

MÍDIAS,

SUBJETIVIDADES E OUTROS
DISSENSOS

Grau
Zero

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

Volume 5, número 2, jul./dez. 2017 ISSN 2318-7085

ISSN 2318-7085

GrauZero

■ ■ ■ Revista de Crítica Cultural

Dossiê:

Mídias, subjetividades e outros dissensos

Organização:

Francisco Gabriel de A. Rêgo

Priscila Cardoso Oliveira Silva

ISSN 2318-7085

GrauZero

■ ■ ■ Revista de Crítica Cultural

Dossiê:

Mídias, subjetividades e outros dissensos

Organização:

Francisco Gabriel de A. Rêgo

Priscila Cardoso Oliveira Silva

Fábrica de Letras
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Departamento de Educação do Campus II da
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Grau Zero	Alagoinhas	v. 5	n. 2	p. 1-218	jul./dez. 2017
-----------	------------	------	------	----------	----------------

© 2017 by Editora Fábrika de Letras
Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II
Departamento de Educação
Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)
Rodovia Alagoinhas/Salvador BR 110, Km 3
Telefone: (75) 3422-1139
Alagoinhas — BA
CEP: 48.040-210

Organização deste número:

Francisco Gabriel de A. Rêgo

Priscila Cardoso Oliveira Silva

Comissão editorial:

Evanildes Teixeira da Silva

Gislene Alves da Silva

Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Priscila Lima de Carvalho

Silvana Nascimento Lianda

Preparação de texto: Vanessa Chaves
Maciel Maciel

Apoio técnico com o OJS:

Tailon Cerqueira e Cassiano — Tec-
nosystem Empresa Júnior — Siste-
mas de Informação/UNEB

Acompanhamento editorial: Roberto
Henrique Seidel

Capa: Gislene Alves da Silva

Concepção da capa: Calila das Mer-
cês Oliveira

Revisão linguística: Gislene Alves da
Silva

Editora Fábrika de Letras

Coordenação: Profa. Dra. Edil Silva Costa

Editor: Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel

Editora assistente: Gislene Alves da Silva

Revista Grau Zero

Endereço eletrônico: grauzero.uneb@gmail.com

Sítio de internet: <http://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero>

Ficha Catalográfica

Grau Zero — Revista de Crítica Cultural, do Programa de
Pós-Graduação em Crítica Cultural, da Universidade
do Estado da Bahia, Alagoinhas: Fábrika de Letras, v. 1, n. 1, jan./ jun.
2013.

Semestral

ISSN 2318-7085 online

1. Crítica cultural. 2. Cultura. 3. Literatura. 4. Modos de produção.

Os conceitos emitidos em artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos
autores. É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expres-
sa da Editora. Todos os direitos reservados à Fábrika de Letras.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)

Reitor: José Bites de Carvalho

Vice-Reitora: Carla Liane Nascimento Santos

Pró-Reitoria de Extensão: Marta Valéria Almeida Santana

Pró-Reitoria de Pesquisa Pós-Graduação: Tania Maria Hetkowski

Pró-Reitoria de Graduação: Marcius de Almeida Gomes

Departamento de Educação II: Áurea da Silva Pereira Santos

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)

Coordenador: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos

Vice-Coordenadora: Profa. Dra. Elisângela Santana dos Santos

Dossiê: Mídias, subjetividades e outros dissensos. *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Alagoínhas, v. 5, n. 2. 2017. ISSN 2318-7085 online.

Conselho Editorial:

Anna Paula Vencato (UNESP),

Arlete Assumpção Monteiro (PUC/SP)

Carla Moreira Barbosa (UFF)

Christina Bielinski Ramalho (UFS)

Dulciene Anjos de Andrade e Silva (UNEB)

Edil Silva Costa (UNEB)

Frank Nilton Marcon (UFS)

Juciele Pereira Dias (UFF)

Lauro José Siqueira Baldini (UNICAMP)

Lucília Maria Sousa Romão (USP)

Marcelo Alario Ennes (UFS)

Marilda Rosa Galvão Checcucci Gonçalves da Silva (UFMA)

Marildo Nercolini (UFF)

Maurício Beck (UFF)

Patrícia Kátia da Costa Pina (UNEB)

Paulo César Souza Garcia (UNEB)

Sônia Maria dos Santos Marques (UNIOESTE)

Pareceristas Convidados:

Marcos A. Bessa-Oliveira (UEMS)

José E. B. Rodrigues (UFAM)

Bruno Omar Souza (PUC-Rio)

Leliana Santos de Sousa (UNEB)

Orlando Luiz de Araujo (UFG)

Roseli Barros Cunha (UFC)

Carlos A. M. Guedelha (UFAM)

Sueli M. de oliveira Regino (UFG)

Leonard Christy S. Costa (UFAM)

José Carlos Félix (UNEB)

Andréia Guerini (UFSC)

Kátia Cilene do Couto (UFAM)

SUMÁRIO

Apresentação	11
<i>Francisco Gabriel de A. Rêgo</i>	
<i>Priscila Cardoso Oliveira</i>	
A África enquanto construção discursiva e mi- diática: a propaganda colonial e a "Invenção" do "Outro"	17
<i>Jonas A. Nascimento</i>	
A cidade e o indivíduo blasé na Roma atual através da ótica simmeliana: uma análise do filme <i>A Grande Beleza</i>	51
<i>Valentine Carvalho Herold</i>	
Ativismo LGBT e narrativas em redes sociais: a voz do Fandom Clarina	63
<i>Halanna Souza Andrade</i>	
<i>Marcus Antonio Assis Lima</i>	
De <i>à la garçonne</i> a <i>lagerfeld</i> do legado andrógi- no de chanel ao não-gênero atual	87
<i>Mônica Abed Zaher</i>	
Diáspora, identidade e deslocamentos em	105
<i>Dany Laferrière</i>	
<i>Karla Andrea Soares</i>	
Império, multidão e <i>Star Trek</i>	125
<i>Jean Raphael Zimmermann Houllou</i>	
Inversões de sentido na fábula <i>A cigarra e a</i> <i>formiga</i> : modos de subjetivação em conflito	149
<i>Joanita Baú de Oliveira</i>	

Mídias, discursos e representações: a África a partir do cinema hollywoodiano <i>Edite Nascimento Lopes</i>	173
O canto das sereias: o processo de manipular as massas através da dramatização televisiva da crise política brasileira de 2016 <i>Carlos Eduardo Silva</i>	193
O discurso e construção social da identidade do mendigo <i>Virginia Maria Nuss</i>	221
O jogo do personagem no trono de ferro: uma análise estrutural do livro <i>A guerra dos tronos</i> e do primeiro episódio da série homônima <i>Edilei Reis</i>	239
Preços de liquidação: uma alegoria da modernidade <i>Fernando de Jesus Novaes</i>	253
Subjetividades em tempos de mídias sociais <i>Fernando Novaes Franco</i>	265
Uma verdade universalmente construída: montagem e ilusão de realidade em <i>The Lizzie Bennet Diaries</i> <i>Isabela Sabbatini</i>	275
Sobre as autoras e os autores	295
Política de publicação	297

APRESENTAÇÃO

As transformações no âmbito do paradigma comunicacional, observado nos últimos anos, nos possibilitam atentar para a emergência de novas narrativas e mobilizações no âmbito da comunicação de massa. O tensionamento entre narrativas e discursos centrais e periféricos aponta para novas formas de subjetivações que no espaço das mídias constituem um cenário complexo para a cultura contemporânea. É assim que narrativas periféricas, coletivização, novas formas de produção e agenciamento de sentidos, tanto no campo do cinema, do jornalismo e da literatura apontam para esse novo cenário, marcado pela autonomia dos sujeitos. O dossiê temático, aqui apresentado, intitulado *Mídias, subjetividades e outros dissensos* busca apresentar algumas das principais discussões que sustentam a subjetividade como um espaço de tensão no contemporâneo.

Em *A cidade e o indivíduo blasé na Roma atual através da ótica simmeliana: uma análise do filme A grande beleza*, do pesquisador Valentine Carvalho Herold, encontramos uma instigante discussão sobre a sociologia urbana e a relação entre a cidade e os seus habitantes. O texto traz à baila considerações sobre o sociólogo alemão Georg Simmel, levando em consideração seu pioneirismo no que se refere aos estudos desenvolvidos sobre os impactos urbano e econômico das grandes metrópoles. Aliado a uma análise fílmica, o autor discorre sobre a “vida nervosa”, e de como essa característica, datada desde o início do século XX, se mantém ainda viva.

A pesquisadora Mônica Abed Zaher questiona, no seu artigo *De à la garçonnie a lagerfeld do legado andrógino de chanel ao não-gênero atual*, como as criações do estilista Gabrielle Chanel influenciaram, no início dos 1900, atitudes e comportamentos sociais, período em que a moda passou a ser referência de estilo, conforto, praticidade e liberdade. Nessa perspectiva, aponta a autora que a quebra de para-

digmas foi um aspecto marcante na composição das indumentárias femininas. Por meio de um estilo que incorporasse os traços e as características masculinas, o advento do estilo andrógino teria sido o ponto de partida para adoção do não-gênero na contemporaneidade.

Edite Nascimento Lopes problematiza, no seu artigo *Mídias, discursos e representações: a África a partir do cinema hollywoodiano*, as imagens e os estereótipos acerca do continente africano no cinema americano. Ela atenta para a presença de um pensamento eurocêntrico, que insiste em disseminar discursos em detrimento às multiplicidades socioculturais desse continente. Em seu trabalho, a autora procura analisar como a indústria hollywoodiana contribuiu e ainda contribui para valorização de conceitos que insistem em naturalizar a história da África e do seu povo como sendo um lugar diferente dos demais, um “lugar de seres desprovidos de racionalidade, sentido histórico e cultural”.

Já em *Diáspora, identidade e deslocamentos em Dany Laferrière*, Karla Andrea Soares coloca em cena o sujeito diaspórico sob a ótica do colonizador, através da análise do romance de Dany Laferrière “Como fazer amor com um negro sem se cansar” (1985). Cotejando pressupostos dos estudos pós-coloniais, mais precisamente de Stuart Hall, Homi Bhabha, Bonnnici, e seus fundamentos basilares, o trabalho propõe analisar a representação do negro na diáspora, suas manifestações culturais e subjetivas, diante do processo de hibridização, tão característico da cultura diaspórica.

Fernando de Jesus Novaes em *Preços de liquidação: uma alegoria da modernidade* apresenta, sobre a égide da teoria de Walter Benjamin, algumas considerações que também caracterizam a imagem e o consumo na contemporaneidade. Dentre estas, situam como centro da discussão os conceitos de: alegoria, vivência e experiência, conceitos que culminam na ideia de homem-mercadoria. Essa última pres-

supõe, segundo afirma o autor, em uma metáfora importante para compreensão da subjetividade contemporânea. Para o autor, o shopping, local de transposição e mercantilização do homem, se torna cada vez mais essencial para realização plena da existência humana.

Isabela Sabbatini, no artigo intitulado *Uma verdade universalmente construída: montagem e ilusão de realidade em The Lizzie Bennet Diaries*, evidencia o processo de montagem composto pela equipe de adaptadores de Vlog The Lizzie Bennet Diaries. Segundo Isabela, trata-se de uma adaptação feminista do romance *Pride and Prejudice* (1813), publicado no canal do You Tube na forma de vídeos serializados. A partir de teorias do cinema que abordam a montagem, a autora fundamenta sua análise como uma “apropriação criativa de elementos das teorias de Sergei Eisenstein (1979/1983) e André Bazin (1985)”.

No artigo *Império, multidão e Star Trek*, Jean Raphael Zimmermann Houllou faz uma recorte de cenas do seriado *Star Trek* com intuito de apontar para as transformações políticas, sociais e geográficas vividas na história recente. Esse recorte busca enforçar os aspectos narrativos presentes no produto audiovisual, de modo a possibilitar leituras acerca de importantes transformações vividas no último século.

Em *Inversões de sentido na fábula A cigarra e a formiga: modos de subjetivação em conflito*, Joanita Baú de Oliveira retoma uma das mais conhecidas narrativas fabulares. A partir do confronto entre as várias versões encontradas da narrativa, o estudo alerta para possibilidade de questionar conceitos estanques acerca da fábula *A cigarra e a formiga*, apontando para a importância das interpretações desenvolvidas pelos sujeitos em uma temporalidade específica ligada ao cotidiano.

O texto de Fernando Novaes Franco, em artigo intitulado *Subjetividades em tempos de mídias sociais*, nos propõe

uma reflexão acerca da relação entre a linguagem e a cibercultura, presentes em práticas desenvolvidas nas redes sociais. Esse autor busca atentar para o papel importante dessas instâncias na constituição de novas subjetividades perpassadas pelas especificidades dos suportes midiáticos. Nessa perspectiva, apontará o autor para um “múltiplo e instável” inerente à uma subjetividade contemporânea.

Ainda no espaço da massificação digital, no artigo *Ativismo LGBT e narrativas em redes sociais: a voz do Fandom Clarina*, Halanna Souza Andrade e Marcus Antonio Assis Lima analisam as narrativas-de-si e o ativismo LGBT em espaço como Blog e redes sociais. Os autores centram na Voz como uma categoria analítica importante para observarmos as estratégias discursivas envolvidas nessas produções, apontando para as formas de mobilização contemporânea decorrente do ativismo digital.

Jonas A. Nascimento, no artigo *A África enquanto construção discursiva e midiática: a propaganda colonial e a “Invenção” do “Outro”*, constrói uma crítica acerca do imaginário colonial. Esse autor aponta, por assim dizer, para os discursos hegemônicos presentes nas formas de massificação, discursos esses que constrói uma visão estereotipada, presente em formatos como o cinema e televisão, acerca de uma alteridade negra inventada dentro de um “regime de autoridade” que envolve uma representação ocidentalizada de África.

