para voz, até que a posição de Marais pareça irrefutável. Por fim, *Marigolds in August* retrata a tensão entre um homem negro pobre e um homem negro desempregado que luta para sustentar sua família em um distrito perto de Port Elizabeth. Tal distrito é um lugar onde a fome é abundante. É deste lugar que o primeiro se desloca todos os dias para trabalhar em um resort de praia para brancos. Sua segurança, entretanto, é ameaçada pela presença de Melton, que está à procura de trabalho. A terceira das colaborações de Devenish com Athol Fugard, o filme foi um dos poucos longas locais na década de 1970 que examinou as condições dos negros na África do Sul, e se tornou um vencedor de prêmios internacionalmente em vários festivais, incluindo o de Berlim. Depois de batalhar por quase uma década para fazer seus filmes na África do Sul, Devenish deixou o país para trabalhar na Inglaterra. Diretores como Devenish e Rautzenbach tiveram dificuldades para fazer o tipo de filme que lida criticamente com questões sócio-políticas. Eles encontraram problemas com subsídios, com censores, com distribuidores e com o público predominantemente branco. Naquela época,

¹⁴ A obra de Van Rensburg é analisada por Botha e Dethier: *Kronieken van Zuid-Afrika: De films van Manie van Rensburg*. Brussel: VUB Press, 1997.

espectadores negros e brancos eram tratados de maneira diferente. As plateias eram separadas, cada uma com suas próprias regras e operações, filmes e salas de cinema. Somente em 1985 os cinemas da África do Sul foram dessegregados.

Uma tentativa de criar uma indústria de cinema negro sob o apartheid durante os anos 1970 resultou na produção de um grande número de filmes precários falados em línguas nativas que eram exibidos em igrejas, colégios, bares e salões comunitários. Era contrário às políticas governamentais permitir salas de cinemas para negros nas áreas urbanas destinadas aos brancos, pois isso seria reconhecer a cidadania de negros urbanos. A urbanização dos negros era retratada nestes filmes como uniformemente negativa e a vida no campo como mais apropriada.

Qualquer filme que conseguia ser produzido e que refletia de alguma forma a sociedade sul-africana em turbulência era banido pelo Estado, como *How Long* (1976) de Gibson Kente e *Last Grave at Dimbaza* (1974) de Nana Mahomo, ou não recebia qualquer distribuição e portanto não se qualificava para qualquer subsídio. Uma verdadeira indústria nacional não emergiu através dos filmes africaners e dos filmes “feitos-para-negros”. Diretores como Simon Dabela (de *U-Deliwe*, 1975) tentaram criar obras mais significativas

dentro deste sistema, mas foram severamente tolhidos pela censura e pela supremacia branca na indústria cinematográfica.

No início dos anos 1980, as bilheterias atingiram seus piores níveis como resultado da popularização da televisão, introduzida em 1976, causando uma escassez de bons filmes sul-africanos. O filme de David Bensusan, *My Country, My Hat* (1983), foi um dos poucos filmes criativos que fizeram uma contribuição inovadora à sátira sócio-política. Este filme bastante potente examina a paranoia de um casal branco da classe trabalhadora e sua relação com um homem negro, que batalha para ter sua caderneta de poupança. Eles “ilegalmente” empregam este homem como jardineiro. O tema não é tanto o acidental assassinato de um homem que pode ou não ser um invasor de domicílio e sim a difícil condição de um homem que simplesmente não existe porque ele não possui um salvo-conduto no apartheid sul-africano.

A geração liberal e progressista dos anos 1980

Desde o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, um grupo de produtores e diretores de cinema e vídeo que não estavam associados às companhias cinematográficas

consagradas da indústria *mainstream* fizeram filmes e vídeos sobre as realidades sócio-políticas da maioria dos sul-africanos. Alguns desses filmes eram exibidos em festivais de cinema locais como o Festival Internacional de Cinema de Durban e da Cidade do Cabo e, de 1987 a 1994, o *Weekly Mail Film Festival*. Outros espaços de exibição incluíam universidades, igrejas, escritórios de sindicatos e os domicílios de pessoas interessadas. Muitos dos filmes tiveram problemas com a censura durante o Estado de Emergência¹⁵ durante os anos 1980. Muitos foram banidos.

Os filmes tinham orçamentos modestos. Eles eram financiados pelos próprios produtores ou por organizações progressistas que buscavam uma África do Sul unida, democrática e não-racial, como o Fundo Internacional de Defesa e Auxílio para o Sul da África¹⁶, ou por canais de televisão no exterior. Os filmes eram feitos principalmente por dois grupos que emergiram ao mesmo tempo: um grupo de estudantes brancos que se opunham ao apartheid e trabalhadores negros que ansiavam por voz e espaço na indústria local que os permitiria acionar o imaginário regional para retratar suas próprias realidades na África

do Sul. Esses filmes, junto com numerosos documentários, vídeos comunitários e longas metragens como *Mapantsula* (1988), curtas metragens e até animações (de William Kentridge) marcaram o início de um novo cinema sul-africano crítico.

Inicialmente, este novo cinema era baseado em material audiovisual que refletia as realidades da maioria negra da África do Sul em suas aspirações e na luta por uma sociedade democrática, mas desde o início dos anos 1990, outras vozes marginalizadas foram adicionadas a esses documentários e curtas metragens, por exemplo, das mulheres, de gays, lésbicas e até pessoas em situação de rua. São desses filmes que os símbolos e a iconografia do cinema nacional sul-africano podem ser elaborados. A maior parte desses novos filmes críticos locais, longas ou curtas pode ser descrita como textos fílmicos progressistas, no sentido que a maioria deles é conscientemente crítico do racismo, do sexismo ou das opressões. Eles lidavam com as vidas e as lutas das pessoas em um país em desenvolvimento e eram em sua maioria

¹⁵ N.R.: "O Estado de Emergência foi decretado em junho de 1986 como uma resposta do regime do apartheid às tentativas de comemoração dos 10 anos do Levante de Soweto. Durante a sua vigência, o governo assumiu o controle da televisão e prendeu muitos ativistas anti-apartheid". Fonte: [https://www.nytimes.com/1986/06/13/world/state-of-](https://www.nytimes.com/1986/06/13/world/state-of-emergency-imposed-throughout-south-africa-more-than-1000-rounded-up.html)

[emergency-imposed-throughout-south-africa-more-than-1000-rounded-up.html](https://www.nytimes.com/1986/06/13/world/state-of-emergency-imposed-throughout-south-africa-more-than-1000-rounded-up.html)

¹⁶ N.T.: No original, *International Defence and Aid Fund for Southern Africa (IDAF)*.

aliados com os movimentos libertários por uma África do Sul não-racial¹⁷ e não-sexista.

Alguns destes filmes (curtas, longas e documentários) também lidavam com eventos que eram convenientemente omitidos dos livros de história sul-africana oficiais ou dos programas de notícias contemporâneos na televisão nacional sob controle do regime nacionalista. Consequentemente, eles se tornaram guardiães da memória popular em meio a um processo sócio-político na África do Sul.

De acordo com historiadores de cinema, 1986/1987 podem ser considerados como um ponto de virada na indústria cinematográfica sul-africana. Só então diversos longas metragens começaram a examinar criticamente o meio social sul-africano, bem como o apartheid e a história colonial. A excepcional estudiosa de cinema Keyan Tomaselli denomina este momento como a nova onda na indústria cinematográfica sul-africana. Martin Botha e Adri van Aswegen rotularam como uma renovação do cinema alternativo, um cinema que dava voz àqueles que foram previamente marginalizados pelo apartheid. Esses filmes tocavam em temáticas como conflito e

amizade entre brancos e negros (*Jock of the Bushveld*), o péssimo tratamento aos trabalhadores negros do campo por certos fazendeiros (*A Place of Weeping*), os efeitos da Guerra da Namíbia para os brancos (*'n Wêreld sonder Grense*), terrorismo (*City of Blood*) e o trauma dos conflitos raciais (*Saturday Night at The Palace*).

Aproximadamente 944 longas foram feitos durante os anos 1980, bem como quase 998 documentários e algumas centenas de curtas metragens e vídeos¹⁸. Apesar do amadorismo da maior parte dos longas, pelo menos 20 a 30 extraordinários longas nativos foram feitos. Eles incluíam *Mapantsula* (1988), um retrato vívido do Estado de Emergência no final dos anos 1980; *On the Wire* (1989), sobre as cicatrizes psicológicas deixadas pelas guerras na Namíbia e em Angola; *The Road to Mecca* (1991), um filme sobre a vida da artista Helen Martins; *Shutdown* (1987), de Andrew Worsdale, uma sátira política; os dramas africâners da diretora Katinka Heyns, com personagens femininas fortes – *Fiela se Kind* (1987), *Die Storie van Klara Viljee* (1991) e *Paljas* (1997); *Jobman* (1989), um forte drama anti-apartheid que se

¹⁷ N.R: No texto, o termo original é “non-racial”, em razão de a bandeira dos movimentos anti-Apartheid na África do Sul terem sido o fim do regime racista e a consequente supressão de raça como fator de divisão da população, como praticado pelo referido regime.

¹⁸ Alguns desses filmes foram produzidos devido a incentivos fiscais.

passa nos anos após Sharpeville¹⁹; e o crítico retrato do nacionalismo africâner durante os anos 1940, *The Fourth Reich* (1990).

Infelizmente, muitos desses filmes permanecem não vistos pela maioria dos sul-africanos. Alguns deles foram severamente censurados, como *The Stick* (1987) e *Shutdown. Jobman* e *Shutdown* nunca foram lançados comercialmente. De fato, no final dos anos 1980 e início dos 1990, era mais fácil assistir esses filmes em Londres, Amsterdam e Paris do que na África do Sul.

É preciso notar que os cinemas só foram dessegregados na África do Sul em 1985. E os canais CSAR durante os anos 1980 também conduziram a um público fragmentado em termos raciais e de linguagem. Apesar da falta de apoio do público, diretores como Jans Rauntjenbach, Manie van Rensburg, Ross Devenish, Darrell Roodt, Katinka Heyns, Oliver Schmitz e Andrew Worsdale são evidências de que havia de fato grandes talentos na indústria cinematográfica local dos anos 1960, 1970 e 1980. *The Native Who Caused All the Trouble* e *The Fourth Reich* são filmes que construíram as bases para a nova onda pós-1987 (Botha e Dethier, 1997). O

fracasso de *The Fourth Reich* nas bilheterias sul-africanas, entretanto, foi um choque para a indústria local. Esta impressionante e interessante saga do nacionalismo africâner do início dos anos 1940 custou pelo menos 16 milhões de rands, predominantemente arrecadados através do esquema de incentivos fiscais dos anos 1980. O filme estreou com 20 cópias, críticas altamente favoráveis e publicidade intensa. Van Rensburg ganhou o prêmio de melhor diretor na cerimônia dos *South African Awards*, mas todas estas condições favoráveis não resultaram em sucesso de bilheteria para um dos nossos melhores diretores de cinema.

Até o início dos anos 1990, tínhamos tanto uma indústria cinematográfica quanto um público fragmentado²⁰.

Tentativas de criar uma Comissão Nacional de Cinema

O ano de 1994 poderia ser considerado como um marco para a indústria cinematográfica sul-africana devido às históricas eleições democráticas e o

¹⁹ N.R.: Menção ao massacre ocorrido nesta cidade em 1960 após um protesto realizado pelo Congresso Pan-Africano.

²⁰ Botha (2004) visa discutir o processo histórico que levou à natureza fragmentada das plateias de cinema na

África do Sul nos dias de hoje. Ele examina o atual status dos públicos de cinema e salienta a importância da formação de público como uma opção relevante para o crescimento comercial de nossa indústria cinematográfica.

nascimento de uma sociedade pós-apartheid. Um estudo aprofundado feito pelo Conselho de Pesquisa em Ciências Humanas da África do Sul (CPCHAS)²¹ sobre a reestruturação de toda a indústria cinematográfica sul-africana foi concluído e encaminhado para o Departamento de Artes, Cultura, Ciência e Tecnologia (Botha *et al.*, 1994). O relatório de 400 páginas foi amplamente elogiado pela indústria local de cinema e televisão, especialmente entre os membros da Federação de Cinema e Televisão²² (Botha, 1997). O grupo de pesquisa do CPCHAS recomendou que subsídios estatais para a indústria local deveriam ser administrados pelo órgão estatutário referido como Fundação Sul-Africana de Cinema e Vídeo (FSACV)²³. A viabilidade comercial não deveria ser o único critério para o apoio governamental aos filmes produzidos localmente. Todos os tipos de filmes, inclusive curtas metragens, deveriam ser beneficiados e um fundo de desenvolvimento deveria ser usado para apoiar cineastas estreantes oriundos de comunidades anteriormente marginalizadas.