No artigo, *O discurso e construção social da identidade do mendigo*, Virginia Maria Nuss se detém na construção discursiva indenitária do sujeito mendigo, presente tanto em materiais linguísticos quanto imagéticos, e que são responsáveis por constituir estereótipos acerca dessa categoria social. A autora mobiliza, dessa maneira, a teoria da Análise Crítica do Discurso (ACD), de modo apontar que o discurso desenvolvido por instâncias governamentais é responsável

por reforçar uma perspectiva negativa do mendigo na sociedade.

Edilei Reis nos propõem no artigo *O jogo do personagem no trono de ferro: uma análise estrutural do livro A guerra dos tronos e do primeiro episódio da série homônima*, um estudo comparativo entre romance e a expressão audiovisual, tendo como elementos de análise o ponto de vista literário e o personagem na estruturação narrativa desse produto audiovisual. O autor busca, por assim dizer, estratégias adaptativas das narrativas literárias por meio do desenvolvimento de um efeito mimético presente no ponto de vista escolhido para adaptação audiovisual.

Por fim, no artigo de Carlos Eduardo Silva, *O canto das sereias: o processo de manipular as massas através da dramatização televisiva da crise política brasileira de 2016*, encontramos uma análise dos aspectos subjetivos e políticos presente no Golpe legislativo e midiático vivido pelo Brasil em 2016. Por meio de uma análise dos aspectos discursivos presentes nas principais narrativas midiáticas, o autor atenta para uma dramatização dos aspectos históricos e jornalísticos como forma de manipulação daquilo que o autor chamou de “a angústia popular”. Se detendo no conceito de subjetividade, o artigo busca observar para o grau de teatralização e espetáculo presente nessas formas de enunciações discursivas, de modo a nos propor um olhar atencioso para os discursos que fazem da nossa realidade o território de tensionamento entre diferentes subjetividades envolvidas nos fenômenos midiáticos.

*Francisco Gabriel de A. Rêgo
Priscila Cardoso Oliveira Silva*

A ÁFRICA ENQUANTO CONSTRUÇÃO DISCURSIVA E MIDIÁTICA: A PROPAGANDA COLONIAL E A “INVENÇÃO” DO “OUTRO”

Jonas A. Nascimento¹

Resumo: Por que as imagens que temos de África e dos africanos são tão depreciativas e deformadas? Por qual razão a África ocupa um lugar tão desprivilegiado em nossas imagens e imaginações? Partindo destas questões iniciais, esse breve artigo busca entender como se deu o processo de construção discursiva e midiática da alteridade africana, ou de sua “invenção”, a partir de múltiplos discursos — científico, religioso, político, literário, cinematográfico, etc. Tais discursos basearam-se, e baseiam-se, frequentemente, num “regime de autoridade” decorrente de relações desiguais de poder e conhecimento entre o Ocidente e o mundo não-ocidental. O distanciamento “antropológico” e “biológico” dos africanos, como “outros”, parece perpetuar-se. Busca-se aqui, portanto, suscitar uma discussão concisa que possibilite, no entanto, compreender e questionar a condição de marginalidade que a África — e tudo que lhe diz respeito — ocupa em nosso pensamento e imaginário ocidental.

Palavras-Chave: África. Propaganda Colonial. Discurso. Cinema.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia na Universidade Federal de Pernambuco. Endereço eletrônico: jonas.anasc@gmail.com.

EL AFRICA COMO UNA CONSTRUCCION DISCURSIVA Y MIDIATICA: LA PROPAGANDA COLONIAL Y LA INVENCION DEL “OTRO”

Abstract: Why the images we have of Africa and Africans are so derogatory and distorted? For what reason Africa occupies as unprivileged place in our images and imaginations? Starting from these initial questions, this short article seeks to understand how was the discursive and media building process of the African otherness, or its “invention” from multiple discourses — scientific, religious, political, literary, film etc. Such speeches were based, and are based, often in a “power system” due to unequal power relations and understanding between the West and non-Western world. Distancing “anthropological” and “biological” of Africans, as “other” seems to perpetuate itself. Search is here, so raise a concise discussion that allows, however, understand and question the condition of marginality that Africa — and all that concerns him — occupies in our thinking and Western imagination.

Keywords: Africa. Colonial propaganda. Discourse. Cinema.

Contextualizando o Discurso Colonialista sobre África

“É uma grande ironia da história e da geografia que a África, cujo território está mais próximo do que qualquer outro do continente europeu, ocupe no psiquismo europeu o ponto mais extremo da alteridade; que seja ela, na verdade, a antítese da Europa” (2012, p. 82) — Chinua Achebe

Sabemos que, durante muito tempo, a África — e “o resto” do mundo não-ocidental — foi considerada um conti-

nente sem história², e que, até recentemente, historiadores tomavam a história europeia como a verdadeira e única história digna de ser contada. Assim, a história “subalterna” africana, sendo indigna de ser ouvida, deveria ser silenciada. Decerto, esse modelo dominante de história tende a persistir e contribui para arraigar uma visão eurocêntrica diante dos povos não ocidentais. Como assinala Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 21), o eurocentrismo bifurca o mundo em 'Ocidente e o resto' e organiza a linguagem do dia a dia em hierarquias binárias que implicitamente favorecem a Europa: “nossas nações, as tribos deles; nossas religiões, as superstições deles; nossa cultura, o folclore deles; nossa arte, o artesanato deles; nossas manifestações, os tumultos deles; nossa defesa, o terrorismo deles”.

Deste modo, o eurocentrismo sempre refletiu uma atitude de purificação da história Ocidental relativamente ao horror dos povos “sem história”. O cinema, a ciência, a literatura, a filosofia, as artes em geral, todas as esferas do mundo social, parecem dimensionar e se ligar ao discurso do poder e à autoridade ocidental sobre os “Outros” na luta pela hegemonia cultural. Porque, quando falamos de África e dos africanos, referimo-nos a “eles”, como “Outros”, dissemelhantes. Mas por que a África, os africanos e seus descendentes carregam essa imagem tão desumanizada? De que forma esse discurso é construído e reforçado nas representações culturais e midiáticas? E como são negadas e problematizadas nas representações contra hegemônicas de um cinema que se produz “à margem”? Quais as estratégias utilizadas

² No século XIX, G. F. Hegel afirmara em sua Introdução à Filosofia da História Universal que “Se alguém desejar conhecer as manifestações terríveis da natureza humana pode encontrá-las em África [...] em rigor, ela não tem história” (1995, p. 193). Por sua vez, o historiador inglês Hugh Trevor-Roper, falecido em janeiro de 2003, chegou mesmo a classificar as histórias não-europeias como “insignificantes”, “pitorescas” e “irrelevantes” (1965, p. 9).

para reconstruir a “imagem difamada de África”³. Lançadas essas perguntas, pretende-se contextualizar e discorrer de maneira exploratória sobre essas várias versões e visões do que seja a África e do que sejam os africanos no discurso colonialista desde o empreendimento colonial e que se atualizam no eurocentrismo contemporâneo. Busca-se apresentar, portanto, algumas análises sobre como o colonialismo europeu, respaldado num primeiro momento pelo discurso religioso, e, em seguida, pelo discurso científico, “inventou” uma África que permanece vigente no imaginário cultural e político contemporâneo; como esse imaginário se fez presente no cinema hegemônico colonial; e de que maneira vem sendo combatido por uma tomada de consciência que nos remete às lutas de independência nos anos 1950 e 1960, que contribuiu para que figuras importantes se engajassem em várias frentes rumo à descolonização econômica, social, política — e também do olhar — em África.

O cinema, principalmente no período de dominação europeia, seria usado como instrumento de dominação e propagador do imaginário colonial, mas logo nos primeiros anos das lutas por independência serviria, em contra partida, como uma arma importante para a “descolonização do espaço mental”, “pari passu com o espaço econômico e político” (THIONG'O, 2007, p. 28). O “encantamento” do cinema unir-se-ia à “instrução” e faria nascer uma nova cinematografia em África, só que agora politicamente comprometida com sua emancipação política e cultural. Deste modo, um debate sobre as estratégias poéticas e políticas de resistência, por intermédio da representação cinematográfica ideologicamente comprometida com uma imagem descolonizada do continente e de seus povos, pode contribuir para se pensar o processo de reconstrução de uma nova imagem de África na luta por representação num mundo em que (THING'O, 2007,

³ Cf. Chinua Achebe (2012).

p. 30) “a batalha das imagens é a mais feroz, a mais implacável”, diante das outras batalhas políticas e econômicas.

A seguir, discutir-se-á algumas questões ligadas à construção discursiva da alteridade africana a partir da produção de conhecimento sobre África e sobre os africanos, a fim de entender a influência do discurso colonialista nas representações cinematográficas do período colonial e sua contraposição nas “estéticas da resistência” do período pós-independências.

A Construção Discursiva da Alteridade Africana

Tornou-se um lugar comum a reação de surpresa demasiada por parte das pessoas ao saberem que existe cinema no continente africano. “Nossa, que interessante, nunca assisti um filme africano”; “Não sabia que existia cinema lá”; “Já vi alguns, mas não eram propriamente africanos, mas sobre África”. Apesar do total desconhecimento da pluralidade e da importância histórica desse cinema que, apesar de jovem, tem desempenhado papéis importantíssimos na história recente africana — em paralelo com a sua forte produção literária —, como explicar o fato de ficarmos tão surpresos ao tomarmos consciência de que existe sim cinema em África? De onde vem essa reação? Ou melhor, como ela pode ser historicamente compreendida e analisada? Como explicar a total invisibilidade de África dos nossos olhares? Por que, das imagens que temos, elas são tão depreciativas?

É claro que as diferenças culturais existem em todo o mundo, todavia, “de forma alguma essas diferenças poderiam explicar satisfatoriamente a imagem do 'diferente', do 'estrangeiro' que a África tem representado para a Europa” (ACHEBE, 2012, p. 83) e para a maioria de nós brasileiros, afrodescendentes ou não. Mesmo entre nós, a imagem que temos e que nos é passada do continente africano é quase sempre negativa — a África do vírus ebola e das epidemias,

da AIDS, da pobreza, da violência, da corrupção e dos ditadores, das savanas e dos animais selvagens, etc. Diferentemente, quando nos referimos de maneira positiva a seu respeito, é apenas para reafirmar certos estereótipos (a ginga, os tambores, o atletismo, etc)⁴.

Eis que, então, “à margem”, não apenas na geografia, mas também no nosso imaginário cultural ocidental, encontramos a África e tudo que lhe diz respeito. Segundo o teórico palestino Edward Said, em “Cultura e Imperialismo” (1995, p. 37-38),

assim como nenhum de nós está fora ou para além da geografia, da mesma forma nenhum de nós está totalmente ausente da luta pela geografia. Essa luta é complexa e interessante porque não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também ideias, formas, imagens e representações.

Em larga medida, portanto, a discurso colonial ancorou-se — e ancora-se — sempre em representações ou “narrativas”, sejam elas literárias, cinematográficas, históricas, científicas ou filosóficas. Se, num primeiro momento, as disputas principais são pelos territórios — economicamente rentáveis e politicamente estratégicos —, desde logo parecem ser “pensadas, discutidas e decididas na narrativa” (SAID, 1995, p. 13). Assim, o direito e o poder de narrar adquire um papel decisivo no resultado dessas disputas. De tal modo que, a luta colonial e neocolonial, no plano mais geral, passa a ser uma luta pela narrativa ou, mais apropriadamente, entre narrativas e contra-narrativas. É neste sentido que, para Said (1995, p. 14), a cultura torna-se “uma espécie de teatro, em que várias causas políticas e ideológicas se empe-

⁴ Para Ibrahim, um imigrante senegalês que ganha a vida vendendo bijuterias na Avenida Conde da Boa Vista - centro do Recife -, “as pessoas daqui acham que a África é uma merda [...] outro dia já me perguntaram se lá não tem emprego, se lá não tem carro. Como se a gente vivesse na selva” (Entrevista informal).

nam mutuamente". Em dado momento, como demonstra nesta e noutras obras, certas representações culturais passam a integrar a ação colonizadora numa relação de interdependência com o imperialismo político.

Esta visão da cultura enquanto um palco de disputa pelo poder, pelo discurso e, portanto, pelo reconhecimento e pela hegemonia, já tinha sido anteriormente analisada em seu clássico livro "Orientalismo", no qual Said tratou especificamente de investigar o processo de construção discursiva do Oriente pelo Ocidente, desde uma perspectiva não-ocidental. Sua análise, especificamente nessa obra, ajudamos a perceber o mundo dito moderno e a colonização europeia a partir de uma perspectiva completamente diferente das quais estamos familiarizados — sob a qual tendemos a ver a modernidade como uma experiência estritamente europeia, bem como desvinculada da expansão colonial. Desde logo, para Said, o orientalismo diz respeito a "um estilo de pensamento [um discurso] baseado na distinção ontológica e epistemológica feita entre 'o Oriente' e 'o Ocidente'" (SAID, 1990, p. 14). Tais distinções foram/são construídas e interpretadas ao longo da história por meio de uma enorme massa de "representações" e "narrativas" em diversas áreas do saber, desde poesias e romances, pinturas e imagens, a escritos filosóficos, políticos, econômicos e antropológicos. Assim como também em relatos de viajantes a respeito dos costumes, hábitos, crenças e, sobretudo, a "mentalidade" desse "Oriente". Nota-se, então, que "a relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia" (1990, p. 17). Por este prisma, Said mostra-nos que ao mesmo tempo em que o Ocidente construiu um discurso sobre o Oriente, distancian-do-o de Si Mesmo, também impôs a este Oriente a condição do "diferente", do "Outro". Nesse movimento, como veremos, a Europa ganhou em força e identidade, reforçando uma imagem narcísica de si mesma, suas próprias ideias e personalidade, em contraste com um Oriente "subterrâneo",

“primitivo” e “clandestino”. Consequentemente, o “Ocidente”, agente e produtor dessa ordem discursiva sobre a “alteridade” oriental, transcende a sua designação geográfica para essencialmente representar um conjunto de normas, comportamentos e instituições que se quer universal e universalizante. Nesse sentido, nem o Oriente nem o Ocidente estão inertes na natureza. Em verdade,

entidades geográficas e culturais, os lugares, regiões e setores geográficos tais como o “Oriente” e o “Ocidente” são feitos pelo homem. Assim como o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, desse modo, apoiam e, em certa medida, refletem uma à outra (SAID, p. 16-17)

Com efeito, a “superioridade posicional” do Ocidente sobre o restante do mundo não-ocidental, faz com que questionemos vários aspectos da expansão colonial europeia e a condição de produção do conhecimento — nossos pressupostos epistêmicos —, muitas vezes intimamente ligados aos interesses sócio-econômicos e políticos do Ocidente (SPIVAK, 2010). O desafio, portanto, mais importante de qualquer trabalho, neste sentido, é o de estudar as representações culturais africanas desde uma perspectiva libertária, ou “não-repressiva e não-manipulativa” (SAID, 1990, p. 35).

Tomando como exemplo o empenho de Said em desenvolver uma crítica da construção discursiva do Oriente, devemos abordar, a seguir, algumas questões sobre o quanto a África, ao longo de sua experiência sob o colonialismo europeu, foi e permanece condicionada a uma imagem identitária criada pelo imaginário Ocidental a respeito de quem ela é e quem são os africanos.

A “Invenção de África”

O “discurso de poder” sobre o “Outro”, como mencionado acima, tende a configurar-se numa projeção criativa da “alteridade”, que se legitima pela autoridade política e científica do Ocidente sobre o “resto” do mundo. Questionar-se como, portanto, podemos conceber as Weltanschauungen (mundividências) africanas no âmbito de sua “racionalidade própria” torna-se um desafio importante para qualquer pesquisador. Pois, um ponto central desse questionamento busca problematizar a primazia dos conceitos e sistemas conceituais (abissais) dependentes de uma ordem epistemológica ocidental e sua afiliação ao discurso do poder que, com frequência, contribui para silenciar e/ou desqualificar esses “Outros” saberes e narrativas. Pensando nisso, o filósofo Valentin Mudimbe (1988) buscou fazer, à semelhança de Said, uma espécie de arqueologia da *gnose* africana, enquanto um sistema estruturado de conhecimento, ao elaborar uma crítica dessas questões sobre o poder e o conhecimento em África e sobre África, a que ele chamou de africanismo, em sua obra “A Invenção de África”.

Nessa obra, Mudimbe tratou de elaborar uma síntese crítica de questões que dizem respeito à história dos discursos identitários sobre os africanos. Segundo ele, foi através destes múltiplos discursos que os mundos africanos foram estabelecidos enquanto realidades para o conhecimento. E, atualmente, os próprios africanos “leem, desafiam, reescrevem estes discursos como um modo de explicar e definir a sua cultura, a sua história e o seu ser” (1988, p. 11, tradução nossa).

Tais discursos, que atualmente os africanos “desafiam” e “reescrevem”, remete-nos a uma longa tradição ocidental de produção de conhecimento sobre África, a que devemos agrupar na denominação de “discurso colonialista”. Primordialmente, estes discursos nasceram da necessidade de justificar o colonialismo europeu, ao criar-se uma distância “an-

tropológica” entre os africanos (selvagens) e os europeus (civilizados). Como aponta Sapede (2011, p. 47),

a expansão europeia em seu início tinha na raiz de seu discurso de legitimidade a salvação das almas e a expansão da fé. Com a racionalização e secularização, os Estados tornaram-se laicos e a civilização passou a ocupar o lugar da salvação. A hierarquia entre as sociedades passou do plano divino para o próprio corpo e cultura.

Assim, do plano religioso ao plano antropológico, o discurso colonialista dava fundamentação racional à colonização e se via, agora, aliado ao poder político e à autoridade do discurso científico. Neste sentido, ao delimitar hierarquias entre as raças e as culturas, o discurso antropológico colonial legitimava cientificamente a inferioridade natural do africano — suas “diferenças” deixavam de ser consideradas resultantes de uma “história diferencial” e passavam a representar uma “essência”. Por exemplo, o antropólogo Lucien Levy-Bruhl, em sua análise das funções mentais das sociedades “inferiores”, designaria as estruturas de conhecimento africanas como pré-lógicas. De modo que, para ele, os africanos não teriam capacidade para raciocinar; sendo considerados “pré-homens”, de estrutura mental pouco desenvolvida (MACHEVO, 2007).

Aquilo, então, que era tomado como objeto (os “primitivos”), na verdade, configurava um produto ideológico, fruto de um etnocentrismo conceitual e metodológico (COPANS, 1975). Por isso, segundo Mudimbe, importa-nos saber “as causas” que levaram a essa formação discursiva, através de uma *episteme* baseada nas ciências sociais, para, a partir delas, desconstruirmos esse conhecimento africano ideologicamente forjado. Pois, “a identidade e a alteridade são sempre dadas a outros, assumidas por um Eu ou um Nós, estruturadas em múltiplas histórias individuais e, de qualquer modo, exprimidas ou silenciadas segundo os desejos pessoais face a uma *épistémé*” (1988, p. 11, tradução nossa). Fo-

ram\ são estes discursos que contribuíram\ contribuem para a formação de certas formas de pensar e entender a subjetividade africana e que repercute até hoje na forma como concebemos a África. Todavia, Mudimbe não se quer compromissado com uma filosofia e nem com uma África “reinventada”, mas tão somente com o significado de ser hoje africano e filósofo. Interessa-lhe, antes de mais nada, a questão da constituição progressiva de uma “ordem do conhecimento africano”.

Entretanto, se por um lado a marginalidade atual de África pode ser explicada como fruto desse etnocentrismo epistemológico, por outro, ela também pode ser analisada como resultado da experiência africana de modernidade sob o colonialismo europeu. Isto porque, a colonização, conquanto tenha representado um período breve na história africana, significou, contudo, uma nova forma histórica e a possibilidade de “tipos” totalmente novos de discursos sobre suas tradições e suas culturas. Os métodos mais representativos da organização colonial foram não apenas aqueles procedimentos de “aquisição, distribuição e exploração” do território, mas envolveu também políticas de “domesticação de indígenas”, “a gerência de organizações nativas” e a implementação de “novos modos de produção”. Daí então emergiriam três ações complementares:

a dominação do espaço físico, a reforma das mentes dos indígenas e a integração de histórias econômicas locais a uma perspectiva ocidental. Estes projetos complementares constituem aquilo que poderia ser designado de estrutura colonizadora que abrange por completo os aspectos físicos, humanos e espirituais da experiência colonizadora [...] Esta estrutura também indica claramente o projeto de metamorfose pretendida, com grandes custos intelectuais, através dos textos ideológicos e teóricos que, desde o último quartel do século XIX até os anos 1950, propuseram programas para “regenerar” o espaço africano e os

seus habitantes (MUDIMBE, 1988, p. 2, tradução nossa).

A estrutura colonizadora, por conseguinte, apresenta-se como um modelo de pensamento que, em razão de sua projeção à escala mundial, por meio da expansão capitalista e do colonialismo, marcou a cultura africana fazendo emergir um sistema dicotomizador e várias oposições paradigmáticas: tradicional/moderno; oral/escrito; comunidades agrárias/comunidades urbanas; economias de subsistência/economias industriais. E, sobretudo, em África, deu-se — e ainda se dá — “geralmente uma grande atenção à evolução implícita na passagem dos primeiros aos últimos paradigmas” (MUDIMBE, 1988, p. 4, tradução nossa). Abrindo um parêntese nessa discussão, para Mudimbe, a condição de marginalidade de África também se deve a esse espaço intermediário entre a tradição africana e o projeto de modernidade do colonialismo, sendo este, segundo ele, o principal sintoma de seu subdesenvolvimento. Como uma “forte tensão entre a modernidade, que é frequentemente uma ilusão de desenvolvimento, e uma tradição que, por vezes, reflete uma imagem empobrecida de um passado mítico” (1988, p. 5)⁵.

Porém, para entendermos como se deu esse processo, devemos compreender essa marginalidade africana, sobretudo a partir daquelas hipóteses mais abrangentes sobre a classificação dos seres e das sociedades mencionados anteri-

⁵ Essa tensão de que fala Mudimbe apenas demonstra, em verdade, uma ambivalência típica da experiência africana da modernidade, como afirma Elísio Macamo (2005, p. 8, tradução nossa): “O colonialismo foi a forma histórica pela qual a modernidade tornou-se um verdadeiro projeto social no continente africano. Ao mesmo tempo, no entanto, em que o colonialismo baseou-se na negação dessa mesma modernidade. Desde o início do colonialismo, a experiência social africana tem sido estruturada pela ambivalência da promessa e da negação, tão constitutiva do colonialismo e da globalização, à medida que avançamos para o que alguns chamam de uma era global”.

ormente. Ao recorrer à expressão “gênese africana”, tomada de Frobenius (1937), Mudimbe busca formular hipóteses sobre o *locus epistemológico* da invenção e do seu significado nos discursos sobre a África. Para ele, esse locus tem início com as primeiras interpretações dos “selvagens” propostas pelos cientistas sociais do Iluminismo. Mas é durante o período mercantilista que a etnologia ganha forma e possibilita efetivamente uma reificação do “primitivo” enquanto objeto científico. Segundo Mudimbe (1988, p. 17, tradução nossa),

A chave é a ideia de História com um H maiúsculo, que primeiro integra a noção de providentia de Santo Agostinho e, mais tarde, se manifesta na evidência do social-darwinismo. Evolução, conquista e diferença tornam-se sinais de um destino teológico, biológico e antropológico que atribui às coisas e aos seres tanto os seus lugares naturais como a sua missão social.

O resultado dessa missão foi a expansão do capitalismo e das estruturas europeias para o “resto” do mundo não ocidental. Não à toa, foi justamente no período mercantilista que surgiram vários modelos e técnicas para descrever o “Outro”. Pois, como já mencionado, a partir de sua perspectiva dualista (“primitivo” versus “civilizado”), o discurso científico desempenhava um papel fundamental para a legitimação da colonização das terras de África, por um lado, e o cristianismo dava sustentação moral para levar a “civilização” e a palavra de Deus a todos os primitivos não salvos. Assim, numa espécie de tríade, o discurso sobre o “selvagem” aliava-se ao poder político, religioso e científico.

Ao nível da organização dos discursos, dois fatores foram fundamentais no desenvolvimento de uma relativa unidade epistemológica das ciências sociais a partir do século XIX: o impacto da ideologia colonial e o modelo das ciências naturais. De acordo com Mudimbe, nesse momento, todas as ciências sociais, suas tendências, verdades e experiências, derivavam de um mesmo espaço, falavam a partir dele e sobre ele. De maneira que a preocupação fundamental do dis-

curso da ciência, no fundo, não era tanto a “revelação” das sociedades “primitivas” em sua racionalidade, mas reafirmar suas próprias motivações e o campo epistemológico que a tornava possível. No entanto, havia também aqueles que acreditavam que estudar a diversidade de culturas reduziria o peso da ideologia e permitiria combater as falsidades tais como a superioridade natural de algumas raças e tradições em relação às outras. Deste ponto de vista ético vários acadêmicos procuraram pensar uma ciência antropológica não etnocêntrica, ao respeitar as tradições e as categorias de conhecimento da “alteridade”.

Contudo, embora Mudimbe reconheça obras que, de certa forma, atingiram esse objetivo, ele demonstra certa descrença ao imaginar qualquer compreensão antropológica elaborada nesse período sem alguma ligação epistemológica com o discurso de poder ocidental. Isto porque, segundo ele, existem dois tipos de “etnocentrismo” que deveríamos estar atentos: um epistemológico e um ideológico. E, “na experiência colonizadora, a junção destes dois tipos de etnocentrismo tendia, quase naturalmente, a ser total, quer no discurso do poder, quer no discurso do conhecimento, a ponto de transformar a missão da disciplina num empreendimento de aculturação” (1988, p. 20).

A ligação dessas duas dimensões, portanto, representava uma atmosfera intelectual que conferia à antropologia o seu estatuto como discurso e sua credibilidade como ciência, pelo fato de que os modelos científicos vigentes se ligavam às normas culturais e sociais da sociedade colonial. O conhecimento científico ocidental serviu, então, em determinado momento, como uma explicação ideológica para forçar os africanos a “uma nova dimensão histórica”, deixando suas marcas e se atualizando no discurso eurocêntrico contemporâneo⁶. No fundo, “nem fal[av]am sobre a África, nem sobre

⁶ Devemos salientar aqui a diferença existente entre o “discurso colonialista” e o “discurso eurocêntrico”. Segundo Shohat e Stam

os africanos, justificando antes o processo de invenção e conquista de um continente, nomeando a sua “primitividade” ou “desordem”, bem como os meios subsequentes da sua exploração e métodos para a sua “regeneração” (MUDIMBE, 1988, p. 20).