A suposição implícita deveria ser a de que a diversidade dos tipos de filmes faria a indústria cinematográfica como um todo mais

vigorosa, tendo a França como um excelente exemplo. Uma indústria cinematográfica focada exclusivamente em maximizar o lucro se tornaria inevitavelmente superficial e desprovida de arte. Em geral, o dilema da indústria local poderia ser atribuído ao fato de que o cinema era raramente considerado como uma indústria cultural na África do Sul. Embora um filme possa ser considerado um produto comercial, ele deveria ser visto também como um produto da cultura, como a literatura, o teatro, as artes plásticas e a música nativos.

Um nível continuado de subsídios dos setores governamental e privado à indústria cinematográfica pós-apartheid seria necessário para garantir a existência do cinema sul-africano. Mesmo as altamente desenvolvidas indústrias cinematográficas do “Primeiro Mundo” fora dos Estados Unidos, como as do Canadá, Austrália, Nova Zelândia, França e dos países escandinavos não conseguem sobreviver sem o apoio contínuo do Estado. Isso não significa que o apoio financeiro à indústria cinematográfica local está mergulhado em um “buraco sem fundo”. Assim como no caso de Burkina Faso, um dos países mais pobres do mundo, mas que ostenta

²¹ N.T.: No original, *Human Sciences Research Council (HSRC)*.

²² N.T.: No original, *Film and Television Federation (FTF)*.

²³ N.T.: No original, *South African Film and Video Foundation (SAFVF)*.

uma vibrante cultura cinematográfica, o público sul-africano colheria os benefícios de uma indústria cinematográfica vigorosa nos quesitos de desenvolvimento, reconstrução cultural, progresso e, por fim, prosperidade para o país como um todo.

Foi então recomendado pelo estudo do CPCHAS (Botha et al. 1994) que a sugerida *Film and Video Foundation* deveria apoiar todos os aspectos da indústria cinematográfica. A indústria audiovisual forma um todo orgânico onde cada uma das partes contribui igualmente para o sucesso da indústria em geral. Produção, distribuição, exibição, treinamento, manutenção de arquivos, pesquisa e informação, programas de alfabetização visual e a comercialização dos filmes e vídeos produzidos localmente são elementos essenciais para a relação entre profissionais do cinema e o público.

O ministro sul-africano do Departamento de Artes, Cultura, Ciência e Tecnologia, Dr. Ben Ngubane, formalizou o Grupo de Trabalho das Artes e da Cultura (GTAC)²⁴ em agosto/setembro de 1994, para aconselhá-lo na formulação de políticas para o novo governo estabelecido. Em novembro de

1995, quatro meses depois que o documento final da GTAC fora publicado, Dr. Ngubane nomeou um Grupo de Referência para redigir o documento da Estratégia de Desenvolvimento Cinematográfico. Esse grupo de referência foi composto por 14 membros diferentes: indivíduos da indústria cinematográfica; acadêmicos como Keyan Tomaselli; o chefe do estudo do CPCHAS sobre a indústria cinematográfica, Martin Botha, bem como Beschara Karam. O Grupo de Referência reuniu-se por um período de quatro semanas para discutir o esboço do documento, usando o documento da GTAC como ponto de partida. A primeira versão do documento da Estratégia de Desenvolvimento Cinematográfico apareceu no início de 1996 e uma versão revisada foi publicada mais tarde naquele ano. Os membros propuseram que a indústria de cinema e vídeo da África do Sul seria administrada por um Órgão Estatutário, conhecido como Fundação Sul-Africana de Cinema e Vídeo (FSACV)²⁵.

O resto é história. Graças aos esforços da GTAC e dos que redigiram o relatório, a Fundação Nacional de Cinema e Vídeo (FNCV)²⁶ foi finalmente criada em 1999. Um

²⁴ N.T.: No original, *Arts and Culture Task Group (ACTAG)*.

²⁵ O estabelecimento da FNCV e seu papel no desenvolvimento da indústria cinematográfica pós-apartheid está documentado em Botha (2003a).

²⁶ N.T.: No original, *National Film and Video Foundation (NFVF)*.

dos objetivos a longo prazo da Fundação é facilitar o posicionamento da indústria cinematográfica sul-africana em uma base comercial sólida e permitir que ela se torne internacionalmente competitiva. Apesar do fato de o relatório ser uma estranha mistura de pensamento progressista e neoliberal, ele se mantém como um documento valioso, que deu à luz à comissão cinematográfica nacional (conferir Balseiro e Masilela, 2003, para uma crítica do relatório).

Em março de 1995, o antigo sistema sul-africano de subsídios para cinema, baseado no lucro das bilheterias, deixou de existir e um fundo de cinema interino começou a operar. Dez milhões de *rands* foram anualmente distribuídos entre vários projetos, inclusive fomento para curtas metragens. Em 1998, por exemplo, 110.000 *rands* foram alocados para o desenvolvimento de curtas e 1.010.000 *rands* para a produção em si dos curtas.

Desde o colapso do apartheid, tornou-se importante para a África do Sul estabelecer parcerias com outras indústrias cinematográficas. Acordos de co-produção foram assinados com Canadá e Itália e outros (com Alemanha e Reino Unido) estão nos planos. Também notáveis são os memorandos de acordos com países como Índia e Suécia, bem como agentes da indústria sul-africana como *M-Net* e *Media, Advertising, Publishing,*

Printing and Packaging - Sector Education and Training Authority (MAPPP-SETA).

Cinema pós-apartheid

Como a indústria cinematográfica mudou desde 1994? O cinema pós-apartheid é caracterizado pela emergência de novas vozes e pela diversificação dos temas. Podemos pensar em uma nova geração de cineastas como Zola Maseko (*The Life and Times of Sara Baartman, Drum*), Ntshavheni Wa Luruli (*Chikin Biznis – The Whole Story, The Wooden Camera*), Mark Dornford-May (*U-Carmen eKhayelitsha, Son of Man*), Gustav Kuhn (*Ouma se Slim Kind*), Rehad Desai (*Born to Struggle, Bushman's Secret*), Donovan Marsh (*Dollars and White Pipes*), Akin Omotoso (*God is African, Rifle Road*), David Hickson (*Beat the Drum*), Teboho Mahlatsi (*Portrait of a Young Man Drowning, Yizo Yizo, Sekalli sa Meokgo*), Dumisani Phakhati (*Christmas with Granny, Waiting for Valdez*), Ramadan Suleman (*Fools, Zulu Love Letter*), Maganthrie Pillay (*34 South*), Sechaba Morojele (*Ubuntu's Wounds*), Gavin Hood (*A Reasonable Man, Tsotsi*), Zulfah Otto Sallies (*Raya, Don't Touch*), Teddy Mattera (*Max and Mona*), Andre Odendaal (*Skilpoppe*), Tim Greene (*Boy called Twist*), Riaan Hendricks (*A*

Fisherman's Tale), Khalo Matabane (*Chikin Biz'nis, Conversations on a Sunday Afternoon*), Jason Xenopoulos (*Promised Land*), Madoda Ncayiyana (*The Sky in Her Eyes, A Child is a Child*), Portia Rankoane (*Tsietsi, My Hero*), Thabang Moleya (*Portrait of a Dark Soul, Case 474*), Willem Grobler (*Considerately Killing Me*), Louis du Toit (*When Tomorrow Calls*), Tristan Holmes (*Elalini*), Garth Meyer (*Killer October, Bitter Water*), Inger Smith (*The One that fits inside the Bathtub, Love Poem*), Harold Holscher (*iBali, 'n Sprokie*), Neil Blomkamp (*Alive in JHB*), Dean Blumberg (*Under the Rainbow, Black Sushi*), John Warner (*Note to Self*), Brett Melvill-Smith (*Tracks*), Bryan Little (*Tagging Toilets*), Nina Mnaya (*Life is Hard*), Matthew Cowles (*The Tooth Fairy*) e Norman Maake (*Soldiers of the Rock, Homecoming*).

Comunidades marginalizadas ganham voz

Pela primeira vez as plateias sul-africanas foram expostas a certas comunidades marginalizadas, como as pessoas em situação de rua no marcante documentário *Pavement Aristocrats: The Bergies of Cape Town* (1998), os Himbas de Kaokoland em *Ochre and Water* (2001), as vítimas da AIDS em *Shouting Silent* (2001), as subculturas gays dos anos 1950 e

1960 em *The Man Who Drove With Mandela* (1998) e os San Bushmen no poema visual *The Great Dance* (2000), dos Irmãos Foster.

Uma galeria de vidas marginalizadas é vista em uma variedade de longas, documentários e curtas:

Pessoas em situação de rua e pobreza – *Angel, The Wooden Camera, The Flyer, Under the Rainbow, Boy Called Twist, Stompie and the Red Tide, Pavement Aristocrats: The Bergies of Cape Town, Malunde, Hillbrow Kids, Faith's Corner, Tsotsi, Boesman and Lena, Tracks, Azure, Life is Hard*.

Orfãos da AIDS – *Shouting Silent, The Sky in her Eyes, A Child is a Child, Lucky*.

Vítimas da AIDS – *Yesterday, It's My Life, Beat the Drum, Considerately Killing Me, Nkosi*.

Gays e lésbicas – *Proteus, Property of the State: Gay men in the apartheid military, The Man Who Drove With Mandela, Skilpoppe, Apostles of Civilised Vice*.

“Culturas sob ameaça” – *Ochre and Water, The Great Dance*.

Estrangeiros na África do Sul e xenofobia – *The Foreigner, Conversations on a Sunday Afternoon, A Shadow of Hope*.

Vítimas da violência institucionalizada durante o apartheid – *Zulu Love Letter, Ubuntu's Wounds, Forgiveness, Red Dust, The Guguletu Seven, What happened to Mbuyisa?, Between Joyce and Remembrance, Betrayal, Drum*.

Vítimas do racismo colonial – *The Life and Times of Sarah Baartman*.

Vítimas de estupro infantil – *And there in the Dust*.

Jovens desafiados intelectualmente e discriminação da comunidade – *Ouma se Slim Kind*.

Vítimas de dependência de drogas – *Ongeriewe*.

Comunidades marginalizadas finalmente têm uma voz em nosso cinema pós-apartheid. Nos últimos dez anos, observou-se um renascimento excepcional na produção de curtas metragens. Dentre a série *M-Net New Directions*, o fascinante filme de Barry Berk sobre pessoas em situação de rua, *Angel* (1996), e as poéticas histórias de amadurecimento de Dumisani Phakathi, *Christmas with Granny* (1999) e especialmente *Waiting for Valdez* (2002) se destacam entre os demais curtas. *Angel*, de Berk, é focado em um grupo de pessoas em situação de rua na Cidade do Cabo. Ao contrastar sua situação desesperadora com a beleza da cidade e suas redondezas, Berk criou um retrato muito comovente de pessoas vivendo à margem da sociedade sul-africana. *Waiting for Valdez*, de Phakathi, é uma evocação visualmente eloquente de uma sociedade distorcida, vista pelos olhos de uma criança. Ambientado no contexto das remoções compulsórias dos anos 1970, o filme lida com a memória popular de muitos sul-africanos que viveram durante aquele período sombrio. Mas o filme é também uma fábula pungente e lírica sobre um jovem garoto dividido entre o amor pelo sua avó prestes a falecer e o desejo de se esgueirar para os recitais de rua noturnos onde, ao redor de uma fogueira, seus amigos contavam as histórias dos filmes que tinham visto no cinema local.

Um importante marco histórico no cinema de longa-metragem é *Proteus* (2003) de Jack Lewis, o início de um cinema gay/lésbico visível na África do Sul. Sob o apartheid, vozes de gays e lésbicas no cinema e na televisão também foram silenciadas. Em um estudo de sete anos sobre a representação de gays e lésbicas no cinema africano, asiático e latino-americano, Botha (2003b) notou que a experiência homossexual é única na África do Sul, precisamente por nossa história de divisão racial e subsequente resistência. Nossas identidades gays foram formadas em meio a uma longa história de lutas raciais. Nossas identidades gays também foram deformadas por um sistema opressor que nos classificava entre aqueles com liberdade e aqueles desprovidos dela, o apartheid legislava sobre quem nós éramos, onde deveríamos viver, com quem poderíamos nos associar, e até que tipo de sexo poderíamos ter. Afirmar uma identidade gay e lésbica na África do Sul se tornou um desafio às identidades fixas – de raça, de etnia, de classe, de gênero e sexualidade – que o sistema do apartheid tentava impor sobre *todos* nós. No capítulo de Ricardo Peach nesta antologia, uma breve

história das culturas cinemáticas queer na África do Sul é fornecida²⁷.

A noção de identidade gay na África do Sul como uma provocação às identidades fixas é articulada brilhantemente em *Proteus*. Baseado em uma história verídica, trata-se de um filme histórico que levanta muitas questões de enorme relevância nos dias de hoje. O historiador e cineasta Jack Lewis era fascinado por um registro judicial no *Cape Archives*, datado de 18 de agosto de 1735, dando a sentença sobre o caso de dois prisioneiros de Robben Island. O marinheiro holandês Rijkhaart Jacobsz e um condenado Khoe chamado Class Blank receberam sentenças severas pelo que o tribunal denominou 'o abominável e antinatural crime de sodomia'. É uma experiência extremamente emocionante e faz parte de um número muito pequeno de produções sul-africanas sobre homossexualidade. Edwin Hees fornece uma análise textual do filme em seu capítulo nesta antologia²⁸. Apesar da nova constituição que proíbe a discriminação contra gays e lésbicas, bem como de um movimento gay forte, nossas imagens de mulheres e homens homossexuais são limitadas e ainda estão às margens da

indústria cinematográfica. Terminamos com menos de vinte curtas metragens, poucos documentários, menos de dez longas metragens com personagens abertamente gays e lésbicas (e virtualmente nenhum programa de televisão) nos últimos cem anos de cinema sul-africano!

Confrontando o passado e o presente

Outro importante tema no cinema pós-apartheid é como os sul-africanos estão lidando com o passado traumático e como estão se ajustando às dramáticas mudanças sócio-políticas na sociedade sul-africana contemporânea.

Ubuntu's Wounds (2003) é um marco no nosso cinema pós-apartheid. Embora diversos documentários locais tenham lidado com a Comissão da Verdade e Reconciliação, o filme de Sechaba Morojele é a primeira tentativa fora do formato documental a examinar a efetividade do processo e questionar se um real perdão é possível em resposta a atos verdadeiramente desumanos. E

²⁷ N.T e N.R.: Neste ponto, há a referência ao artigo “*Skeef Cinema Entja: A Brief History of South African Queer Cinematic Cultures*”, de Ricardo Peach, que também foi publicado na coletânea *Marginal Lives and Painful Pasts: South African Cinema after apartheid*.

Decidimos manter esta parte visando à integralidade do texto.

²⁸ N.T. e N.R.: Referência ao artigo “*Proteus and the dialectics of history*”, de Edwin Hees, publicado na mesma coletânea.

é uma conquista considerável levantar e examinar essas questões em menos de 35 minutos. O filme também mostra Morojele como um diretor de atores, extraindo interpretações fortes de seu elenco. Em vários capítulos desta antologia por Martha Evans, Lesley Marx, bem como por Luc Renders, o papel da Comissão da Verdade e Reconciliação, bem como o desvelamento de nossos passados dolorosos são discutidos²⁹.

O emocionante *A Drink in the Passage* (2002) de Zola Maseko é um potente curta sobre um comovente encontro entre um homem branco e um homem negro na África do Sul durante os anos 1960. Um celebrado escultor negro relembra os curiosos eventos que o levaram a compartilhar um gole de conhaque com uma família branca durante o auge do apartheid. É uma complexa contemplação das dimensões pessoais da segregação forçada e o poder da arte para transcender a divisão. O passado criminoso e o processo de deixá-lo para trás é o tema de *Raya* (2001) de Zulfah Otto-Sallies, a história de três gerações de mulheres, suas lutas e reconciliações. É uma compreensão visualmente bela sobre uma comunidade

conservadora e fechada, nem sempre refletida em nossas telas.

When Tomorrow Calls (2003) é um importante curta de um jovem, Louis du Toit, graduado em uma das escolas de cinema da África do Sul, a *CityVarsity Film, Television and Multimedia School*. Em apenas onze minutos, a narrativa poética e altamente simbólica retrata uma antiga condição dos anos do apartheid abrindo caminho para uma nova dispensa de esperança e reconciliação na história de um garoto africâner e um garoto Xhosa encarando um ao outro como seres humanos. Filmado nas línguas africâner e Xhosa, o filme também retrata uma família nuclear africâner claramente caracterizada pela ausência da mãe e um pai ligado ao passado e incapaz de auxiliar seu filho a se ajustar ao desafiador panorama sócio-político da África do Sul pós-apartheid. Esses indicadores culturais estão surpreendentemente presentes também nos curtas africâners de uma nova geração de diretores: *Senter* (2003) de Rudi Steyn, *Trionfeer* (2002), de J-H Beetge, *Skitterwit* (2003), de Danie Bester e *Swing Left Frank* (2003), de Johan Nel. Apesar de trabalharem de maneira independente uns dos outros, as mesmas imagens da família nuclear africâner na sociedade pós-apartheid aparecem

²⁹ N.T. e N.R.: Referência aos artigos “*Amnesty and Amnesia: The Truth and Reconciliation Commission in Narrative Film*”, de Martha Evans, “*Cinema, Glamour, Atrocity: Narratives of Trauma*”, de Lesley Marx e

“*Redemption Movies*”, de Luc Renders, publicados na mesma coletânea.

nesses emocionantes curtas, especialmente em relação à ausência da mãe africâner!

Especialmente o trabalho de Nel é importante enquanto desconstruções deliberadas das imagens apaziguadoras de africâners brancos no cinema dos anos 1970. Com poucas exceções, filmes em língua africâner ignoravam a turbulência sócio-política do período, bem como as realidades experimentadas pelos negros sul-africanos. A maior parte dos filmes em língua africâner se comunicava através de símbolos obsoletos que tinham pouco valor de comunicação multicultural. Eles pintavam um retrato unilateral e estereotipado do africâner, levando a um ideia equivocada de quem e o que o africâner era. Além disso, a representação negativa dos negros como uma classe subserviente nesses filmes é um símbolo visual da arraigada ideologia do apartheid. Nel tentou olhar para os africâners em toda sua feiura e multi-facetada: em uma série de curtas desde *Malpit* até seu melhor, *Swing Left Frank*, a imagem idealizada do africâner branco é desafiada e analisada de uma maneira crítica.

Alguns dos longas metragens mais interessantes lidam com a resposta da comunidade africâner à nova África do Sul democrática. Um dos filmes mais poderosos desde 1994 lida com uma alienada comunidade africâner de supremacistas brancos. Em

imagens contrastadas (quase em preto e branco), *Promised Land* (2002) retrata minorias desesperadas que, ao tentarem conservar suas ideologias do apartheid face à nova África do Sul democrática, infligiram a si mesmos o isolamento e a marginalização. Quando vi *Promised Land* pela primeira vez, percebi mais uma vez que houve uma bifurcação dentro da cultura africâner. Há uma clara divisão entre o “velho” e o “novo”. Africâners contemporâneos tiveram que fazer uma escolha depois de 1994 entre separação ou assimilação racial, e reconhecer todas as ramificações ideológicas que resultam dessa decisão. *Promised Land* retrata ambos os lados dessa equação, a morte de uma era e o nascimento de outra. Ao fazê-lo, *Promised Land* representa os defensores da ideologia separatista de forma bastante severa.

Com o mesmo brilhantismo expressionista, Ken Kaplan usa a comédia ácida e o gênero do horror em *Pure Blood* (2000) para filmar um grupo de supremacistas brancos que estão tentando reviver a antiga ordem dos anos de apartheid. As imagens dos africâners em *Pure Blood* e *Promised Land* são uma importante alternativa para a representação idealizada dos africâners no cinema escapista africâner dos anos 1970.

Um dos melhores longas que emergiu na África do Sul desde 1994 é *Paljas* (1997),

de Katinka Heyns. A narrativa se passa nos anos 1960, quando a pobreza entre os africaners era um sério problema e a South African Railway era um mecanismo chave nas ações afirmativas africaners (Shepperson e Tomaselli, 2000). Este excelente drama em língua africaner acompanha a deterioração de uma família africaner isolada e ostracizada na pequena comunidade de Toorwater. Nada parece acontecer. Até que um trem de circo se perde de seu caminho, decide descansar em Toorwater e um misterioso palhaço traz estimulantes mágicas para a família estagnada – mas também se coloca como uma ameaça para o restante da comunidade. Heyns é brilhantemente bem sucedida em criar uma metáfora para a turbulenta jornada emocional, cultural e ideológica da família africaner da escuridão do apartheid de volta para a luz da reconciliação (familiar, cultural e política) do pós-apartheid. (Uma ótima análise desse filme aparece em SHEPPERSON; TOMASELLI, 2000, pp. 337-338).

Longas pós-apartheid também lidam abundantemente e necessariamente com as vidas dos negros sul-africanos. Dois exemplos em cartaz no FESPACO são *Chikin Biznis – The Whole Story* (1998) e *Hijack Stories* (2001). *Chikin Biznis*, um filme internacionalmente aclamado (Melhor Filme no Festival de Cinema de Montreal e Melhor Roteiro no Festival Panafricano de Cinema e

Televisão de Uagadugu - FESPACO, 1999) acompanha as sortes e tropeços do homem de meia idade Siphon, que desiste de seu trabalho subalterno em uma empresa listada na bolsa de valores para embarcar em uma nova empreitada: o negócio lucrativo do comércio de frango. Siphon não somente encara uma competição acirrada com outros nesse setor informal, mas também precisa lidar com sua família. Fats Bookholane merecidamente ganhou como Melhor Ator no FESPACO em 1999. A sobrevivência no “setor informal”, mas nesse caso, no ramo do crime, é também um dos temas de *Hijack Stories*, de Oliver Schmitz. Finalizado em 2000, o filme levou três anos para conseguir um lançamento em salas de cinema na África do Sul, um destino enfrentado por muitos dos longas pós-apartheid.

Uma experimentação com a forma

Escolas de cinema tornaram-se vitais para o cinema sul-africano pós-apartheid, ao expor estudantes ao cinema internacional bem como ao focar nos destaques tecnológicos, sociais, estéticos e políticos no desenvolvimento do cinema em todas as suas facetas. Além de treinar habilidades, as escolas de cinema sul-africanas têm a responsabilidade

de estimular novas vozes em uma indústria que tem uma longa história na qual muitas vozes foram silenciadas – as da maioria negra, das mulheres, de gays e lésbicas³⁰. O cinema não é somente para colocar espectadores nos assentos, mas também uma forma de auto-expressão por vozes que foram silenciadas durante os anos de apartheid. Tais vozes podem pertencer a negros, mulheres, gays e lésbicas, e outros que nunca tiveram a oportunidade de se expressarem no cinema sob o apartheid.

Alguns curtas metragens vencedores de prêmios, feitos por graduados, devem ser mencionados aqui. Na 25ª *Stone Awards Evening* da Associação Nacional de Televisão e Vídeo (ANTV)³¹ em 2003, o curta *iBali*, de Holscher, não só ganhou o *Stone Award* por sua excelência de forma geral, mas também angariou os prêmios técnicos de melhor direção, atuação, fotografia e animação. O filme é uma magnífica mistura entre realismo mágico e mitologia africana, com toques da alienação urbana de Michelangelo Antonioni (Holscher é um admirador de *Zabriskie Point*), o surrealismo de Djibril Diop Mambety e as belas composições de Stanley Kubrick. Holscher afirma que *iBali* “veio da ideia de

vivenciar a sua herança, a sua cultura”. Ele é fascinado por mitos e fábulas, especialmente nos cinemas de Mambety e Kusturica. A narrativa de *iBali* transmite como a herança africana é passada de geração para geração através da arte de contar histórias. É uma história mítica sobre um garoto descobrindo a essência da água.