Ao longo da história, a África foi idealizada e construída, ou melhor, “inventada” pelo discurso colonialista manifestado nos discursos científico, político e religioso. Atento a isso, devemos ter como pressuposto, portanto, que “uma sociologia das sociedades africanas não pode ser essencialista no sentido de estudar apenas o que é definido *a priori* como sendo eternamente africano, mas sim processual na medida em que analisa as transformações sociais que ocorrem naquilo que pode ser considerado um espaço e tempo africanos” (MACAMO, 2002, p. 7).

A seguir, discutiremos como esse discurso de superioridade ocidental foi encenado e propagado no cinema colonial e esteve presente no cotidiano da sociedade europeia.

O Cinema e a Propaganda Colonial

A estrutura desigual de poder e conhecimento que deu — e dá — sustentação ao relacionamento entre o Ocidente e a África contribuiu para formar, ao longo dos séculos, um discurso colonialista que, como vimos, “inventou” uma África imaginária. Desde os primeiros anos de colonização, o pensamento colonialista desconsiderou a potencialidade subjetiva desse “Outro”, não-europeu — e por consequência suas culturas, seus sistemas de valores e seus pensamentos. Esta

(2006, p. 21): “enquanto o primeiro justifica de forma explícita as práticas colonialistas, o outro ‘normaliza’ as relações de hierarquia e poder geradas pelo colonialismo e pelo imperialismo, sem necessariamente falar diretamente sobre tais operações. Assim, o laço entre o eurocentrismo e o processo de colonização são obscurecidos por um tipo de epistemologia oculta”.

forma de ver o mundo não-ocidental impregnou todos os âmbitos sociais, e, entre eles, a arte, a publicidade, a literatura e o cinema serviriam como veículos de divulgação desses “mitos” ocidentais. O processo de constituição de uma imagem desumanizada do não-europeu, e de uma subjetividade africana, esteve condicionada, portanto, às representações do imaginário colonial e seus dispositivos de propaganda, uma vez que eles reforçavam um regime de poder e autoridade do ocidente sobre os africanos, roubando-lhes os seus legítimos direitos como seres humanos e desqualificando seus saberes e costumes.

No entanto, essas representações de África estiveram submetidas a grandes transformações na história, desde o olhar racista, com a ideia de superioridade dos brancos, legitimando todas as suas formas de dominação e opressão ao olhar curioso sobre o exótico, marcando uma verdadeira fascinação pelo “Outro”, com algumas de suas artes, inclusive, influenciando, por exemplo, vários artistas ocidentais do início do século XX⁷. Embora estes olhares se diferenciem à primeira vista, eles partilham um ponto em comum: “contribuíram para o fato de que, durante os séculos, a identidade africana foi negada e distorcida pelo olhar ocidental” (MEYER, 2004, p. 10, tradução nossa). Portanto, o cinema, a literatura e as artes em geral também se transformariam em vetores da ideologia colonialista e das teorias raciais do século XIX, que rebaixavam os africanos na cadeia evolutiva da humanidade. Muitos filmes, romances, pinturas, gravuras, músicas, cartões postais, representavam e serviam como metáforas da superioridade europeia em relação à selvageria e bestialidade africana.

Em verdade, a maioria dos primeiros filmes colonialistas eram adaptações de outros textos, literários e de viagens. Como observa Stam e Spence,

⁷ Paul Gauguin tornou-se um dos maiores representantes do primitivismo na arte europeia nas primeiras décadas do século XX.

a representação colonialista não começou com o cinema; ela está enraizada em um vasto intertexto colonial, um conjunto amplamente divulgado de práticas discursivas. Muito antes de as primeiras imagens racistas aparecerem nas telas de cinema da Europa e da América do Norte, o processo de tomada da imagem colonialista, e a resistência a este processo, ressoou através da literatura ocidental. Historiadores colonialistas, falando para os “vencedores” da história, exaltavam o empreendimento colonial, no fundo, pouco mais do que um ato gigantesco de pilhagem em que continentes inteiros foram sangrados de seu material humano e recursos, como “missão civilizadora” motivada por um desejo de empurrar para trás as fronteiras da ignorância, da doença e da tirania (1983, p. 5, tradução nossa).

Como resultado de um conjunto de práticas discursivas que tomavam a Europa como referência e centro de gravidade, a África e os europeus foram submetidos aos mais variados meios de propaganda colonial. Segundo Charlotte Meyer (2004), para entendermos esse percurso devemos relacionar a expansão colonial e suas ideologias a três ordens de ideias: (1) as ideias políticas e patrióticas, (2) as ideias econômicas e (3) as ideias de civilização. Todas elas, de diferentes formas, seriam expressas em uma grande variedade de suportes para reforçar o imaginário colonial e influenciar a opinião pública sobre o dever do empreendimento colonial dos países europeus.

Sendo assim, a colonização poder-se-ia ser explicada, primeiro, em termos políticos, com o desejo de fortalecimento de nações como a França — derrotada na guerra com a Prússia — diante das demais potências europeias; segundo, em termos econômicos, pois se apoiava em objetivos materiais, como a procura sistemática de novas oportunidades de produção e de matérias-primas. E, por último, também em termos de “missão civilizadora”, cujas motivações eram ideo-

lógicas, religiosas e culturais — surgindo daí, então, o messianismo europeu e a “luta contra as sombras” (MEYER, 2004, p. 14).

No entanto, o início da colonização se deu num contexto de total indiferença em torno da expansão colonial por parte da população europeia. Os partidários da colonização, então, tiveram de fabricar uma imagem (ou imaginário) e instigar a curiosidade sobre as colônias para, desta forma, justificar suas ambições ultramarinas.

Assim, toda uma propaganda seria articulada e posta em circulação pelos jornais de informação, pelos cartões postais, através dos livros escolares, pelos filmes coloniais e pelas exposições coloniais. O objetivo era justificar a dominação, ocupação e tutela dos territórios e povos colonizados. A imagem europeia de África e dos não-europeus vai configurar-se numa imagem, portanto, caricaturada e deformada, desde o negro gentil, surgido da natureza generosa (mas perigoso), primitivo (as vezes canibal), ao “petit nègre”, o francês “cultivé” (substituindo a ideia de “mau selvagem”) — todavia, incompetente e incapaz de utilizar o progresso técnico. Todas essas imagens estruturaram uma iconografia colonial, com temas recorrentes a respeito da missão civilizadora, da aventura (e da exploração), da natureza, do exotismo e do erotismo.

Com efeito, em todos os casos de propaganda do regime colonial, quer seja na publicidade, nos jornais, nos cartões postais ou nos filmes, “tratava-se sempre de uma enenação, tendo como único objetivo veicular uma imagem simplificada e mítica das colônias” (MEYER, 2004, p. 16). Para Meyer, um grande exemplo, talvez o paroxismo desse empenho de mitificação dos povos não-europeus, foram as exposições coloniais, nas quais se levavam “amostras” de populações indígenas das colônias, numa espécie de zoológico humano, à metrópole, como atração para os cidadãos europeus apreciarem e examinarem o “Outro”. O objetivo, por

sua vez, era enfatizar a distância entre “Eles” (os “selvagens”) e “Nós” (os “civilizados”) e de mostrar que os ocidentais já haviam superado o estado de primitivismo enquanto os indígenas permaneciam “bestiais”. Deste modo, “sobre uma superfície de mais de 110 hectares, a maior dentre elas, a exposição internacional de 1931, atrairia quase 40 milhões de visitantes de todas as camadas sociais. O visitante metropolitano era convidado a uma viagem exótica, a fazer, em algumas horas apenas, o tour inteiro pelo Império colonial, sem jamais sair de seu próprio país, passando pelo pavilhão de diferentes colônias” (MEYER, 2004, p. 17, tradução nossa).

Contudo, embora a tradição de exposição das populações nativas tenha atingido seu auge no século XIX, com finalidades políticas e propagandísticas, desde o século XVI, todavia, já se levavam nativos das terras recém “descobertas” para servirem como atrações públicas na Europa. O exemplo mais conhecido aconteceu em 1550, ano em que índios brasileiros representaram a “Guerra dos Tupinambás” em Rouen. Como relata o historiador francês Ferdinand Denis (2007, p. 29),

apenas meio século tinha-se escoado desde a descoberta do Brasil, e quase cinquenta índios pertencentes à raça Tupinambás vinham simular seus combates às margens do Sena, diante de Catarina de Médicis, e misturar a esses jogos guerreiros suas danças solenes, tais como haviam acontecido nas belas campinas regadas pelo Capibaribe e o Paraguau.

Tais exibições públicas, anos mais tarde, transformar-se-iam numa verdadeira indústria de espetáculos. Os assim chamados *shows étnicos* ganhariam ainda mais força com o desenvolvimento da antropologia como ciência e a efetivação do domínio colonial (MEYER, 2004). As apresentações circenses, por exemplo, atrairiam cada vez mais os interesses do público europeu. Nessas apresentações era comum mostrar “canibais” e mulheres “selvagens” como atrações ao

lado de animais ferozes. Talvez o exemplo mais conhecido tenha sido o da sul-africana Saartje Baartman, também chamada de *Vênus Hotentote*. Em razão de suas características físicas, com nádegas proeminentes (traço característico da sua etnia) e os pequenos lábios vaginais muito desenvolvidos, também chamados de *avental hotentote*, ela foi levada em turnê para a Europa e lá se apresentava nua e presa a uma corrente; e, assim como os macacos, faziam-na caminhar de quatro como uma forma de ressaltar a sua natureza “animalesca” e “bestial”.

Vemos, por conseguinte, que a “linguagem zoológica” (FANON, 1968, p. 31) do colonizador servia claramente como demarcadora do fosso entre a “civilização” e a “selvageria”. O impacto dessas exposições, por seu turno, repercutia de maneira considerável na consciência coletiva da sociedade europeia. Pois, em poucas horas, os estereótipos coloniais podiam ser absorvidos e inculcados pelos visitantes que por ali passavam. Entretanto, além dessas exposições, o imaginário colonial manifestava-se em vários outros setores da sociedade, e, dentre todos os meios de propaganda colonial, o cinema ocupava posição privilegiada graças ao seu caráter visual e de massa. Além da literatura, das exposições, dos cartões postais, da ciência, muitos filmes produzidos nesse período contribuiriam decisivamente com a difusão de imagens deformadas e caricaturadas de África e dos africanos.

A grande maioria dos filmes coloniais reverberavam o discurso colonialista e as teorias raciais do século XIX. Filmes como *Tarzan*, o *Homem Macaco* (1932) de W.S. Van Dyke, *Sanders of the River* (1935) de Zoltan Korda, *As Minas do Rei Salomão* (1937) de Robert Stevenson, *Uma Aventura na África* (1951) de John Huston, *Simba* (1955) de Brian Desmond, para citar alguns, promoviam uma imagem de África associada a um quadro exótico no qual o continente, com seus habitantes, sua própria história, sua própria cultura, permanecia à distância. Sob um plano cinematográfico, portanto, este

olhar ocidental mantinha a África como decoração, os africanos sem rostos e o espaço sem história. De acordo com Femi Okiremuete Shaka (1994, p. 173-177, tradução nossa), podemos enumerar algumas características convencionais gerais do cinema colonialista que vale a pena destacar aqui:

- 1) Prolongadas fotos panorâmicas emblemáticas da paisagem africana.
- 2) A representação dos africanos como canibais.
- 3) A representação de África como um Jardim do Éden simbólico através do uso de iluminação expressionista.
- 4) A organização de um esquema cinematográfico de binarismos que contrapõem práticas culturais europeias às africanas.
- 5) A representação dos africanos como um povo sexualmente perverso, eternamente preocupado com a procriação.
- 6) O retrato dos reis africanos como déspotas e seus súditos como pessoas oprimidas com necessidade de redenção política europeia.
- 7) A representação do ambiente africano, metaforicamente, como um antagonista pessoal que deve ser superado ou atravessado por meio de atos heroicos simbólicos.
- 8) A constituição cinematográfica de dois tipos de arquétipos africanos colonizados: os cooperativos e, portanto, africanos civilizados, e os rebeldes e bárbaros.
- 9) A organização de uma estrutura narrativa e a posição de câmera subjetiva em torno de um protagonista masculino europeu cujos atos “heroicos” de militarismo físico e simbólico são narrados como atributos necessários do ônus de “civilizar” os nativos.
- 10) A representação dos africanos e práticas culturais africanas como objetos de prazeres especulares.

11) A representação emblemática de soldados africanos pré-coloniais como guerreiros com arco e flecha, vestidos exoticamente.

Na estrutura narrativa e fílmica do cinema colonialista, portanto, as pessoas que são diferentes em sua cultura e em seus aspectos físicos, são negadas e mensuradas por conceitos europeus. Deste modo, as “categorias de experiência cultural e perspectivas físicas que marcam os africanos como diferentes dos europeus, são cinematograficamente destacadas” não com o intuito de reconhecê-las, mas “para repudiarem essas diferenças” (SHAKA, 1994, p. 169, tradução nossa). Como no discurso colonial, a prática cinematográfica colonialista é incapaz de ver além de si mesma ou das fronteiras culturais.