O filme é um dos primeiros de uma escola de cinema local que de fato explora as possibilidades da oralidade na narrativa cinematográfica sul-africana. Ele visa um modo estético nativo e, a julgar pelo reconhecimento nacional e internacional que recebeu, parece ter êxito. *iBali* foi selecionado para o 14º Festival de Cinema Africano em Milão e fez parte da compilação de melhores curtas. Também foi selecionado para o *Commonwealth Film Festival* em Manchester e foi exibido por todo o Reino Unido como parte dos melhores do festival. Foi convidado para o 7º Festival de Cinema de Gênova, bem como para o Festival de Cinema Mundial da Cidade do Cabo de 2004.

Holscher graduou-se na Escola de Cinema, Televisão e Multimídia CityVarsity com uma lista de prêmios que atestam seu talento. Durante 2002, sua narrativa musical

³⁰ Conferir: Botha, Martin. Homosexuality and South African Cinema. *Kinema*, n. 19, primavera 2003, p. 39-64. O artigo fornece uma história da opressão de vozes gays no cinema sob o apartheid.

³¹ N.T.: No original, *National Television and Video Association (NTVA)*.

experimental *In Progress* ganhou prêmios de direção e pela produção como um todo. No mesmo ano, ele recebeu prêmios por '*n Sprokie*, outro “conto de fadas como *iBali*”, caracterizado por visuais refinados (outro prêmio técnico) filmados em 16mm. Adaptado de uma história em língua africâner, o filme conta a triste história de uma mulher esperando pelo seu filho retornar da guerra em Angola, mas ele nunca retornará e a guerra foi perdida...

Outro graduado na Escola de Cinema, Televisão e Multimídia CityVarsity na Cidade do Cabo, o jovem de 26 anos John Warner já conquistou até o momento nada menos que 11 prêmios locais por seus curtas, videoclipes e comerciais. Sua maior realização até agora é o curta intitulado *Note to Self* (2001), que ganhou tanto um prêmio de ouro quanto um prêmio técnico pela direção na cerimônia de 2001 dos *Stone Awards* da ANTV. O filme foi exibido na Retrospectiva Oficial Dez Anos de Democracia na África do Sul no 7º Festival de Cinema de Gênova. Warner foi como realizador convidado.

Altamente ambicioso para uma produção estudantil de final de curso em 35mm, *Note to Self* é um vislumbre surreal, quase Lynchiano do traumático passado que ainda assombra nosso presente. Duas histórias, uma sobre um jovem que sequestrou uma garota, a outra sobre dois amantes que

pretendem se encontrar para um jantar de dia dos namorados, são perfeitamente integradas em uma narrativa onírica. O filme é também um compêndio sobre intertextualidade: em apenas 12 minutos, referências são feitas a *Veludo Azul*, *A Cela*, *Coração Selvagem* e *Assassinos por Natureza*. Mas esta obra pós-moderna apresenta uma visão original do próprio Warner e tem sido compreendida assim pelos júris, que lhe deram um prêmio pela direção. Tecnicamente, ele ultrapassa a maioria das produções estudantis de final de ano nas escolas de cinema locais. Foi selecionado em 2003 como um dos melhores do RESFEST Africa e foi exibido em Durban, Cidade do Cabo e Joanesburgo com uma recepção bastante calorosa especialmente por plateias mais jovens. Onde quer que fosse exibido na Cidade do Cabo, as plateias ficavam maravilhadas pela qualidade técnica e beleza das imagens surreais. *Note to Self* apresenta outra característica da obra de Warner, nomeadamente a subversão deliberada dos gêneros cinematográficos. Em seus curtas, Warner brinca com as convenções de gênero e faz referência a diversos tipos de filmes.

Igualmente impressionante é *Killer October* (2004) de Garth Meyer, também graduado na Escola de Cinema, Televisão e Multimídia CityVarsity na Cidade do Cabo. Através de visuais impressionantes e um desenho de som evocativo, Meyer conta a

história de um jovem rapaz que perde um ente querido para uma doença desconhecida. O filme alude à Aids, que atualmente assola Zimbábue e esta pode ser a “assassina” do título. O garoto embarca em uma jornada mítica para encontrar um lugar de descanso para as cinzas de seu pai. Documentário e mito africano estão impressionantemente integrados neste curta, que teve sua estreia sul-africana no *Apollo Film Festival* em Victoria West, onde venceu como Melhor Curta sul-africano, e sua estreia africana em Zanzibar em 2005.

Por fim, deve-se mencionar o trabalho dos irmãos Foster por sua arrojada experimentação com a forma. *The Great Dance* é caracterizada por visuais deslumbrantes. O filme conquistou mais de 35 prêmios internacionais. É um poema visual sobre os caçadores San, que sustentam um pequeno bando de nômades no deserto Kalahari. Estritamente falando, este não é um documentário convencional. Os cineastas entrecortam imagens documentais com um material semi-abstrato e altamente original de forma que o núcleo duro dos fatos é circundado por evocações líricas de lendas San, criando uma textura visual intrigante. Imagens em preto e branco foram combinadas com outras ricamente coloridas, dando ao filme uma

dimensão poética raramente vista em documentários. Lauren van Vuuren examina o filme em seu capítulo³².

Desafios encarados pela indústria cinematográfica pós-apartheid e o caminho pela frente

Graças à tecnologia digital, o cinema pós-apartheid está atualmente gozando de um renascimento. Mas a indústria também enfrenta grandes desafios. Apesar do estabelecimento do FNCV e iniciativas positivas e significativas como a *Film Resource Unit* para a formação de público para filmes sul-africanos, cineastas locais ainda estão batalhando para encontrar um público para seus filmes. O mau desempenho local de filmes internacionalmente aclamados como *A Reasonable Man* (1998), *Chikin Biznis – The Whole Story*, e *Hijack Stories* traz uma sensação de déjà vu.

Uma indústria cinematográfica ou, em termos mais ambiciosos, um cinema nacional é, em última análise, dependente de um número de pessoas dispostas a pagar por ele. Sem uma plateia pagante, seja o cinema, a

³² N.T. e N.R.: Referência ao artigo “‘An Act of Preservation and A Requiem’: *The Great dance: A Hunter's Story and Technological Testimony in Post-*

apartheid South Africa”, de Lauren van Vuuren, publicado na mesma coletânea.

televisão, o vídeo ou novas mídias de exibição, não é possível haver indústria para início de conversa. Com uma população total de 45 milhões de pessoas, a África do Sul possui um pequeno público que frequenta salas de cinema de aproximadamente 5 milhões de pessoas, com um público consumidor de televisão crescendo rapidamente, penetrando em aproximadamente 49% do número total de lares sul-africanos.

No futuro, a formação de público se tornará mais e mais crucial para criar platéias para o cinema pós-apartheid. Nossa indústria cinematográfica tem sido refém por décadas do financiamento e dos modelos de exibição dos mercados desenvolvidos, da força de conteúdo e de distribuição e do domínio mundial dos estúdios de Hollywood. Já foi estimado que o produto hollywoodiano domina 99% do tempo de tela nos cinemas sul-africanos. Cineastas locais precisam competir com filmes independentes de cineastas americanos, britânicos e australianos, bem como os filmes artísticos da Europa, do Oriente Médio e da Ásia pelos 1% restantes.

Outros desafios a serem enfrentados pela nossa indústria são a inacessibilidade de locais de exibição que estão fora do alcance da maioria dos sul-africanos, a concentração de salas de cinema limitada às áreas metropolitanas e a ausência, de uma forma

geral, de filmes e pontos de exibição culturalmente específicos e baseados nas comunidades. De acordo com uma pesquisa da FNCV, o comparecimento do público às salas de cinema sul-africanas está diminuindo em uma taxa alarmante. Exibidores tiveram que fechar seus cinemas, principalmente nas cidades pequenas. Algumas salas de cinema independentes nos povoados foram convertidas em igrejas. Vários fatores que contribuem para este declínio incluem a multiplicação e diversificação das mídias de entretenimento, especialmente o conteúdo televisivo, bem como o aumento dos preços das entradas, o desemprego, a criminalidade e a falta de estratégias de marketing efetivas.

Alguns distribuidores cinematográficos como a *UIP (United International Pictures)* pertencente a estúdios internacionais servem meramente como “serviço de entrega” entre os estúdios internacionais e os exibidores locais. Eles não possuem um sistema de cotas para distribuição e exibição de conteúdo local. A lógica que guia suas decisões para adquirir e exibir, ou para NÃO adquirir e exibir um produto é baseada na viabilidade comercial do produto. Os critérios usados para determinar tal viabilidade estão por vezes desconectados das realidades sul-africana e africana, especialmente se estudarmos o papel cultural do cinema dentro das comunidades africanas. Neste sentido,

pode-se olhar para o cinema sul-coreano e seu grande esforço para lutar contra o domínio norte-americano. A competição desleal e os orçamentos massivos de marketing dos lançamentos bancados pelos estúdios de Hollywood reduzem as chances do sucesso sul-africano de bilheteria a nível cinematográfico. A introdução de cotas de tela incentivadas para lançamentos de filmes nacionais e africanos nas salas de cinema se torna, portanto, uma intervenção necessária. França e Coreia do Sul são importantes estudos de caso nesse sentido.

Através de iniciativas de formação de público, distribuidores e exibidores sul-africanos podem, no fim das contas, criar uma demanda para conteúdo local nas salas de cinema, e através do aluguel e venda de vídeo, da TV paga, da TV aberta e de empresas de radiodifusão públicas, criar tal demanda tanto local quanto internacionalmente. Há definitivamente a necessidade de campanhas de marketing mais incisivas dos filmes sul-africanos nas comunidades locais e a geração de entusiasmo da mídia local em relação à promoção dos produtos nacionais. Jornalistas e críticos de cinema locais também deveriam ser encorajados a apoiar o cinema local.

É uma indústria frágil, especialmente face à globalização.

Conclusão

Durante 2004 e 2005, entretanto, a indústria de longas metragens parece ter experimentado um renascimento. Dez anos depois de a África do Sul ter se tornado uma democracia, nossa indústria de longas metragens de ficção e documentários desabrochou. Em vários festivais internacionais durante 2003 e 2004, incluindo *FESPACO*, Roterdã, Berlim, Cannes, Gênova, Zanzibar e o *Commonwealth Film Festival*, retrospectivas de cinema sul-africano foram realizadas. Durante os últimos dois anos, longas ficcionais, documentários e curtas ganharam mais de 30 prêmios internacionais, incluindo uma indicação ao Oscar de Melhor Filme em Língua Estrangeira para *Yesterday*, de Darrell Roodt, e o Oscar para *Tsotsi*.

O governo sul-africano e governos locais em regiões como Gautengue, Kwazulu-Natal e Cabo Ocidental foram rápidas em perceber que a indústria cinematográfica oferece a esse país um enorme potencial financeiro e de criação de empregos. A instituição de fomento nacional do governo, a Corporação de Desenvolvimento Industrial

(CDI)³³ possui um fundo de 250 milhões de rands por ano reservados para a indústria cinematográfica dentro da África do Sul. A CDI fornece assistência financeira através de empréstimos. Paralelamente, o Departamento de Artes e Cultura sul-africana da Fundação Nacional de Cinema e Vídeo concedeu subvenções totalizando 60 milhões de rands disponíveis para cineastas nos últimos anos. A FNCV teve a possibilidade de co-financiar a produção de mais de dez longas, a maior parte deles inscrita no Festival de Cinema de Cannes em 2004.