Mas embora a maioria desses filmes corrobore o pensamento eurocêntrico, eles também refletem “narrativas subgenéricas” e contingências temáticas que exigem uma distinção. De acordo com Shaka (1994), filmes como *Tarzan*, o *Homem Macaco* (W.S. Van Dyke, 1932), *As Minas do Rei Salomão* (Robert Stevenson, 1937), *Uma Aventura na África* (John Huston, 1951), por exemplo, devem ser agrupados na categoria de filmes de aventura, enquanto que filmes como *Sanders of The River* (Zoltan Korda, 1935), *Homens de Dois Mundos* (Thorold Dickson, 1946), *Simba* (Brian Desmond Hurst, 1955), *The Kitchen Toto* (Harry Hook, 1987), *Chocolate* (Claire Denis, 1988) ou *Sr. Johnson* (Bruce Beresford, 1990), devem ser classificados como filmes de destino colonial. Shaka também estabelece outras classificações como os filmes de conflito colonial, os filmes de luta de libertação, os filmes de safari, como *Mogambo* (John Ford, 1953), e os filmes colonialistas autobiográficos como *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1985).

Um dos filmes mais conhecidos e que codificou as primeiras imagens estereotipadas dos negros no meio cinematográfico foi *O Nascimento de uma Nação* (1915), de Griffith.

O filme explora e expõe os medos da presença negra na América por parte dos cidadãos euro-americanos e, nesse sentido, pode ser considerado uma das primeiras representações filmicas colonialistas. Com respeito à África, as obras de escritores como Edgar Rice Burroughs (criador de Tarzan) e H. Rider Haggard (criador de As Minas do Rei Salomão) influenciariam uma série de filmes e contribuiriam para canonizar as várias metáforas ligando os africanos à selvageria e à bestialidade. Em linhas gerais, nestas histórias, quando os africanos não eram retratados como infantis e inocentes, eles eram retratados no outro extremo, como déspotas cruéis e assassinos sádicos. Quando não eram covardes, eram retratados como guerreiros irracionais. Por tais características, os filmes mais colonialistas poderiam ser categorizados como exemplos típicos de “melodramas”.

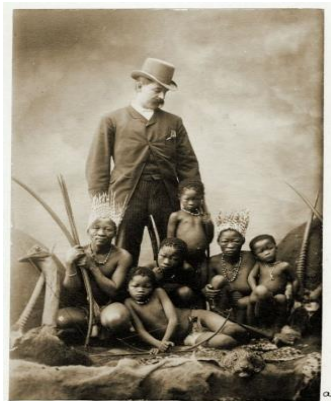
O melodrama, basicamente, pode ser definido como uma encenação dramática com complementos mais ou menos fixados de estoque de personagens, em que, de um lado, temos uma heroína sofredora ou um herói, e, do outro, um vilão perseguidor. Neste sentido, o melodrama é convencionalmente moral e humanitário, por um lado, e sentimental e otimista por outro. Geralmente possui um final feliz com a virtude recompensada e a imoralidade punida. Deste modo, quando pensamos no cinema africano colonialista, o melodrama toma a forma da oposição através do esquema comparativo entre os indivíduos europeus e africanos. Para Sha-

O gênero não empodera os africanos, em vez disso, ele representa-os como os índios americanos do velho oeste, como um povo degenerado e bárbaro. A vilania é identificada com os africanos, assim como a virtude e a retidão moral é identificada com os europeus. As únicas exceções são o “bom” africano que colabora com a autoridade colonial europeia (1994, p. 172, tradução nossa).

Deste modo, como consequência dessa negação do africano e de sua cultura, imputando-lhe uma inferioridade moral em relação ao europeu, são forjados retratos míticos dos colonizados através da encenação. A ociosidade e a debilidade são deficiências tidas como constitutivas da “essência” do ser africano. Além disso, ser-lhe-ia imanente a perversidade e a violência, cabendo ao colonizador protegê-los de si próprios, o que nos sugere ter nascido daí a noção de protetorado — operando-se novamente aqui um processo de desumanização do “Outro”.

No olho da história: imagens e imaginações

Na imagem, o apresentador de shows “excêntricos” Guillermo Antonio Farini posacom pigmeus no Royal Aquarium de Londres.



Mulher da etnia Achanti, de Gana, é exibida no jardim zoológico da Acclimation de Paris, em 1903.



Tarzan, O homem Macaco (1932)



Uma Aventura na África (1951)



Sanders of the River
(1935)



As Minas do Rei Salomão
(1985)



Conclusão: resgatando imagens e vozes silenciadas

Quando alguns intelectuais africanos tomaram consciência de sua condição e começaram a reivindicar a sua identidade e a sua independência política, a opinião pública europeia, influenciada por muito tempo pelas imagens e propagandas coloniais, estava mais do que nunca convencida da necessidade do empreendimento colonial (MEYER, 2004). Na França, segundo Blanchard e Chatelier (1993, p. 12), na década de 1950, “cerca de 85%” dos jovens franceses sentiam-se orgulhosos do trabalho realizado por sua pátria nas colônias. No entanto, segundo Meyer (2004), ironicamente, quando a opinião pública finalmente se convencia dos benefícios do sistema colonial, os economistas começavam a alertar para a sua falta de rentabilidade.

A ideia anti-colonial, no entanto, surge e tem suas bases lançadas bem antes, no século XVIII, em áreas que inicialmente serviram como instrumento de legitimação da superioridade europeia, como a antropologia. Muitos estudiosos que emanavam do mundo colonial já partilhavam uma atitude que podemos considerar de “anti-colonial”, uma vez que conduziam as suas investigações no sentido de corrigir progressivamente a imagem distorcida dos africanos. Leo Frobenius (1873-1938) e Maurice Delafosse (1870-1926) representaram dois personagens importantes nesse debate. Seus trabalhos foram lidos por vários estudantes africanos em Paris, que, a partir de suas influências, passariam a revalorizar o passado da raça negra. Com a tese de que existiam civilizações não-europeias e que as pessoas não mereceriam serem tratadas como inferiores, Delafosse dava o primeiro passo para os estudos africanistas (MEYER, 2004). Posteriormente, também agregaria essa linha de pensamento Marcel Griaule, Michel Leiris, Jean Dresch e Georges Balandier.

Embora o olhar colonial tenha surgido de uma abordagem científica caracterizada pela curiosidade de “dissecar” os colonizados, essa nova aproximação apresentava-se menos determinista, e passava a ver o “Outro” não mais como um animal, mas como um ser humano com sua própria língua, história e cultura. A partir daí, o imaginário colonial de África começava a revelar-se como um grande engano. Este novo interesse pelos colonizados e sua cultura, no entanto, não se limitava a uma simples observação do “Outro”. Havia um interesse pelo diálogo intercultural que se concretizou, por exemplo, com a criação da revista *Présence Africaine*, em 1947, por um grupo de estudantes e professores negros africanos residentes na França.

No entanto, a criação da revista representava apenas um passo num longo movimento anti-colonial dos intelectuais negros na diáspora e na África. Nos anos 1930, estudantes africanos e caribenhos que viviam em Paris começaram a

teorizar e tecer críticas à falsa política assimilacionista francesa e expressavam um desejo de reconhecimento da identidade negro-africana. Estes pensamentos se transformariam no movimento conhecido como *negritude*, um movimento revolucionário que afirmava a identidade cultural dos negros e a solidariedade racial. O termo foi usado pela primeira vez pelo poeta Aimé Césaire em 1935. Porém, foi Léopold Sédar Senghor que se tornou seu principal propagador e ideólogo. Em sua visão, o conceito de negritude tinha por objetivo expressar um conjunto de valores culturais do mundo negro, expressa na vida, nas instituições e em obras artísticas. Seus escritos poéticos e políticos, deste modo, buscavam atualizar suas raízes, sua cultura e usar o seu patrimônio africano como inspiração.

Assim, Aimé Césaire (Martinica), Léon Damas (Guiana) e Léopold Sédar Senghor (Senegal), propori- am a negação da política colonial assimilacionista, em favor de uma consciência racial do povo negro; advogando em prol de uma personalidade negra criativa, fiel à tradição, solidária e relutante aos instrumentos de dominação ideológica da estrutura colonial. Acreditavam eles existir um patrimônio cultural comum entre os africanos (HERNANDEZ, 2005). Tais ideias seriam expressas e difundidas principalmente através da literatura, com o surgimento de escritores negros de grande influência na luta de libertação em África, muitos dos quais, no futuro, ocupariam cargos políticos importantes nas nações recém independentes, a exemplo dos próprios fundadores do movimento Negritude⁸.

Neste sentido, o movimento representava, ao mesmo tempo, uma reação contra a discriminação racial, a assimilação cultural e o colonialismo. Segundo Kabengele Munanga (1988, p. 44), Aimé Césaire defini-lo-ia em três palavras: iden-

⁸ Aimé Césaire elegeu-se deputado na Martinica em 1945 e Léopold Sédar Senghor tornou-se presidente do Senegal em 1960, ano de sua independência.

tidade (assumir-se negro com orgulho), fidelidade (ligação permanente com a Mãe-África) e solidariedade (sentimento de união e identidade comum entre todos os negros). No entanto, devemos ter em mente que o termo muitas vezes apresentava-se com algumas definições diferentes segundo seus principais propagadores. Mas, basicamente, todas as definições tinham em comum o convite dos africanos a se levantarem contra a política francesa de assimilação na “recuperação” e “construção” de sua identidade.

Outro movimento importante nesse sentido foi o Pan-africanismo que surgiu nos Estados Unidos no final do século XIX, encabeçado, inicialmente, pelos intelectuais afro-americanos Alexander Crummel, Edward Blyden e William E.B. Du Bois. Crummel é apontado como o primeiro a articular intelectualmente o pan-africanismo, pautando seu discurso na união e solidariedade de toda a raça negra contra a ordem racial de discriminação e subjugação imposta pela sociedade racista. Partilhava-se uma noção de *african personality* (APPIAH, 1997), segunda a qual haveria características que seriam comum ao povo negro. Segundo a visão crítica de Appiah (1997), no entanto, o pensamento racialista do século XIX e a experiência da escravidão africana no novo mundo influenciaram diretamente os pais fundadores do pan-africanismo. A noção de raça, por exemplo, tornar-se-ia o conceito norteador da visão de Crummel. Entretanto, como frisa Appiah (1997), esta noção era muito mais sentida do que pensada. O fato é que a visão de Crummell sobre a África e os negros não era direta e acriticamente compartilhada pelos africanos coloniais, pois, embora pudessem ser unidos pela raça, não se poderia deixar de considerar a diversidade das tradições presentes no continente. A psicologia crummelliana levava, em certa medida, ao pensamento de que a África seria também culturalmente homogênea (APPIAH, 1997).

Apercebendo-se disso, W. E. B. Du Bois redirecionou esse pensamento para uma concepção sócio-histórica de

raça, tentando unir a experiência dos afro-americanos com a dos africanos colonizados a partir daquilo que Appiah chamou de “insígnia do insulto”, e não o insulto propriamente, já que a discriminação e a segregação a que os afro-americanos estavam sujeitos não correspondiam necessariamente às experiências dos africanos. No entanto, seu pensamento acabava levando novamente à concepção biológica de raça quando defendia a ideia de um “sangue-comum” do povo negro. Deste modo, para Appiah (1997), esses primeiros teóricos do pan-africanismo pecavam por muitas vezes essencializar ou biologizar aquilo que se referia à cultura e à ideologia. Este fato é visto também no nativismo que, embora tenha surgido como uma forma de se contrapor à dominação cultural do ocidente, acabou por minimizar a diversidade de tradições existentes em África.

Entretanto, posteriormente, surge no continente africano um movimento político que resultou na Organização da Unidade Africana (OUA). Este movimento pode ser considerado um segundo momento da ideologia pan-africanista, quando esta ganha adesão entre os próprios africanos coloniais e desvia o foco das reivindicações, ainda muito ligado ao contexto dos EUA, dos direitos civis dos negros e da discriminação, e passa a ser um instrumento na luta anti-colonial e na emancipação política de África (ALMEIDA, 2007). Dentre as lideranças africanas deste período podemos destacar: Kwame Nkrumah, Cheikh Anta Diop, Wallace Johnson, Jomo Kenyatta, Amílcar Cabral, Agostinho Neto e Mário Pinto de Andrade.

No geral, portanto, percebemos que vários intelectuais africanos começaram a afirmar a sua própria identidade (e denunciar a imagem colonialista sobre o continente) em áreas como a literatura, as humanidades e a política muito antes da Segunda Guerra Mundial. No entanto, seria apenas na década de 1950 e, sobretudo, a partir da década de 1960,

que assistiríamos a uma verdadeira tomada da imagem na criação cinematográfica em África.

Perante o trauma colonial, como vimos, passou-se a se questionar certos valores e categorias impostas ao continente, com a necessidade urgente de uma nova cultura e de um novo ser humano. Assim como a historiografia africana, a partir de 1960, sofreria profundas transformações, lançando mão de novas abordagens, rejeitando antigas e inadequadas explicações históricas⁹, os primeiros cineastas africanos também buscariam reescrever essa nova imagem do continente através do cinema. A África, desvencilhada das amarras coloniais, passava a ser, a partir de agora, um continente “à procura de seu próprio destino” (FERKISS, 1967).