A confiança dos investidores em obras cinematográficas sul-africanas com conteúdo local foi demonstrada pelo orçamento de 15 milhões de *rands* do drama criminalístico *Stander* (2003), a história de um policial desiludido durante os anos de apartheid que se torna um ladrão de bancos. Outro exemplo é o drama histórico lírico *The Story of an African Farm* (2004), que recebeu financiamento de múltiplos investidores, incluindo *Rand Merchant Bank*, CDI, *Sasani Group*, a FNCV, o produtor executivo Izidor Codron e o produtor Bonny Rodini. Feito por 20 milhões de *rands*, *The Story of an African Farm* é baseado no romance clássico de Olive

Schreiner. Belo visualmente, o filme conta a história do impacto dramático de um estranho na vida de três crianças em uma fazenda remota. Richard E. Grant está esplêndido como o forasteiro oportunista, que coloca os membros da comunidade daquela fazenda uns contra os outros.

Trinta e cinco por cento do orçamento de *In My Country* (2004), uma adaptação de 15 milhões de euros do relato de Antjie Krog dos interrogatórios da Comissão da Verdade e Reconciliação da África do Sul³⁴ veio da CDI. O roteiro de Ann Peacock (nascida na África do Sul) é contado através do olhar de um jornalista do *The Washington Post* (Samuel L. Jackson), enviado para o país para cobrir as audiências. Juliette Binoche interpreta Anna Malan, uma poeta africâner fazendo a cobertura do processo para o rádio. Ian Glenn e Martha Evans focam neste filme no capítulo escrito por eles nesta antologia³⁵.

A CDI também contribuiu para o orçamento da produção mais excepcional dos últimos anos, o longa-metragem documentário *Cosmic Africa* (2002), de Craig and Damon Foster. Filmado em DVD de alta definição, esse banquete visual explora e lança luz sobre

³³ N.T.: No original, *Industrial Development Corporation (IDC)*.

³⁴ N.T.: No original, *Truth and Reconciliation Commission (TRC)*.

³⁵ N.T. e N.R.: Referência ao artigo “Sex, Race and Casting in South African Cinema”, de Ian Glenn, publicado na mesma coletânea. Já mencionamos o artigo de Evans em outra nota.

a astronomia africana tradicional. Usando a estética oral de contação de histórias, o filme captura vivamente a marcante jornada pessoal do astrônomo africano Thebe Medupe, cruzando a terra ancestral dos caçadores-coletores da Namíbia, a nação Dogon, em Mali, e as paisagens do Deserto do Saara egípcio. O filme arrematou oito prêmios na cerimônia dos *Stone Awards* da Associação Nacional de Televisão e Vídeo em 2003 e recebeu uma entusiasmada aclamação no Festival Dez Anos de Liberdade³⁶ em Nova York, em 2004. Além de *Cosmic Africa*, diversos documentários excelentes foram realizados e exibidos entre 2003 e 2004. A beleza poética de *A Fisherman's Tale* impressiona, um documentário de narrativa pessoal de 26 minutos que se passa em Kalk Bay, na Cidade do Cabo. A princípio, o filme começa como a história de um jovem rapaz que pega as linhas de pescar do pai e se lança ao mar na esperança de encontrar o que o oceano significa para os pescadores. A história do rapaz é endereçada a sua mãe. Mas, em determinado momento, o filme toma outra direção e se torna uma reflexão comovente sobre o desespero e a desesperança das vidas

dessas pessoas frente aos efeitos da globalização, que abandonam comunidades sul-africanas inteiras que sobrevivem da pesca em terra seca.

Estruturalmente, é incrível notar como a narrativa pessoal sobre a inabilidade do autor de se comunicar com seu pai e sobre as emoções que ele nunca conseguiu expressar à sua mãe está perfeitamente integrada com as severas condições da comunidade de pescadores. Com financiamento da FNCV, o diretor Riaan Hendricks realizou seu projeto depois de três difíceis anos. Tal qual os filmes dos irmãos Foster, *Cosmic Africa* ou *The Great Dance*, o curta de Hendricks prova que uma obra documental pode ser pessoal e poética, e ainda ser bem sucedida enquanto não-ficção. Nos capítulos de François Vester, Kristin Pichaske, Keyan Tomaselli, Martha Evans, Lauren van Vuuren e Adam Haupt, recentes desenvolvimentos no cinema documentário são examinados³⁷.

Por décadas, a cultura cinematográfica sul-africana esteve em isolamento. O período entre 1959 a 1980 foi caracterizado pelo renascimento artístico no

³⁶ N.T.: No original, *Ten Years of Freedom Festival*.

³⁷ N.T. e N.R. Referências aos artigos “Redefining the political: A Short Overview and Some Thoughts on Personal Documentary Films from The New South Africa”, de François Vester, “Black Stories, White Voices: The Challenge of Transforming South Africa's Documentary Film Industry”, de Kristin Pichaske,

“Communication for Development in New South African Documentary”, de Keyan Tomaselli e “Forged Are My Fingerprints: Music, Social Change and Authorship in John Fredericks' *Devious the First: My Life*”, de Adam Haupt, todos publicados na mesma coletânea. Os artigos de Evans e de Van Vuuren já foram citados em notas anteriores.

cinema em todo o mundo, desde excitantes filmes políticos na África e na América Latina a exemplos de ótimo cinema de arte na Europa e na Ásia. Cinemas nacionais³⁸ emergiram na Austrália, Alemanha Ocidental, Islândia e Nova Zelândia. Em 1977, a Islândia, por exemplo, era praticamente invisível no mapa do cinema mundial. Poucos filmes eram feitos lá, mas desde o estabelecimento de uma comissão nacional de cinema similar à Fundação Nacional de Cinema e Vídeo, um cinema independente emergiu. Seguindo o estabelecimento da Comissão de Cinema da Nova Zelândia em 1978, 19 longas foram feitos em um período de cinco anos, quase o dobro da quantidade dos oito anos anteriores.

Infelizmente, devido à censura moral e política, a uma ausência severa de formação de público e à distribuição inadequada, sul-africanos e por conseguinte cineastas locais não foram expostos a esses notáveis desenvolvimentos no cinema mundial. Em vez disso, nós fizemos dezenas de novelas em língua africâner, enquanto o mundo, inclusive vários países africanos, exploravam as possibilidades artísticas, sociais e políticas do cinema no seu máximo!

Mas nós estamos vagorosamente recuperando o atraso em relação ao cinema mundial e a nossa presença em festivais de cinema internacionais testemunha a emergência de uma nova cultura cinematográfica sul-africana. O recente sucesso de diversos longas em festivais internacionais é de fato encorajador. No 55º Festival de Berlim, *U-Carmen eKayelitsha* (*Carmen in Khayelitsha*, 2005) de Mark Dornford-May, uma adaptação da ópera de Bizet que se passa no bairro de Khayelitsha na Cidade do Cabo e cantado em Xhosa, foi o surpreendente vencedor do Urso de Ouro. A produção foi originalmente pensada para os palcos pela talentosa companhia *Dimpho Di Kopane*. Ao transferir os épicos personagens e seus tormentos para as locações da cidadela e seus barracos do *Spier Estate* perto da Cidade do Cabo, o diretor Dornford-May tenta integrar o estilo documental de filmagem com a natureza estilizada da ópera. Infelizmente, a caracterização não é sempre convincente. A melhor qualidade da produção está no trabalho de câmera inquieto e questionador de Giulio Biccari.

³⁸ O conceito de “cinema nacional” é complexo. Através da história, houve uma constante interação entre organização social e cultura. Por definição, cultura é um termo que se refere tanto à produção material (artefatos) quanto à produção simbólica (estética). Em ambas as instâncias, a cultura funciona como um registro e um

reflexo da história social e dos processos sociais. Conceitos de nação e identidade nacional também estão ligados a esse funcionamento sócio-cultural.

Algumas semanas depois do triunfo no Festival de Berlim, o cinema sul-africano conquistou mais prêmios no *FESPACO*. *Drum* (2004) de Zola Maseko, uma crônica visualmente deslumbrante da África do Sul nos anos 1950, ganhou o *Golden Stallion*. *Drum* retrata a vida em *Sophiatown* antes que o governo do apartheid demolisse este espaço não-racista no final da década de 1950. O filme conta a história de Henry Nxumalo, um repórter da revista *Drum* e suas reportagens sobre os campos escravocratas em uma fazenda em Bethal. O americano Taye Diggs apresenta uma boa performance como o repórter investigativo, mas o roteiro do filme desaponta com clichês e anacronismos. Críticos locais questionaram a autenticidade histórica do filme e, no fim das contas, a melhor parte de *Drum* é sua direção de arte maravilhosa, que merecidamente venceu o Prêmio de Melhor Direção de Arte também no *FESPACO*. Apesar da ambivalente resposta da crítica ao primeiro longa de Maseko, o filme conquistou muitos outros prêmios – um *Silver Dhow* bem como o Prêmio FIPRESCI em Zanzibar em 2005, e o Prêmio de Melhor Filme sul-africano no 26º Festival Internacional de Cinema de Durban.

Outros dois longas sul africanos também triunfaram no *FESPACO*. O drama *Zulu Love Letter* (2005), de Ramadan Suleman, angariou diversos prêmios, incluindo

o Prêmio de Melhor Atriz para Pamela Monvete Marimbe. O filme se passa na África do Sul democrática onde algumas cicatrizes se mantêm abertas. Atormentada por imagens que a assombram e pela mágoa em relação aos nossos anos de apartheid, a mãe solteira e jornalista Thandi (interpretada por Monvete Marimbe) encontra dificuldade para se comunicar com sua filha com necessidades especiais, Mangi. A menina de treze anos é surda-muda devido ao espancamento de que Thandi fora vítima quando grávida, enquanto seus amigos eram mortos por um grupo de extermínio do apartheid. Como é o caso em muitos longas e documentários, nossos passados dolorosos são revisitados.

Mais satisfatório a nível narrativo e estético é *Max and Mona* (2004), do diretor estreante Teddy Mattered, que ganhou o *Oumarou Ganda Award* no *FESPACO*. Uma das poucas comédias ácidas a emergir no cinema sul africano, é um ótimo divertimento; uma combinação perfeitamente balanceada de mágoa, amor e morte. O personagem principal Max é muito estimado pelo seu vilarejo, uma vez que herdou um dom extraordinário como pranteador profissional. Incitando os ancestrais, Max pode transformar o mais duro dos corações em uma enchente de lágrimas. No entanto, ele precisa seguir sua vocação para estudar medicina na cidade grande, Joanesburgo. Quando chega à cidade, Max

percebe que ele não consegue pagar suas taxas de estudos a tempo, e para piorar, ele está incumbido de cuidar de uma aborrecida cabra sagrada chamada Mona. Max tenta conseguir dinheiro com seu Tio Norman. Norman concorda, contanto que Max use seus talentos divinos para sua salvação financeira em vários funerais na cidade. Mattera e seu co-roteirista Greg Latter merecidamente ganharam o Prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Cinema Mundial da Cidade do Cabo em 2004. O filme também venceu como Melhor Filme Sul Africano no *Apollo Film Festival* de 2005.

O longa-metragem mais proeminente de 2006 foi *Tsotsi*, de Gavin Hood, uma coprodução entre África do Sul e Grã-Bretanha. *Tsotsi* fez história no Festival de Edimburgo em 2005 ao se tornar o primeiro filme em mais de sete anos a ganhar tanto o *Standard Life Audience Award* como filme mais popular, e o *Michael Powell Award* de Melhor Filme. Baseado no único romance escrito por Athol Fugard, o filme conta a história de um menino que se torna órfão aos nove anos de idade e é forçado a batalhar em seu percurso até a maioria pelos bairros periféricos de Joanesburgo. No mundo violento em que habita, Tsotsi vive um dia de cada vez. Um roubo de carro improvisado que resulta no sequestro acidental de uma criança o força a se confrontar com sua própria humanidade. O filme é uma jornada emotiva e

muito profunda em que o personagem central aprende a confrontar os demônios de seu passado enquanto acerta as contas com a realidade de seu próprio destino. *Tsotsi* foi inscrito como candidato oficial da África do Sul na categoria de Filme Estrangeiro para os *Academy Awards* de 2006. Até o momento, *Tsotsi* ganhou Melhor Filme em Edimburgo e Prêmio do Público em Edimburgo, Toronto, Los Angeles, Denver e Washington. Venceu o Prêmio do Júri da Crítica como Melhor Filme Sul Africano no Festival de Cinema Mundial da Cidade do Cabo, com o ator principal Presley Chweneyagae ganhando como Melhor Ator e levou o Oscar de Melhor Filme em Língua Estrangeira.