Em seus primeiros esforços e deslocamentos, estes cineastas partilhariam de um mesmo sentimento político-afirmativo, engajados em organizar a experiência social africana, denunciando o (neo) colonialismo e seus efeitos na sociedade pós-colonial, no intuito de construir um novo imaginário sobre África e seus povos. Por um lado, procurariam relatar os impactos da colonização, a utopia da independên-

⁹ O sociólogo guineense Carlos Lopes (1995) chamou esse movimento historiográfico de *corrente da pirâmide invertida*. Liderada pelo burquinense Joseph Ki-Zerbo, reivindicava-se um futuro novo para a alteridade africana. Almejava-se produzir uma verdadeira história do continente, contribuindo para a construção de um “novo olhar” sobre a colonização - até ali registrada pelos “olhos do império”. Após a história da colonização, portanto, era necessário pôr em prática uma descolonização da História. Entretanto, Carlos Lopes acentua que a historiografia da pirâmide invertida esteve profundamente imersa no momento político e ideológico que foi produzida. Aqueles historiadores estavam apaixonadamente comprometidos em mostrar que a África também tinha uma história, e não apenas que tinha uma história, incorrendo, em alguns momentos, em certas idealizações. Contudo, Lopes reconhece que foram importantíssimos para os historiadores da “nova escola”, já que agora estes se encontram “despojados das cargas emocionais dos seus predecessores” (LOPES, 1995, p. 28).

cia e as consequências pós-independências em seus regimes políticos, culturais e econômicos, na denúncia de uma burguesia nacional condescendente com os interesses ocidentais; e, por outro lado, empenhar-se-iam na construção de um olhar sobre si mesmos, rejeitando as imagens propagadas pela ideologia colonial como representações distorcidas e deformadas de todo um continente espoliado.

Referências

ACHEBE, Chinua. *A Educação de Uma Criança Sob o Protetorado Britânico*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

ALMEIDA, Érica Reis de. O Pan-africanismo e a formação da OUA. *Revista geo-paisagem* (online). Ano 6, n. 12, 2007 Jul/Dez de 2007.

APPIAH, Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BLANCHARD, Pascal et Armelle, CHATELIER (Org.). *Images et colonies: nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, Actes du colloque tenu à la Bibliothèque Nationale. Paris: ACHAC, 1993.

COPANS, J. et al. *Antropologia: Ciência das Sociedades Primitivas*, Lisboa: Edições 70, 1974.

DENIS, J. Ferdinand. *Uma Festa Brasileira Celebrada em Rouen em 1550: teogonia dos antigos povos do Brasil, um fragmento recolhido no século XVI*. São Bernardo do Campo: Usina de Ideias\Bazar das Palavras, 2007.

FANON, F. *Os Condenados da terra*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERKISS, Victor C. *África: Um continente à procura de seu próprio destino*. Rio de Janeiro: Edições G.R.D., 1967.

HEGEL, Georg. *A Razão na História. Introdução à Filosofia da História Universal*. Lisboa: Edições 70, 1995.

HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula — visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.

LOPES, Carlos. *A Pirâmide Invertida. Historiografia Africana feita por Africanos. Atas do Colóquio: Construção e Ensino da História de África*. Lisboa: CCDP, 1995.

MACAMO, Elísio. *Negotiating Modernity: Africa's Ambivalent Experience*. London: Zed Books, 2005.

MACAMO, Elísio. A constituição de uma sociologia das sociedades africanas. *Estudos Moçambicanos*, 19: 5-26. 2002.

MACHEVO, Gerson Geraldo. *A Reconstrução do Discurso Identitário Africano em Valentin Yves Mudimbe*. Universidade Pedagógica. Maputo, 2007.

MEYER, Charlotte. *Les naissances du cinéma francophone subsaharien: les regards croisés de Jean Rouch et Ousmane Sembène*. Université Du Québec, 2004.

MUDIMBE, V. Y. *The Invention of Africa*. London: James Currey, 1988.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1988.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SHAKA, Femi Okiremuete. *Colonial And Post-colonial African Cinema — A Theoretical and Critical Analysis of Discursive Practices*. University of Warwick, 1994.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas; São Paulo: Papirus, 2003.

STAM, Robert; SPENCE, Louise. Colonialism, Racism and Representation: An Introduction. *Screen*, v. 24. 2 (1983), p. 2-20.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano?. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). *Cinema no Mundo: África*. Editora Escrituras, 2007.

[Recebido: 10 de ago de 2016 — aceito: 10 de nov de 2016]

A CIDADE E O INDIVÍDUO BLASÉ NA ROMA ATUAL ATRAVÉS DA ÓTICA SIMMELIANA: UMA ANÁLISE DO FILME A GRANDE BELEZA

Valentine Carvalho Herold¹

Resumo: Os estudos do Simmel a respeito da vida nas grandes cidades, representados neste presente artigo através de sua conhecida obra *As grandes cidades e a vida do espírito* e seu pioneiro ensaio sobre Roma — ambos publicados originalmente por volta de 1900 — suscitam questionamentos e comparações sobre as metrópoles dos dias atuais e das transformações que a capital italiana passou ao longo do século. O longa-metragem *A grande beleza*, do diretor italiano Paolo Sorrentino, desperta no espectador atento às análises simmelianas um interesse diferenciado: se vê muito de Simmel nas “entrelinhas” do filme ambientado em pleno século XXI, lançado em 2013. É justamente esse elo entre a Roma e a sociedade romana retratada por Sorrentino e a obra de Simmel que este artigo se propõe a debater.

Palavras-chave: Cidade. Indivíduo Blasé. Roma Atual. Filme.

Introdução: Simmel e a sociologia urbana

Falar de sociologia urbana e da relação entre uma cidade e os indivíduos que nela habitam, circulam ou trabalham é — também e antes de tudo — falar de Georg Simmel. Um dos pioneiros nos estudos dos impactos do desenvolvimento urbano e econômico nas grandes cidades no cotidiano de seus moradores, o sociólogo alemão veio a influenciar diversos pensadores ainda em seus primeiros anos, como

¹ Mestranda em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Endereço eletrônico: valentineherold@gmail.com.

Robert Park e a própria Escola de Chicago. Desenvolvidas no início do século XX, as análises de Simmel em torno da “vida nervosa” das metrópoles se mantêm atuais mesmo com as transformações urbano-sociais sofridas ao longo desses aproximados 115 anos. Erving Goffman e Zygmund Bauman são dois intelectuais que foram influenciados pelo pensamento simmeliano e desenvolveram suas teorias acerca, respectivamente, dos tipos sociais e da interação social em público. É também na vivência cotidiana da cidade que o observador empírico e o “sociólogo de botequim” conseguem enxergar na dinâmica urbana e social o legado do pensador alemão. Esta mesma vivência pessoal e particular de cada um pode vir a ser transformada nas mais diversas expressões artísticas.

E é justamente na esfera da arte — mais precisamente da arte cinematográfica — que este artigo se propõe a explorar a atualidade dos conceitos simmelianos, a partir da análise do filme *A grande beleza* (2013), longa-metragem do italiano Paolo Sorrentino. Os textos de Simmel escolhidos para realizar esse elo são *As grandes cidades e a vida do espírito*, originalmente de 1903², e *Roma. Uma análise estética*, escrito e publicado entre 1894 e 1900.

O filme *A grande beleza* e porque analisá-lo através da ótica simmeliana

Lançando em dezembro de 2013, *A grande beleza* é um retrato da decadente alta sociedade romana e da perpétua beleza bucólica da capital italiana. Através do cotidiano do escritor Jep Gambardella — incarnado por Toni Servillo — o longa, vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em

² Também conhecido como *A metrópole e a vida mental*. Alguns teóricos escolhem este segundo título, como é o caso de Carlos Fortuna, autor utilizado no marco bibliográfico deste artigo com seu texto *Narrativas sobre a metrópole centenária. Simmel, Hessel e Seabrook* (2011).

2014, desvela o conflito entre as diádes do clássico/antigo e o moderno/novo na Roma atual, tanto por meio de retratos urbanos e paisagísticos da cidade quanto através do dia a dia repleto de excentricidades de uma seleta classe intelectual. Aos 65 anos, Jep ainda vive do sucesso de seu único livro, *O aparelho humano*, escrito há cerca de 40 anos, e que se tornou *best-seller*. Cercado por um pequeno grupo de amigos — dentre eles uma escritora esquerdo-caviar, um poeta silencioso, um dramaturgo frustrado, uma anã editora de revista de renome na área da cultura e uma viúva milionária —, Jep ocupa seus dias com passeios solitários por Roma, num constante exercício de *flânerie* (SEABROOK, apud FORTUNA, 2011) e autoanálise de sua trajetória de vida, relacionamentos casuais e efêmeros e saídas noturnas, a festas excêntricas regadas sempre a muito álcool. Quando confrontado com a morte de seu amor de juventude, o protagonista reúne esforços para retomar o preenchimento de um vazio que se instalou em sua vida após conhecer a fama.

Para além de um pano de fundo do filme em que seus antigos monumentos e suas paisagens impactantes são revelados ao decorrer da trama, Roma é uma das protagonistas de *A grande beleza*. A vida mundana da cidade é revelada ao espectador sempre durante o período diurno, por meio das caminhadas de Jep. As crianças brincando nas ruas, os turistas estonteados pela beleza romana, as freiras caminhando em pequenos grupos, o romano que mata sua sede e seu calor com a água de um chafariz: todos esses indivíduos “comuns” contrastam com a agitada e deslumbrante vida da alta sociedade da qual Jep faz parte. É uma Roma ambígua e dicotômica que Sorrentino retrata ao transitar entre o universo da cidade serena, histórica, belíssima; contrastante — porém complementar —, àquela festeira, agitada, confusa e por vezes até cruel. Roma é também constantemente evocada pelas personagens do filme durante seus diálogos.

Por que, então, analisar *A grande beleza* a partir de Georg Simmel? Para além do fascínio que o sociólogo alemão tinha por Roma (e que parece ser compartilhado pelas lentes de Sorrentino), se destaca no filme o tipo social do *blasé* descrito por ele ao falar da Berlim do início do século XX. A atualidade da “vida nervosa” da cidade grande se faz presente neste fragmento de Itália retratado por Paolo Sorrentino neste começo de segunda década do século XIX. O *blasé* é incarnado por diversos personagens, inclusive o próprio protagonista, Jep Gambardella, assim como o vazio da vida moderna, anímica e intelectualística (SIMMEL, 1903) e a dominação da cultura monetária. É igualmente bastante presente em todo o filme — e que fica subentendido através dos diálogos e da própria trama — um dos grandes questionamentos de Simmel: se a metrópole moderna possui uma estética que condiciona o indivíduo em sua vida (FORTUNA, 2011). Portanto, por reunir características que remetem tanto à *Roma*. Uma análise estética quanto à *As grandes cidades e a vida do espírito*, surgiu a decisão de dividir a análise do filme propriamente dita em duas partes, cada uma correspondendo a um dos textos de Simmel.

Roma de Georg Simmel *versus* Roma de Paolo Sorrentino

Invenção do telefone sem fio, seguido do telefone celular e do smartphone. Surgimento da câmera fotográfica digital e ainda da câmera inserida nos telefones. Máquina de lavar roupas e louças, carro elétrico, e-books, computadores, CDs e internet. Muito mudou e se desenvolveu desde o início do século XX até os dias de hoje em todo o mundo. E muito mudou, portanto, na capital italiana, cenário do filme *A grande beleza* e de um segmento da obra de Georg Simmel, seguindo a dinâmica mundial, durante esses mais de 110 anos. Muito, será? Distanciando-se do mundo da tecnologia e das invenções que revolucionariam a vida doméstica desde 1900,

a Roma de Simmel e àquela de Paolo Sorrentino ainda tem bastante em comum. O caráter estético da cidade, englobando tanto seus monumentos quanto sua paisagem e a sociedade que a compõe, foi ressaltado por Simmel em seus escritos a respeito das cidades italianas de Veneza, Florença e Roma. É no texto *Roma. Uma análise estética* onde se encontram as semelhanças com a Roma retratada pelo cineasta italiano Sorrentino, ambos fascinados pela cidade histórica, como bem o admite o sociólogo alemão quando diz que:

No rosto urbano de Roma, essa fusão afortunadamente casual de criações funcionais do ser humano para atingir uma nova beleza involuntária parece adquirir o seu supremo fascínio. Aqui, gerações incontáveis criaram e construíram ao lado umas das outras e por cima umas das outras. [...] o conjunto [...] ganhou uma unidade tão espantosa como se uma vontade consciente tivesse reunido os seus elementos na busca da beleza (SIMMEL, 1894-1900, p. 110).

O encantamento de Paolo Sorrentino é transmitido para o espectador através da poética fotografia do longa, através da qual se conhece os históricos monumentos romanos, as verdes paisagens que compõem os arredores da cidade, as margens do rio que a atravessa e seus simétricos e bem cuidados jardins. A beleza de Roma pode até parar o fôlego do despreparado turista, como acontece nos primeiros minutos do filme, quando um visitante que se afastou de seu grupo para tirar uma foto se deixa tomar por inteiro pela paisagem romana e desmaia, ao som do canto clássico entoado por um coral feminino. A harmonia que une as distâncias entre “as épocas, os estilos, as personalidades” de Roma proclamada por Simmel se faz ainda presente, como bem revela o filme, assim como a vivacidade da dinâmica da vida urbana da cidade. Esta última é retratada pelo cineasta por meio dos passeios do personagem principal, Jep Gambardella. Sempre solitário nesse exercício de *flânerie*, o escritor permeia entre o

bucolismo da cidade durante o dia e o inusitado urbano durante a noite.