Finalmente, nossos filmes são reconhecidos internacionalmente.

Referências bibliográficas

BALSEIRO, Isabel; MASILELA, Ntongela (eds.). **To change reels: Film and film culture in South Africa**. Detroit: Wayne State University, 2003.

BLIGNAUT, Johan; BOTHA, Martin (eds.). **Movies Moguls Mavericks: South African**

cinema 1979-1991. Cape Town: Showdata, 1992.

BOTHA, Martin. My involvement in the process which led to the White Paper on South African cinema. **South African Theatre Journal**, 11.1&2, 1997, pp. 269-285.

_____. "Overview of South African Cinema". In: SCHELFHOUT, Els; VERSTRAETEN, Hans (eds.). **De role van de media in de multiculturele samenleving.** Brussels: VUBPress, 1998.

_____. Current film policy in South Africa: the establishment of the National Film and Video Foundation of South Africa and its role in the development of a post-apartheid film industry **Communicatio**, 29.1&2, 2003a, pp. 182-198.

_____. Homosexuality and South African cinema. **Kinema 19**, Spring, 2003b:39-64.

_____. "The song remains the same": The struggle for a South African film audience

1960-2003. **Kinema 21**, Spring, 2004, pp. 67-89.

_____. *et al.* **Proposals for the restructuring of the South African film industry.** Pretoria: Human Sciences Research Council, 1994.

_____.; Dethier, Hubert. **Kronieken van Zuid-Afrika: De films van Manie von Rensburg.** Brussels: VUB Press, 1997.

_____.; Van Aswegen, Adri. **Images of South Africa: The rise of the alternative film.** Pretoria: Human Sciences Research Council, 1992.

DAVIS, Peter. **In Darkest Hollywood: Exploring the jungles of cinema's South Africa.** Randburg: Ravan, 1996.

GUTSCHE, Thelma. **The history and social significance of motion pictures in South Africa: 1895-1940.** Cape Town: Howard Timmins, 1972.

LOUW, Eric; BOTHA, John R. “Film the captivating power of fleeting images”. In: BEER, Arrie S (ed.). **Mass media for the nineties: the South African handbook of mass communication**. Pretoria: Van Schaik, 1993, pp. 151-172.

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. **Act No. 73 of 1997**. Pretoria: Government Printer.

SHEPPERSON, Arnold; TOMASELLI, Keyan G. South African cinema beyond apartheid: Affirmative action in distribution and storytelling. **Social Identities**, 6.3, 2000, pp. 323-324.

TOMASELLI, Keyan G. **The cinema of apartheid: race and class in South African film**. New York: Smyrna, 1989.

Acts & Reports

NATIONAL FILM AND VIDEO FOUNDATION. **Indaba 2001: Distribution, Exhibition and Marketing Report**. Johannesburg: NFVF, 2001.

NEL, Werner. **Profile 2000: Towards a viable South African Film Industry**. Johannesburg: Pricewater-house Coopers, 2000.

Estilo e autoria no Vídeo-Ensaio: um voo rasante sobre o canal *Every Frame a Painting*

Style and authorship in the Video Essay: a low flight over the Every Frame a Painting channel

Denize Araujo¹

Universidade Tuiuti do Paraná

Luiz Gustavo Vilela Teixeira²

Universidade Tuiuti do Paraná

¹ PhD Comp Lit, Cinema & Arts -Univ of California, Riverside, USA; Pós-Doutorado Cinema e Artes - Univ do Algarve, Portugal; Coordenadora da Pós lato sensu em Cinema -UTP e Docente do PPGCom - UTP; Diretora do Clipagem; Lider do GP CIC (CNPq em parceria com CIAC-Portugal); Curadora do Animatiba e FICBIC.

² Doutorando em Comunicação e Linguagens (UTP) com taxa PROSUP/CAPES. Mestre em Comunicação e Linguagens (UTP). Crítico de Cinema e Jornalista formado na PUC-MG (2006). Professor do curso de Comunicação Social – Jornalismo da FATEC-PR.

Resumo

Os vídeo-ensaios, ou seja, a reconfiguração didático-poética do cinema através das tecnologias digitais, costumam se voltar para a revelação de noções de estilo e autoria nos trabalhos de outros diretores. Não raro, porém, eles mesmos acabam apresentando gestos autorais. O intuito deste artigo é investigar como um vídeo-ensaio pode apresentar, ele próprio, noções de estilo e autoria partindo das publicações do canal Every Frame a Painting. Para isso será preciso compreender como se articulam as características fundantes do vídeo-ensaio, decompondo seus dois polos: vídeo e ensaio, ambos se apresentando como formas de extrair pensamento do mundo. Em seguida as noções de estilo e autoria serão problematizadas partindo da ideia de *mise en scène* para questionar o vídeo-ensaio.

Abstract

Video essays, that is, the didactic-poetic reconfiguration of cinema through digital technologies, tend to focus on revealing notions of style and authorship in the works of other directors. It is not uncommon. However, they end up presenting authoristic gestures themselves. The purpose of this article is to investigate how a video essay can present, on itself, notions of style and authorship based on the publications of the channel Every Frame a Painting. For that, it will be necessary to understand how the founding characteristics of the video essay are articulated, decomposing its two poles: video and essay, both presenting themselves as ways of extracting thought from the world. Then the notions of style and authorship will be problematized starting from the idea of *mise en scène* to question the video essay.

Palavras-chave

Estilo; Política dos Autores; *Mise en Scène*; Vídeo-Ensaio.

Keywords

Style; *Politique des Auteurs*; *Mise en Scène*; Video-Essay.

Introdução

O vídeo, que tomo aqui de forma mais próxima a de Philippe Dubois (2018), ou seja, como uma maneira da imagem pensar a si própria, ou ainda, que permite que o pensamento flua através de si, causou um impacto sensível no cinema. A imagem eletrônica (e em seguida digital) afasta e aproxima a produção audiovisual do mundo, transformando certa ideia de discurso límpido do Realismo Ontológico baziniano em águas turvas ao tornar possível a manipulação mais livre da imagem apreendida, inclusive já durante a captação, permitindo um mundo reconfigurado, refeito e revisto antes mesmo de chegar na sala de edição.

A existência do vídeo gera um subproduto. A matéria bruta do audiovisual aumenta, já que não está mais limitada às imagens que estão de forma latente no mundo, esperando para serem capturadas pelas lentes da câmera. As imagens já registradas se integram a esse mesmo mundo, se tornando disponíveis para serem novamente apreendidas e reconfiguradas. É uma das formas pelas quais o vídeo viabiliza o pensamento. Para que a imagem pense a si própria.

Ainda em sua infância, nos anos 80, ou mesmo depois, nos anos 90, era preciso que realizadores com acesso a equipamentos

avançados e caros – além de orçamento suficiente para evitar problemas com direitos autorais – se interessassem por cinema a ponto de usar o potencial do vídeo na rearticulação das imagens produzidas por outros cineastas. Assim nasceram projetos de fôlego, como o *Histoire(s) du cinéma* (1988 - 2004), de Jean-Luc Godard, ou *Uma Viagem Pessoal Pelo Cinema Americano* (1995) e *Minha Viagem À Itália* (2001), de Martin Scorsese. Ambos cinéfilos antes de cineastas. Todos partem das imagens feitas ao longo da história do cinema para delas extrair formas de pensamento, seja didático, destacando o estilo ou a inovação narrativa ou tecnológica; ou poético, evocando potencial artístico apenas latente na imagem original (GRANT, 2017).

Nos últimos anos, porém, com a popularização dos softwares de edição, muitas pessoas, entre críticos, produtores, diretores e roteiristas, sejam profissionais ou diletantes, se aventuraram pelas imagens de outros realizadores. Como resultado há, hoje, uma profusão de canais no YouTube ou no Vimeo dedicados a dissecar ou reenquadrar essas obras. Destes todos, elejo, pela brevidade, finitude e, penso, qualidade das análises, o *Every Frame a Painting*, criado por Tony Zhou e Taylor Ramos. Profissionalmente, ele editor e ela ilustradora. Ambos com profundo amor e conhecimento sobre cinema, sua história, seus elementos constitutivos.

Salvo notórias exceções, os vídeo-ensaios se debruçam sobre as noções de estilo e autoria, buscando nas imagens os indícios de que determinado cineasta é um autor, no sentido defendido pelos Jovens Turcos da Cahiers du Cinema. Ao longo dos 28 vídeos-ensaios do *Every Frame a Painting* há, por exemplo, uma análise de como Akira Kurosawa usa o movimento, seja da câmera, seja dos corpos e objetos dispostos diante dela (da *mise en scène*, portanto, como apresento a seguir), como forma de criar efeitos de sentido. Outro aponta para a engenhosidade dos planos-sequência³ de Steven Spielberg. Há, também, análises correlatas sobre a fisicalidade tanto de Buster Keaton quanto de Jackie Chan, que usam seus corpos como veículos de sentido, entre o humor e a ação. Ou ainda uma relevante reflexão sobre como Edgar Wright usa a câmera para criação de efeito humorístico, em oposição às comédias americanas, que dependem muito mais dos diálogos do que das imagens. O que é **relevante** notar, diante disso, é como estes vídeos começam a expressar em si mesmos ecos de autoria e estilo, questão sobre a qual procuro refletir neste artigo.

Para isso, primeiro **buscamos** conceituar o vídeo-ensaio, partindo de sua oportuna nomenclatura, ambos os nomes,

vídeo e ensaio, se referindo a formas de pensamento articuladas. Em seguida, **trabalhamos** com os conceitos de autoria e estilo, fundantes na história do cinema. Este cabedal teórico **nos fornece** as ferramentas necessárias para analisar certa recorrência estilístico-temática nos vídeos-ensaio do *Every Frame a Painting*, que **aponta** para a validação da ideia de que, mesmo preocupados com a autoria e estilo de terceiros, eles mesmos **desenvolvem** o seu estilo autoral próprio.

O Vídeo-Ensaio

Vídeo-ensaio é uma tradução livre de *Video Essay*, termo pelo qual a mídia anglófona convencionou chamar praticamente toda obra em audiovisual que se dedica à análise de cinema. Alguns estudiosos, como Catherine Grant, pioneira na reflexão sobre esta forma, em seus trabalhos recentes, usam também o termo *Videographic Essay*, que poderia facilmente ser traduzido em Ensaio Videográfico, evocando uma ideia de escritura – e, portanto, autoria – que antecipa, em parte, a ambição deste artigo. **Daremos** preferência, todavia, ao termo vídeo-ensaio por ele apresentar duas categorias de análise que

³ Ramos e Zhou usam a expressão "Oner", que talvez não se traduza diretamente como "plano-sequência",

mas me parece uma aproximação adequada, considerando a abordagem do vídeo.

convergem para conceituações similares: formas de pensamento.

O cinema narrativo clássico⁴ é fundado sobre uma progressão entre causa e efeito que ainda hoje é **considerada nos meios audiovisuais**, ao menos em sua expressão hollywoodiana comercial. "*As causas e seus efeitos são fundamentais para a narrativa, mas eles acontecem no tempo*" (Bordwell; Thompson, 2013, p. 153). A implicação é que a cronologia apresentada pelo roteiro ou montagem do filme, o enredo, portanto, acontece em ordem direta, ainda que não seja necessário coincidir com a lógica interna do filme. Para os personagens, o tempo do filme decorre normalmente. O mesmo vale para o espaço, que vai buscar um "jogo funcionalista excessivamente articulado" (DUBOIS, 2018: s/p), acompanhando o personagem central narrativamente.

Dubois (2018) propõe uma série de diferenciações entre cinema clássico e o que vem depois. Para ele há ainda o cinema moderno, em que "*o espaço se fecha sobre si mesmo: não há nada a ver atrás, nenhum suplemento no espaço off; nem cena nem bastidor; apenas uma superfície luminosa*" (s/p), e o maneirista, em que "*não se trata mais de saber o que se passa atrás, na profundidade*

de campo, nem o que se mostra por cima, na superfície da imagem (...) sob a imagem, há uma imagem" (s/p). É daí que se deriva a ideia do pensador francês sobre o vídeo, que "*é precisamente o lugar da passagem de um a outro, o lugar do entremeio, o objeto transicional por excelência. O cinema maneirista vem fundamentalmente daí, desta 'passagem-vídeo'*" (S/P).