Durantes esses passeios, fica também bastante evidente a amálgama do passado com o presente em Roma, já comentado por Simmel. Ela é posta durante o longametrageamento na arquitetura da cidade (o moderno prédio onde Jep mora, por exemplo, possui reconhecimento digital e fica localizado de frente para o Coliseu), nos acontecimentos artísticos (as performances de arte contemporânea que ocorrem no filme sempre acontecem em locais históricos da cidade, como é o caso da atuação da artista Talia Concept que, nua, se joga contra uma parede; ou ainda a menina prodígio que, mesmo contra sua vontade, realiza a elaboração e pintura de um quadro ao vivo em uma das muitas excêntricas festas) e também de forma mais subjetiva, através das falas dos personagens e da própria vida de Jep. Como quando, ao conversar sobre a melhora do gosto de um risoto feito na véspera com sua editora, ela lhe diz que “o velho é melhor que o novo”. Para além do arroz, a fala pode ser tida como uma analogia à própria Roma, visto que as cenas que enquadram este “velho” da cidade estão, na maioria das vezes, atreladas a momentos de calma em uma fotografia bucólica e apreciada, enquanto o “novo”, o moderno, está atrelado ao extravagante, às festas intermináveis. Para exemplificar esta última característica, é possível citar o “mutirão” de aplicação de botox por um renomado cirurgião plástico. Por apenas alguns segundos e 700 euros, os mais ricos da cidade podem usufruir o prazer da tentativa do rejuvenescimento, ajoelhados em frente ao médico, quase que em prece pelo fim de suas rugas de expressão e marcas da idade.

Essa dicotomia existente na capital italiana era, para Simmel, o que formava sua grandeza, pois

[...] esta pluralidade dos efeitos de Roma e das suas interpretações corresponde ela própria ao princípio

vital de que me parece brotar a sua singularidade estética. Poder ser sentida ainda de tantas outras maneiras e a maneira como é sentida poder ser interpretada ainda de tantas outras maneiras, ao mesmo tempo que continua, em última análise, a ser sempre *uma* Roma que é *um* foco e raios tão divergentes: é esse o auge supremo da sua grandeza estética, que distende todas as oposições até à máxima amplitude, para as conciliar na sua unidade com uma energia tanto mais dominadora. (SIMMEL, 1894-1900, p. 116)

A figura do blasé na atual sociedade romana retratada no filme

No filme, portanto, são apresentadas duas Romas; ambas através da vida de Jep Gambardella, o escritor boêmio de um único livro de sucesso. Paolo Sorrentino revela uma Roma mundana, uma cidade propriamente dita com suas ruas, casas, prédios e jardins, àquela vivida pelo espectador através dos passeios do personagem principal e semelhante à proclamada por Georg Simmel no início do século XX, onde o velho e o novo dialogam e a beleza da cidade nasce da totalidade de suas diferentes características. Mas há também a Roma desconhecida da maioria de sua população, uma Roma *VIP*³, exclusiva para um distinto grupo de romanos, do qual Jep faz parte. É no meio deste círculo que vai se encontrar a figura do *blasé* de Simmel,

[...] o tipo de habitante da cidade grande — que naturalmente é envolto em milhares de modificações individuais — cria um órgão protetor contra o desenraizamento com o qual as correntes e discrepâncias de seu meio exterior o ameaçam: ele reage não com o ânimo, mas sobretudo com o

³ Sigla da expressão inglesa “Very Important Person”, que designa um grupo influente de pessoas.

entendimento, para o que a intensificação da consciência, criada pela mesma causa, propicia a prerrogativa anímica. (SIMMEL, 1903, p. 578)

Essa reação do indivíduo da metrópole gera um “deslocamento psíquico”, que surge em resposta à grande quantidade de estímulos e informações e à incapacidade de ele reagir plenamente a tudo isso (KAP, 2011), o que diminui a sensibilidade do mesmo para com os outros indivíduos da cidade. O *blasé* então não se impressiona mais com os acontecimentos diários, como é o caso de Jep e seu círculo social, que se extasiam diante da criança artista e de seus feitos (ou fingem se extasiar, em uma performance social a partir do que deve ser tido como deslumbrante baseado nos valores compartilhados àquele grupo), mas não se sentem tocados por vê-la chorando e preferindo não estar fazendo aquilo. Naquele momento, a única pessoa com sensibilidade para perceber que a menina está sofrendo à custa do divertimento de outros é Ramona, uma *outsider* do mundo de Jep. A personagem é uma dançarina de boate, filha de um antigo amigo do escritor. Aos 42 anos, Ramona leva uma vida pacata quando não está no palco, mas sofre de uma doença que a faz gastar todo seu dinheiro. Ela é apresentada à até então desconhecida e exclusiva Roma por Jep. Fica claro ao comparar Ramona com os amigos de Gambardella que o *blasé* é gerado pelos efeitos da monetarização generalizada na economia urbana (FORTUNA, 2011). Para Simmel, a cultura monetária reduzia a vida da cidade à uma mera troca financeira. “O espírito moderno tornou-se mais e mais espírito contábil”, escreveu em 1903.

Outra cena em que fica claro o contraste nas atitudes e, portanto, na análise simmeliana, os diferentes graus de valorização da vida monetária como base da felicidade no cotidiano (FREITAS, 2007), de Ramona e Jep é quando ambos estão em um restaurante e, por acaso, encontram com Andrea, filho depressivo e portador de um distúrbio psíquico, da

viúva milionária amiga do escritor, e prossegue-se o seguinte diálogo, iniciado por Jep:

- “Como vai?”
- “Mal. Proust escreveu que a morte pode chegar esta tarde. Proust me dá medo. Não amanhã, nem daqui um ano. Esta tarde.”
- “Mas já é noite, vai ficar para amanhã.”
- “E Turgenev: A morte pousou o olhar em mim, atenta.”
- “Não leve a sério esses escritores.”
- “Quem vou levar a sério se não Proust?”
- “Ninguém. Nada além do cardápio”, responde ironicamente e constrangido, querendo livrar-se de uma conversa com profundidade emocional. Durante o diálogo, Ramona pousava um olhar preocupado em Andrea. Cerca de 20 minutos depois, no desenrolar do filme, o jovem se suicida.

O *blasé* de Jep é também abordado em seu aspecto sexual, ao revelar uma atitude indiferente de Jep na cama. Sua então parceira Orietta lhe diz que “parecia que você nem se importava”.

Porém, já alertava Simmel que o caráter blasé não é totalitário e único no indivíduo da cidade grande. Ele

[...] admite que o invólucro de reserva mental e distanciação a que o indivíduo se entrega na metrópole, constituindo embora uma autodefesa, não é tão sólido como parece. Contra a sua permanente mobilização jogam as virtudes da ação interpessoal que forçam os sujeitos a uma estrutura variada de sentimentos que, ao lado da atitude blasé, do estranhamento e da aversão, encerra também simpatias e afinidades, mesmo que efêmeras e transitórias, e também um sentido de autonomia pessoal, ainda que indefinido. (FORTUNA, 2011, p. 383).

O que pode ser demonstrado pela análise do filme também a partir de atitudes do protagonista, pois o mesmo não é de todo *blasé* e tem seus vários momentos de empatia para com amigos (como quando ele consegue para seu amigo Romano, dramaturgo com dificuldades financeiras, alguns dias em um teatro para que apresente sua peça) e desconhecidos (por exemplo, a amizade que constrói rapidamente com Ramona, e a doçura com que trata o viúvo de seu amor de juventude).

Para além da figura do *blasé*, surge da problematização da metrópole de Georg Simmel uma postura metodológica por meio da qual ele procurou entender a cidade como local onde surge uma nova forma de entender a sociedade (FREITAS, 2007). Através de um olhar apurado, analisando as interações dos indivíduos entre si e com os espaços da própria cidade, o sociólogo alemão se distanciou de uma avaliação meramente dicotômica do sujeito com a sociedade que o integra. Assim também aparenta, ao longo do filme, ter sido um dos objetivos de Sorrentino: realizar uma análise da Roma contemporânea através das relações sociais — com enfoque na alta classe intelectual — e na relação dos mesmos indivíduos que compõe essa classe com a cidade. Como dito anteriormente, Roma é muito mais do que o local onde se passa o enredo, ela é uma das protagonistas da história. A influência que ela exerce nos seus habitantes é inegável e bastante ressaltado pelo cineasta nas falas dos personagens. “Sempre acontece alguma coisa em Roma”; “as melhores pessoas de Roma são os turistas”, “Roma faz você perder tempo, desconcentra”; “Roma decaiu muito”; e “Roma me decepcionou” são alguns dos trechos em que a cidade é colocada em destaque na vida dos sujeitos que nela moram, demonstrando assim uma atitude de crítica em relação à Roma, mas também de entrega quase total à mesma de suas esperanças e planos de vida. A capital italiana aparece como um símbolo de realização dos sonhos, cujo caráter profético não

se concretizou. Resta à imaginação sociológica tentar supor o que Simmel teria avaliado de Roma se por lá tivesse passado anos morando ou ainda se pudesse comparar a cidade mágica e encantadora que ele avaliou entre o fim do século XIX e início do século XX e a Roma atual, retratada com poesia, mas também criticada por Paolo Sorrentino em *A grande beleza*.

Referências

FORTUNA, Carlos. *Narrativas sobre a metrópole centenária: Simmel, Hessel e Seabrock*. Cad. Metrop., São Paulo, v. 13, n. 26, p. 379-393, jul/dez 2011.

FREITAS, Ricardo. *Simmel e a cidade moderna: uma contribuição aos estudos da comunicação e do consumo*. Comunicação, mídia e consumo, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 41-53, jul 2007.

KAPP, Silke. *De Simmel ao cotidiano na metrópole urbana*. Cad. Metrop., São Paulo, v. 13, n. 26, p. 439-450, jul/dez 2011.

SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*. 1903.

SIMMEL, Georg. *Roma. Uma análise estética*. 1894-1900.

[Recebido: 08 de ago de 2016 — aceito: 18 de nov de 2016]

ATIVISMO LGBT E NARRATIVAS EM REDES SOCIAIS: A VOZ DO FANDOM CLARINA

Halanna Souza Andrade¹³

Marcus Antonio Assis Lima¹⁴

Resumo: Em meio à sociedade midiaticizada, as redes sociais ocupam cada vez mais espaço na vida da população, inclusive para a mobilização social. Os grupos de fãs não escaparam dessa realidade e apresentaram-se também como agentes ativistas. Neste trabalho, discutiremos as narrativas-de-si e do mundo produzidas pelo Fandom Clarina em seu ativismo LGBT no blog Boteco Clarina. Observaremos as condições para o estabelecimento da voz (COULDRY, 2010) e aspectos da Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau, tais como contrato de comunicação, sujeitos da linguagem e estratégias discursivas utilizadas pelo grupo de fãs.

Palavras-Chave: Voz. Teoria Semiolinguística. Fandom Clarina. Narrativas.

Introdução

A homossexualidade tem estado na pauta do dia da sociedade brasileira, incitada tanto por parte dos grupos ativistas que lutam contra a LGBTfobia¹⁵ e igualdade de direitos, quanto por setores conservadores contrários a estas reivindi-

¹³. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Endereço eletrônico: halanna.andrade@yahoo.com.br.

¹⁴. Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Endereço eletrônico: prof.uesb@hotmail.com.

¹⁵ Termo utilizado para designar a repulsa ou medo sentida pela população lésbica, gay, bissexual, travesti, transexual, transgênero e intersexual.

cações. Podemos citar como exemplo as enormes polêmicas levantadas pelo PLC 122/06, projeto de lei que visava criminalizar a LGBTfobia, a aprovação do casamento entre pessoas do mesmo sexo e o veto do kit Escola Sem Homofobia.

Mesmo com a ampliação do acesso à internet e a queda da audiência da televisão no Brasil, as novelas ainda exercem forte influência na vida cotidiana da população. Os folhetins ditam moda, criam ídolos, gírias, novos *hits* musicais, além de pautarem temas a serem debatidos ou que já estão em discussão na esfera pública.

Inesperada e inusitadamente alçada à posição de principal produto de uma indústria de proporções respeitáveis, a novela passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do Brasil, das intimidades privadas às políticas públicas. Essa capacidade *sui generis* de sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino, está inscrita no texto das novelas (HAMBURGER, 1998, p. 468).

Portanto, como produto que visa o consumo, a novela precisa discutir questões sociais latentes. Apesar de personagens homossexuais, em geral gays afetados em papéis cômicos, fazerem parte dos enredos há tempos, a temática LGBT não tomava corpo e relevância. Depois de tentativas frustradas de captação do público, apenas em 2014, a emissora de maior audiência do país, Rede Globo, exibiu um beijo gay no último capítulo da novela *Amor à Vida* e obteve intensa repercussão.

Na sequência de *Amor à Vida*, a Globo exibiu a novela *Em Família*, também em 2014, que trouxe como um dos principais motes publicitários para o enredo, a história de amor entre um casal lésbico. Contrariando as tentativas anteriores de abordagem de relacionamentos LGBT, o escritor Manoel Carlos não recheou as cenas de humor e investiu em uma abordagem romântica-dramática.

Clara (Giovanna Antonelli) era uma dona-de-casa e mãe em um casamento feliz com Cadu (Reynaldo Gianecchini), até que apaixonou-se por Marina (Tainá Muller), uma fotógrafa assumidamente lésbica. A partir daí os conflitos aparecem. Clara irá assumir a lesbianidade, divorciar do marido e separar do filho para viver esse amor? Para ampliar o drama, Cadu descobre que tem uma doença no coração, Marina também se apaixonou pela dona-de-casa e está disposta a fazer tudo por esse amor, inclusive esperar o quanto for preciso pela decisão de Clara.

Em tempos de queda de audiência da Rede Globo, as pesquisas de opinião são essenciais para determinar os rumos de seus programas e novelas (HAILER, 2014). Com *Em Família* não foi diferente. No mês de maio de 2014, a emissora realizou uma pesquisa para avaliar, entre outras questões, a aceitação do público para o até então iminente casal lésbico. As personagens foram bem avaliadas pelos entrevistados, inclusive melhor que o núcleo central da novela. Contudo, os mesmos não aceitavam que as mulheres entrassem em um relacionamento nos moldes heterossexuais, com demonstração de afeto e formação de família, por exemplo (HAILER, 2014).