Esta abordagem tende a evocar um sentido teleológico ou evolucionista do cinema e suas tecnologias. Não é bem assim.

Vistas sob tal perspectiva, as categorias de moderno e pós-moderno se tornam irrelevantes, pois não constituem indicadores confiáveis da existência de política progressista. Quero crer que, se tais indicadores existem, será mais fácil encontrá-los nas características estéticas do filme do que no momento histórico de sua produção (NAGIB, 2014, p. 18).

Independentemente do recorte feito para diferenciar o cinema clássico do moderno, é possível identificar características de um e de outro em toda sorte de filmes produzidos ao longo da história do cinema. Ainda assim, há uma profusão de obras que irão, no mínimo, dissolver ou diluir a *mise en scène* clássica – i.e.: a "*organização rigorosa do espaço e do quadro*" (Oliveira JR., 2013, p. 33) – após a Segunda Guerra Mundial. O vídeo, em grande parte, deriva desse processo.

⁴ A discussão sobre o que diferenciaria o cinema clássico do moderno ou do pós-moderno não é parte de

meu recorte. Quero apenas apresentar, brevemente, a base que me permite diferenciar cinema e vídeo.

É importante evitar a conceituação do vídeo pela lógica da especificidade da mídia, isto é, procurando o que o diferencia, enquanto suporte, de seu parente mais próximo, o cinema. Assim como a própria diferenciação entre clássico e moderno na história do audiovisual, muito do que se advoga como característica inerente ao vídeo, com um pouco mais de investigação, pode ser facilmente notado em diversos filmes. O que não quer dizer que não haja diferenças sensíveis que possibilitem o desenvolvimento de uma linguagem e uma arte própria. Mas “*no momento em que se tentava apreendê-lo ou construí-lo, o vídeo escapava por entre os dedos, como a areia, o vento ou a água*” (Dubois, 2018, s/p). Como resultado de sua natureza fugidia, a reação seguinte foi negar a existência do vídeo, “*como se aquilo que chamáramos de ‘vídeo’ não tivesse sido no fundo nada mais que uma transição, uma ilusão, um modo de passagem*” (Dubois, 2018, s/p). O vídeo seria então um período entre a imagem analógica da emulsão química do cinema e a imagem digital gerada por computadores.

Dubois (2018) concilia parte das contradições do vídeo, escapando assim da armadilha da especificidade da mídia, ao “*considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como um estado-imagem, como forma que*

pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham)” (s/p). Este estado, de alguma forma, contamina tanto o cinema quanto a imagem digital, dessacralizando o primeiro e normalizando o segundo. Ao manipular as imagens outrora cristalizadas do cinema, que é o que nos interessa mais diretamente neste texto, o vídeo permite, primeiro, o gesto didático, educacional, mas também, em seguida, o gesto de recriação criativa, artística. Assim estas imagens formulam uma existência particular, se tornando capazes de articular uma forma de pensamento próprio.

A imagem que pensa é uma ideia que também aparece para Corrigan (2015) ao questionar o filme-ensaio, gênero que para ele se articula como “*um teste da subjetividade expressiva por meio de encontros experienciais em uma arena pública, cujo produto se torna afiguração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador*” (2015, p. 33). Essa formulação é, em seguida, trabalhada por Corrigan, sublinhando a necessidade de uma voz ativa a demonstrar que o filme-ensaio é uma construção autoral, senão pessoal – daí a “subjetividade expressiva”. Essa voz autoral busca desestabilizar tanto as relações entre o autor e o mundo-objeto a ser filmado quanto as relações entre as imagens e o espectador.

O pensamento ensaístico, assim, torna-se uma refeitura conceitual, figural, fenomenológica e representacional de um eu enquanto ele encontra, testa e experimenta alguma versão do real como “outro lugar” público. O pensamento ensaístico se torna a exteriorização da expressão pessoal, determinada e circunscrita por um tipo, qualidade e número sempre variáveis de contextos materiais em que pensar é multiplicar eus. Obtendo um híbrido específico do laço da identificação ou da atividade da cognição, os filmes-ensaio pedem aos espectadores que experimentem o mundo no sentido intelectual e fenomenológico pleno dessa palavra como o encontro mediado do pensar o mundo, como um mundo experimentado por meio de uma mente pensante (CORRIGAN, 2015, pp. 39-40).

Ainda que apresente o filme-ensaio como uma derivação do documentário – o que exclui muito do trabalho de realizadores de afiliação claramente ensaística, mesmo que frequentemente no campo da ficção, como Jean-Luc Godard e Peter Greenaway – Arlindo Machado (2006) também o considera como uma articulação entre um sujeito criador e o mundo. Segundo o pesquisador brasileiro, o interesse no documentário está em “*quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo*” (2006, p. 10). O ensaio, em sua forma audiovisual, se torna um gênero dialético por natureza, ao emergir como produto do encontro entre a subjetividade do autor e o mundo observado por ele.

Para os vídeo-ensaios, o mundo a ser investigado, o universo que será transformado em discurso sensível, é o da produção

cinematográfica. São os próprios filmes que, através da possibilidade de manipulação característica do vídeo, irão articular formas de pensamento sobre si próprios. Cortes, planos, enquadramentos, travellings, profundidade de campo, zoom, imagens estáticas, aceleração, câmera lenta. Os elementos constitutivos do próprio cinema são utilizados como ferramenta, como elementos do discurso, para investigar a si próprios se reconfigurando em uma estratégia crítica antes possível apenas através da abstração da transferência do texto escrito para as imagens. A montagem e a *mise en scène* devolvidas a sua dimensão tautológica e, portanto, metalinguística.

Como Catherine Grant coloca nos *keynotes* de sua palestra sobre vídeos-ensaios para a abertura da Socine de 2017:

parafraseando Walter Benjamin, campeão de tais métodos, se toda crítica é uma experiência sobre a obra de arte, a crítica de cinema contemporânea está literalizando essa experiência e gerando digitalmente novos quadros audiovisuais para os tipos de possibilidades perceptivas.

Na mesma palestra, a pesquisadora inglesa aponta ainda que “*ao contrário dos textos escritos, eles não precisam se excluir das formas específicas de produção de significados cinematográficos para ter seus efeitos de conhecimento sobre nós*”.

Em seu artigo *Dissolves of Passion: Materially Thinking Through Editing in Videographic Compilation*, Grant (2016)

reflete sobre como através do simples ato de isolar as dissoluções de *Desencanto* (*Brief Encounter*, 1945), de David Lean, ela foi capaz de revelar algo que estava enterrado no filme. “Foi por meio da edição da edição que fui capaz não apenas de descobrir o quanto da narrativa é contada nestes espaços entre os planos, mas também em como pode ser audiovisual nossa experiência desses (supostamente) segmentos entre-narrativas” (Grant, 2016, s/p. Tradução Nossa)⁵. Como película, as imagens estão solidificadas sob a pressão dos desejos do diretor. Ao se tornarem vídeo, podendo ser reconfiguradas, as imagens revelam a si mesmas. Pensam sobre si mesmas.

Estilo e Autoria

Assim como o vídeo, segundo a fugidia definição de Dubois, a ideia de estilo é bastante efêmera, motivada pelo contexto histórico e potencial tecnológico disponível. Há uma narrativa dominante que conta a trajetória do estilo como uma progressão linear e coesa. A isso David Bordwell nomeia História Básica, definida como a narrativa que acompanha o surgimento do cinema como arte distinta de todas as outras. Louvável pela

demarcação política, ajudando a estabelecer o cinema como campo de estudos e digno de reflexão, mas questionável pela lógica evolucionista e teleológica, muito apoiada na ideia de especificidade da mídia, que ainda hoje encontra ressonância.

A História Básica nos conta que o estilo cinematográfico se desenvolveu abandonando a capacidade da câmera de cinema de registrar um acontecimento. Segundo a História, no decorrer dos anos 1910 e 1920, foram elaboradas técnicas cinematográficas específicas que tornaram o cinema antes um meio distinto de expressão artística que um meio de puro registro (BORDWELL, 2013, p. 30).

O estilo se definiu, então, pela capacidade de causar alteração no mundo captado. Dos efeitos fantásticos dos filmes de fantasia hollywoodianos ao horror do Expressionismo Alemão que captava o espírito de seu tempo no entre guerras. Essa ideia vai ser questionada no pós-guerra, com a emergência de um cinema que se vê e é percebido como moderno, buscando se legitimar pela ausência de artifício, negando, em parte, sua relação com a fábula escapista e com a lógica industrial de produção.

Sem depender do artifício como forma de expressão, o audiovisual perde sua materialidade, seu elemento facilmente identificável como próprio. A crítica francesa – os Jovens Turcos dos *Cahiers du Cinema* –

⁵ “It was through editing edits that I was discovering not only how much of a film story is told in these spaces between shots, but also just how audio-visual our

experience of theses (supposedly) in-between-narrative segments can be”.

resgata então do teatro a noção de *mise en scène*, ou seja, a “*organização rigorosa do espaço e do quadro surge aí como a condição mesma para a circulação do vento, do imprevisto, da borboleta que cruza o campo e ilumina o drama*” (Oliveira Jr., 2013, p. 33). A relação entre câmera, espaço, corpos e objetos que estão dispostos diante dela, portanto.

A *mise en scène*, que se deriva diretamente das propostas do Realismo Ontológico de André Bazin, em parte nega a montagem como característica central do cinema, mergulhando em direção oposta ao que vinha propondo Sergei Eisenstein (2002) com a montagem intelectual, ou seja, um cinema fortemente dialético, calcado nos efeitos de sentido decorrente da justaposição de quadros. A crítica francesa vai desconsiderar essa proposição pelo seu caráter de sugestão subliminar, do que se deriva que, para os Jovens Turcos, fazer cinema é, essencialmente, manipular a *mise en scène*:

Com o cinema, surge uma ideia da *mise en scène* não apenas como meio – ou conjunto de meios – que viabiliza o espetáculo, mas como arte em si mesma, apta a se traduzir como evidência sensível da qualidade estética de uma obra – e da de seu autor, por conseguinte. O conceito de *mise en scène* no cinema (ou na visão de cinema que trabalharemos) leva em conta uma complexa dinâmica, em que todos os elementos intervêm: uma concepção global do filme, ancorada em dados tão técnicos e pragmáticos quanto abstratos e, não raro, líricos. Colocar em cena no cinema não se resume, no mais das vezes, a nenhuma operação isolável (OLIVEIRA Jr., 2013, p. 28).

Assim como praticamente todos os elementos constitutivos da história do cinema apresentados aqui, a *mise en scène* não vai escapar de ser apresentada através de um desenvolvimento linear e evolucionista. Ela, todavia, “*não progride cronologicamente na história do cinema, não evolui linearmente: ela se dá em decorrência da finalidade de cada narrativa, do tipo de cinema a que serve, do material em que se baseia*” (OLIVEIRA Jr., 2013, p. 28).

A *mise en scène* atende ainda a um princípio político, resolvendo um problema fundante do cinema. Arte própria da era industrial, o esquema de produção envolve muitas fases e muitas pessoas, com diferentes funções. Partir do princípio de que aquilo que é próprio do audiovisual é a relação entre câmera e mundo, permite alçar o diretor ao patamar de verdadeiro autor das obras. A arte, afinal, não estaria verdadeiramente nem no roteiro, nem na sala de edição. O diretor é o artista que irá converter as imagens que estão em potência no mundo em veículo de afetos e, portanto, arte.

Não raro privado da escrita do roteiro e/ou impedido de exercer qualquer controle sobre a montagem, ao diretor hollywoodiano só restava concentrar sua expressão artística individual naquele conjunto de fatores – incluindo iluminação, performances, gestual, enquadramento, decupagem, angulação etc. – que ele podia controlar durante a filmagem, no ato da encenação, em suma, restava-lhe a *mise en scène* (OLIVEIRA Jr., 2013: 34).

Ao domar a arte, o diretor se torna um autor. “*O autor é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele*” (Bernardet, 1994, p. 22). A organização rigorosa do espaço exprime as obsessões que são próprias da mente do indivíduo que se presta ao serviço. Assim, ser um autor envolve expressar suas ideias através da construção cuidadosa da imagem.

O cinema está pura e simplesmente tornando-se uma linguagem. Uma linguagem, isto é, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões como ocorre hoje no ensaio ou no romance (ASTRUC *apud* BERNARDET, 1994, p. 20).

A noção de política dos autores, defendida pelos mesmos Jovens Turcos⁶, como Bazin os apelidava, deriva diretamente destas reflexões. Ou, como Bernardet (1994) coloca de forma mais concisa e eloquente: “*Hoje talvez falássemos em estilo – o que a política acabará entendendo como mise en scène – para significar essa diferenciação entre esses cineastas*” (1994, p. 24).

A autoria se expressa, muito fortemente, na forma de recorrências estético-temáticas que irão se apresentar ao longo do corpo de obra destes diretores. Uma forma de se expressar através da *mise en scène* bastante particular que irá evocar uma moral (Oliveira

Jr., 2013) e, assim, uma visão de mundo particular.

Cada quadro uma pintura

É curioso perceber como os vídeos-ensaios irão se debruçar sobre essas próprias noções. Os do *Every Frame a Painting* terão como função primordial evidenciar a construção de *mise en scène* de cada autor a que se dedica ao exercício de análise. No já mencionado vídeo dedicado ao cinema de Buster Keaton – *Buster Keaton – Art of the Gag* –, Zhou e Ramos investigam como a *mise en scène* do “palhaço que não ri” parte de um mundo plano, achatado, quase como se o mundo só existisse quando aparece dentro do quadro. Através do vídeo-ensaio percebemos que seu universo é quase como um jogo plataforma clássico, como *Super Mário* ou *Donkey Kong*.

Em *Memories of Murder* (2003) – *Ensemble Staging*, a dupla demonstra como Bong Joon-ho, o sul-coreano diretor de *Memórias de um Assassino* (2003), prefere compor o quadro com diversos personagens que irão se movimentar de maneira coordenada, de acordo com suas relações

⁶ Importante notar que ao defender uma política, muitos dos Jovens Turcos advogam em causa própria,

conscientemente ou não, já que boa parte deles se tornam cineastas realizadores e, portanto, autores.

interpessoais e com a trama. Ali se revela outra característica – tema recorrente – que envolve usar os filmes dos Estúdios Marvel, que eles parecem considerar como o mais comercial possível, como exemplo de um cinema formuláico e, creio ser possível afirmar, “anti-autorístico”. Como contraponto às belas composições de Joon-ho é apresentada uma sequência de *Os Vingadores* (2002), de Joss Whedon, cheia de cortes e movimentos de câmera que, defendem Zhou e Ramos, não expressam nada além do que o que está lá. A mesma cena poderia ser feita de diversas formas diferentes sem muita alteração de sentido.

O ataque à Marvel é ainda mais forte em *Jackie Chan – How to Do Action Comedy*, sobre as sequências de luta do ator e diretor chinês. Como contraponto é apresentada uma sequência de luta de *Os Guardiões da Galáxia* (2014), de James Gunn. A dupla de *Every Frame a Painting* demonstra que, como os atores ocidentais não praticam artes marciais, eles precisam cortar no momento em que o impacto do golpe deveria acontecer, retirando o peso do efeito de impacto do golpe. Jackie Chan, líder de uma trupe de acrobatas que era contratada pelos estúdios chineses, pode permitir que a câmera siga rodando enquanto ele faz seus movimentos. O efeito final é mais poderoso.

Outra característica está na forma. Zhou narra os vídeos-ensaios, apontando para quem assiste o que deve ser visto, se permitindo até mesmo reservar um ou outro momento para se deixar impressionar. Em *Akira Kurosawa – Composing Movement*, em meio à análise da forma como Kurosawa captura o olhar através da manipulação dos elementos de cena, há um momento em que ele exhibe o famoso duelo final de *Sanjuro* (1962), em que o *ronin* vivido por Toshiro Mifune enfrenta o samurai interpretado por Tatsuya Nakadai. Mifune derrota Nakadai com um vigoroso e rápido golpe de espada depois de quase um minuto de imobilização, seguido por um jorro quase irreal de sangue. Zhou diz apenas: “wow”.

Zhou e Ramos não estão interessados apenas na *mise en scène* dos cineastas. Há também elaboradas abordagens sobre técnicas de edição e montagem. Uma, particularmente notória, é sobre como os Irmãos Joel e Ethan Coen usam o campo e contra campo de uma forma particular em seus filmes, partindo de *Fargo* (1996), seu clássico cult da dupla, como ponto de partida. Esta abordagem ainda é usada no vídeo sobre Satoshi Khon, diretor de longas de animação japonês que se tornaram influência direta para filmes como *Cisne Negro* (2010), Darren Aronofsky, ou *A Origem* (2010), de Christopher Nolan. Em seus filmes a memória e o espaço se fundem de

forma a explodir em sentido, o que é feito através da edição.

O próprio vídeo-ensaio, enquanto gênero em formação, é colocado em perspectiva. Em dois dos vídeos, *F for Fake* (1973) - *How to Structure a Video Essay* e *How Does an Editor Think and Feel*, Ramos e Zhou se dedicam a refletir sobre o ofício do editor. No primeiro eles partem do *Verdades e Mentiras* (1973), de Orson Welles, para demonstrar como trabalhar com argumentação através de imagens. Um dos cineastas mais “pensadores” serve de base para refletir sobre vídeo e ensaio. No outro, sem subterfúgios, fazem um convite aos futuros cineastas a manter uma relação mais amigável com os editores.

Estas formas de análise convergem em uma característica final que irá, primeiro, diferenciar o *Every Frame a Painting* dos outros canais que seriam por ele influenciados posteriormente e, segundo, marcar o tom da maioria dos vídeos-ensaios: o tom professoral. A narração de Zhou deixa claro que ele não está falando com o grande público, ou mesmo com cinéfilos – apesar desta última comunidade ser a que **endossou** o vídeo-ensaio como veículo de expressão e objeto cultural de consumo. Ramos e Zhou falam com realizadores.

As análises das diferentes expressões da *mise en scène* dos filmes são exemplos de como fugir do que pode ser lido como lugares-comuns do cinema comercial. Daí, em parte, a querela com as imagens que eles defendem como sendo pouco inspiradas dos filmes da Marvel, ícones de uma indústria que não permite que os cineastas se expressem livremente ou de forma autoral. Ou que emprega cineastas que nem sequer consideram a possibilidade de se expressar através da *mise en scène* ou da montagem. Demonstrar como autores como Wright, Spielberg, Kurosawa, Joon-ho, Keaton, Chan ou Coen, entre outros, usam a imagem como veículo de afetos é uma maneira, um tanto elegante, de apontar o que é possível de ser revisto na indústria, de certa forma, parecem pensar Ramos e Zhou, zelando pelas próximas gerações de cineastas autores.

Estas características, como mote recorrente, nos dão subsídios para afirmar que, apesar de usarem imagens captadas e pensadas por outros cineastas, os vídeos-ensaios expressam formas de pensamento próprias. Não é só um veículo que evidencia o pensamento latente que havia nestes filmes, soterrados pela narrativa ou por anos de crítica cujo discurso conflui em uma única direção – depois de Pauline Kael afirmar que Tubarão (1979), de Steven Spielberg, é sobre a fragilidade da masculinidade é difícil fazer outra leitura. Isso está lá, claro, mas estas

imagens se articulam em novas formas de expressão de pensamento.

As imagens destes autores ainda são deles, com suas marcas particulares sendo evidenciadas a cada novo estudo. Ainda assim, estas sequências, graças às características inerentes ao mundo digital, vagam, transitam por outros suportes. O olhar de mundo destes cineastas autores, expresso pela *mise en scène* e que se torna vivo pela montagem, irá permanecer deles, mas ao ser apropriado por Zhou e Ramos ganham uma curiosa sobrevida, expressam um pensamento posterior a si mesmos. A maneira única como estes vídeos-ensaios traduzem pensamento não está ligada aos autores originais, mas sim aos vídeo-ensaístas.

As sequências não mais se prestam à sua função original. Neste novo contexto exprimem uma dupla função: são testemunho tautológico de si mesmas e, ao mesmo tempo, se prestam à expressão de pensamento de terceiros, refletindo assim a autoria destes últimos.

Considerações Finais

Os vídeo-ensaios, expressões pessoais de pensamento através da

reconfiguração didático poética de obras originais da produção ao audiovisual, encontram vazão no ambiente fecundo da internet contemporânea. Não apenas há formas de viabilizar o projeto, através de ferramentas de edição de vídeo, como também há espaço para que estes filmetes sejam veiculados, gerando uma comunidade em torno deles – o que também cria uma rede discursiva que irá fornecer o ferramental para o debate, partindo do próprio nome, vídeo-ensaio.

Ao longo deste artigo discutimos como se articulam estas pequenas (em duração, não em ambição) obras e como se prestam, quase exclusivamente, à expressão de pensamento. Tanto como veículo do pensamento dos autores originais, do olhar por trás da câmera, como também para exprimir o pensamento dos vídeo-ensaístas. E, ao fazer isso, conferem a estes últimos uma mesma medida de autoria que é dada aos cineastas que originalmente produziram as imagens. A *mise en scène*, atendendo a novos propósitos, não perde sua relação proprietária, mas oferece novas possibilidades.

Assim como demonstra o próprio *Every Frame a Painting*, as recorrências temáticas permitem que seja apontado o estilo, noção intimamente ligada à *mise en scène*. Desta constatação se desenvolve a ideia de autoria. O mesmo pode ser dito sobre o

trabalho de Taylor Ramos e Tony Zhou no canal. Há a recorrência estilística na maneira como os dois abordam os filmes, na seleção das imagens e na articulação de ideias destas sequências, além da intenção final com cada um destes vídeos-ensaios. Estas recorrências permitem a identificação de um estilo que se reflete em autoria.

É relevante pensar em como Taylor e Ramos podem ser autores de um vídeo-ensaio sem terem captado nenhuma das imagens que ali estão. Sem serem os “donos” das imagens. Estas sequências, feitas por cineastas em seus contextos particulares, são rearticuladas para prestarem testemunho sobre si mesmas, permitindo que elas sejam o que são, imagens de um filme, mas também o que podem ser, expressão única de uma visão de mundo. O vídeo-ensaio se coloca neste duplo sentido, no trânsito entre estes dois extremos, tomando emprestadas as imagens para apresentar outras possibilidades de leitura.

Referências Bibliográficas

BAZIN, André. **O que é o Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema.** São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. “A narrativa como sistema formal” In: _____ . **A arte do cinema: uma introdução.** São Paulo/Campinas: EDUSP/UNICAMP, 2013.

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico.** Campinas: Editora Unicamp, 2013.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio:** Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papyrus Editora, 2015.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Video, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2018.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GRANT, Catherine. The Shudder of a Cinephiliac Idea? Videographic Film Studies Practice as Material Thinking, **Revista Aniki**, v.1, n1 (2014). Acesso em

<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/59>

_____. **Critical practice on the move: audiovisual approaches to cinema and screen media studies.** Keynote da palestra da Socine, 2017. Acesso em <https://catherinegrant.org/2017/10/24/keynote-lecture-at-socine2017/>

KEATHLEY, Christian, MITTELL Jason (Orgs). **The Videographic Essay: Criticism in Sound and Image.** Caboose; Edição: 1, 2016.

MACHADO, Arlindo. O Filme-Ensaio. **Intermédias**, 5/6, 2006. Acesso em: http://www.intermedias.com/txt/ed56/Cinema_O%20filme-ensaio_Arlindo%20Machado2.pdf

MACHADO, Arlindo. **Novos Territórios do Documentário**, Revista Doc On-Line, n. 11, dezembro de 2011, www.doc.ubi.pt, pp. 5-24. Acesso em http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf

NAGIB, Lucia. **Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno**, Revista Aniki v.1, n1 (2014). Acesso em <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/issue/view/6>

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo.** 1. ed. Campinas: Papirus, 2013.

RAMOS, Taylor.; Zhou, Tony. **Every Frame a Painting.** 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/user/everyframeapainting/featured>.