A esfera pública exige que se use a máscara da heterossexualidade e que se esconda a identidade 'anormal'; a vida pública está fundamentalmente ligada à heterossexualidade e exclui o que dela se afasta. Pode-se dizer até que a heterossexualidade é uma das características maiores, fundadoras até, daquilo que se pode designar como espaço público [...] pois a 'esfera pública' é o lugar onde os homossexuais não podem manifestar sua afeição, dar as mãos, andar abraçados... sob pena de serem insultados, agredidos (ERIBON, 2008, p. 129).

Após a pesquisa, a Globo iniciou um processo de mudança de rumo para as personagens, que estavam a caminho de engatarem um relacionamento, passando a deixar dúvidas

se de fato ficariam juntas. Em uma tentativa de combater essa virada na trama, o Fandom Clarina — fãs do casal Clara e Marina na internet — criaram o blog *Boteco Clarina* e o perfil no Twitter “@viaclarina” para discutir o desenvolvimento da história lésbica na novela e organizar ações ativistas pela “saída do armário” da personagem Clara, bem como pela concretização do relacionamento entre mulheres.

O termo fandom é uma abreviação da expressão *fan kingdom* (reino de fãs ou domínio de fãs). A palavra fã surge do termo do latim *fanaticus* (fanático). São grupos que se organizam na internet para discussão e produção de conteúdo sobre determinado assunto, normalmente ligado ao entretenimento. Apesar da diversidade de temas, Lopes (2011) acredita na existência de traços comuns aos fandoms.

O engajamento e compartilhamento de informações e conhecimentos em uma rede (ou comunidade) caracterizam o fandom. As comunidades de fãs giram em torno não apenas de informações, mas de gostos, de objetivos comuns e, sobretudo, de sentimentos comuns em relação a um programa, a um personagem, a um ator ou atriz. (LOPES ET AL, 2011, p. 248)

A partir dessa concepção, é possível dizer que um dos traços apresentados pelo Fandom Clarina é o sentimento de discordância dos valores da chamada por eles “família tradicional brasileira”¹⁶ em relação aos homossexuais, valores estes tomados pelo grupo como responsáveis pela relutância da Globo em tornar Clara e Marina um casal homoafetivo. A canalização desse envolvimento em ações ativistas contra a LGBTfobia é mais uma singularidade desse grupo de fãs, pois além da discussão da participação do referido casal na trama,

¹⁶ Expressão comumente usada por apoiadores da causa LGBTTTI para se referir à parcela da população LGBTfóbica que justifica seu preconceito no conservadorismo da moral cristã.

o Fandom organizou, durante o tempo de exibição da novela, uma série de protestos virtuais contra a LGBTfobia e pelo tratamento igualitário dos LGBT na sociedade.

Metodologia

Tomaremos como corpus deste trabalho enunciados presentes na postagem do Blog Boteco Clarina, realizada no dia 20 de abril de 2014, com o título *[Utilidade Clarina] Campanha de apoio a Clarina*, incluído no anexo desse artigo. O referido texto está presente na editoria [Utilidade Clarina], a qual congrega a maior parte das postagens ativistas sob o ponto de vista da organização de ações e fala direta com os demais membros do Fandom Clarina. É importante ressaltar que apesar de o blog ser postado basicamente por uma pessoa, os comentários das postagens e nas demais redes sociais (Facebook e Twitter) legitimam o Boteco Clarina como veículo de comunicação do Fandom.

A importância das narrativas para a constituição do ser humano, sua relação a voz (COULDRY, 2010) e discussão de conceitos da Semiologia são utilizados para analisar o processo de construção da voz, com a identificação de seus cinco princípios estabelecidos: socialmente enraizada; agenciamento reflexivo; processo adquirido; pode ser individual, coletiva ou distribuída. Depois disso, verificaremos o contrato de comunicação, os sujeitos da linguagem, espaços de restrições e manobras, estratégias de credibilidade e captação, conforme a análise do discurso proposta por Charau-deau.

Narrativas como parte da constituição humana

Narrativas são formas do comportamento humano, relacionadas à capacidade de imitação, representação e diretamente relacionadas à comunicação (CARDOSO, 1997). Por

meio delas a humanidade se reconhece, é situada no tempo e espaço. São essenciais ainda para a constituição de identidades e relações socioculturais dos indivíduos.

Segundo Luiz Motta (2012), através delas é possível compreender melhor o ser humano em sua complexidade, os processos de criação de representações e apresentações do mundo. Portanto, por meio das narrativas o “homem não apenas representa o mundo, mas o constitui na medida em que o nomeia e classifica” (MOTTA, 2012, p. 30).

Essa capacidade de criar narrativas-de-si e do mundo é denominada de voz por Nick Couldry (2010). “Tratar as pessoas como se elas não tivessem essa capacidade é tratá-las como se não fossem humanas” (COULDRY, 2010, p. 1). Todavia, para o autor construir narrativas não é suficiente. É preciso que sejamos capazes de controlarmos suas formas de operacionalização e que elas sejam valorizadas, reconhecidas.

Os meios de comunicação, por exemplo, oferecem espaço para vozes — por vezes até as que vão de encontro ao pensamento dominante — ao entrevistar civis comuns para uma matéria. Entretanto, a operacionalização da voz, ou seja, a forma como será utilizada em determinado contexto, não estará nas mãos dos cidadãos entrevistados. Além disso, tais narrativas não são reconhecidas, levadas em conta, valorizadas. Os ditos especialistas é quem são imbuídos da autoridade dita necessária para expressar opinião sobre determinado assunto. Quem ouvirá o que um camponês diz sobre economia ou política?

O conceito apresentado por Couldry é de cunho político e não foi idealizado inicialmente para a utilização na Análise do Discurso. Contudo, é possível estabelecer um interessante diálogo entre ele e a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau. Ambos destacam o papel do sujeito narrador, no entanto, apontam também outros fatores responsáveis

pela produção de sentido, significação e consequentemente construção da realidade.

Ao articular os planos situacional e linguístico, a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau destaca “a importância das interações sociais, sem negar a intencionalidade dos sujeitos envolvidos nos atos de linguagem” (LIMA, 2014, p. 11). Isso se deve a uma contemplação que vai além das intenções e estratégias utilizadas pelo sujeito no ato de linguagem, mas também a estrutura social, a coletividade e os fatores externos (LIMA, 2014). Nas palavras do autor “o ato de linguagem não pode ser concebido de outra forma a não ser como um conjunto de atos significadores que falam o mundo através das condições e da própria instância de sua transmissão” (CHARAUDEAU, 2008, p. 20).

Problemas sociais e voz

As políticas neoliberais espalham-se pelos países de todo mundo e afetam a população. Prova disso é a tomada dos interesses privados sobre setores básicos para a vida, como saúde, educação, segurança, moradia e até mesmo dos recursos naturais. No Brasil, temos ainda o avanço da terceirização, que retira direitos dos trabalhadores, aumenta a exploração e reduz salários. O fortalecimento do neoliberalismo tem pressionado o Estado a intensificar os ataques ao povo e ampliar a desigualdade social.

No cenário apresentado, a voz do povo, sua capacidade de criar narrativas-de-si e do mundo, não é levada em conta para a tomada de decisões sobre os rumos da economia e da política. Qualquer tipo de mobilização por parte da classe trabalhadora que se contraponha à lógica do mercado e interfira na geração de lucro é duramente combatida.

O neoliberalismo defende a ideia de dividir — no sentido contrário à organização — os sujeitos para mantê-los sob controle. Ao mesmo tempo, não valoriza sua individualidade,

suas especificidades, gerando a chamada crise contemporânea de voz (COULDRY, 2010). Lima (2012) concorda com a existência da crise citada por Couldry e destaca o papel dessas narrativas para a superação dos problemas vividos na atualidade.

O indivíduo precisa saber que sua voz interessa, na verdade, a oferta de voz eficaz é crucial para a legitimidade das democracias modernas; e mesmo o lado econômico e cultural da vida tem oferecido voz de diversas maneiras. No entanto, temos fomentado usos que favorecem a modos de organizar as coisas da vida cotidiana de maneiras que ignoram a voz, que assumem que ela não importa (LIMA, 2012, p. 1-2).

Nick Couldry (2010) acredita que o neoliberalismo está enfraquecido economicamente por conta da crise de voz. O autor justifica o problema pela incapacidade de os neoliberais perceberem que as pessoas podem dar conta-de-si e pensar nelas para além do lucro. Defende ainda que com o domínio da operacionalização da voz e do seu reconhecimento será possível a criação de democracias mais justas e participativas (LIMA, 2012).

A “voz” é apresentada aqui como um termo de ligação que rompe da visão do neoliberalismo, da economia e da vida econômica. Contesta a alegação do neoliberalismo que sua visão da política, de como funciona o mercado, supera todas as outras, o que nos permite construir uma visão alternativa da política que é, pelo menos parcialmente, orientada a processos de valorização da voz, e inclui dentro dessa visão de política, o reconhecimento das capacidades das pessoas para a cooperação social baseada na voz (COULDRY, 2010, p. 2. Tradução livre).

Apesar da justificativa econômica do autor para a crise de voz ser plausível, é preciso pontuar que os problemas apontados não partiram apenas do neoliberalismo. Outros

modos de produção, como o escravagista e o mercantilista também produziam tais “efeitos silenciadores” das vozes.

De acordo com Couldry (2010), a voz pode ser dividida em dois níveis: voz como processo e voz como valor. Couldry (2010, p. 7, tradução livre) define o primeiro nível como “o processo de dar conta de sua vida e das suas condições: o que a filósofa Judith Butler chama de dar conta de si mesmo”.

Já voz como valor refere-se, como o próprio termo sugere, ao processo de valorizar a voz e o poder decidir de que forma, bem como quais recursos devem ser utilizados para que essa voz seja reconhecida. De acordo com Couldry, existem cinco condições gerais para o estabelecimento da voz e que serão utilizadas mais adiante na análise do Blog Boteco Clarina.

I) A voz é socialmente enraizada. É uma prática dos indivíduos em uma sociedade que requer tanto recursos práticos, como a linguagem, quanto um estatuto simbólico necessário para o reconhecimento pelos outros como portador de voz (LIMA, 2013).

II) A voz é uma forma de agenciamento reflexivo. Ao criar narrativas de si e do mundo, o indivíduo se responsabiliza pelas narrativas e ações que conta. “A voz necessariamente nos embala em um processo contínuo de reflexão, permutando e entrelaçando narrativas passadas com experiências do presente, e entre os outros e nós próprios” (LIMA, 2013, p. 287).

III) A voz é um processo adquirido. As narrativas contadas pelos indivíduos fazem parte de uma memória coletiva. Assim, pode-se afirmar que a “voz” é plural (LIMA, 2013).

IV) A voz requer uma forma material que pode ser individual, coletiva ou distribuída. Um indivíduo pode se ver refletido em uma voz produzida coletivamente ou reconhecer-se em produções individuais e coletivas, processo definido por Couldry como voz distribuída (LIMA, 2013).

V) A voz pode ser desvalorizada por práticas que excluem a voz e minam sua expressão. Conforme defendido por Couldry (2010), as práticas neoliberais calam vozes e as desvalorizam em detrimento de outras. Os grupos estigmatizados são exemplos dessa postura. Mulheres, negros, indígenas, homossexuais, deficientes físicos e outros tantos grupos sofrem com o silenciamento de suas vozes, especialmente no que se refere à vida pública. Para os fins deste estudo, focaremos nossa atenção nas vozes lésbicas.

Mesmo com a ampliação do debate na esfera pública sobre temáticas LGBTTTTI (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros e Intersexuais), ainda é comum a associação dos indivíduos homossexuais apenas aos gays, relegando-se a um segundo plano as outras identidades, como a lésbica, pois ao se referir a um homossexual, por exemplo, as demais identidades são generalizadas pelo termo gay. Tal prática não acontece por acaso, é fruto do que podemos chamar de uma “política do esquecimento” (SWAIN, 2000), fator contribuinte para o silenciamento das vozes lésbicas.

Sobre mulheres homossexuais na História, Swain (2000, p. 15) defende que “apaga-se ou se destrói o que não interessa à moral, às convicções, aos costumes, à permanência de valores que são dominantes em determinada época”. Um exemplo dessa política pode ser resgatado com o exame de documentos do século XVII, quando a Inquisição, ao julgar mulheres acusadas de práticas homossexuais, não dispunha de um termo para nomeá-las, denominando-as de “sodomitas”. Para a autora, atitudes como essa são significativas, pois “ao nomear, cria-se uma imagem, cria-se um personagem no imaginário social. As mulheres homossexuais não tinham direito a um nome, logo, à existência” (SHAWN, 2000, p. 19).

As raízes da invisibilidade lésbica estão intrinsecamente ligadas ao machismo da sociedade patriarcal, que até os

dias atuais se faz presente e atuante. Assim, para as mulheres homossexuais, além do enfrentamento do machismo e da lesbofobia, se faz necessária a luta também pela visibilidade. Em outras palavras, tomar o controle do processo de construção das suas vozes e obter reconhecimento.

A voz discursivizada

O primeiro princípio da voz é o enraizamento social, ou seja, a relação mantida do sujeito com os outros sujeitos e deles com a sociedade, marcada em pelo menos dois trechos. Ao dizer que “vivemos em um país homofóbico e machista”, o Fandom coloca-se em posição crítica em relação aos problemas sociais. Por experiências próprias e/ou de outros, sejam elas trocadas pessoalmente ou por meios virtuais, ela percebe os males gerados pela homofobia e machismo que atingem o Brasil. “Vamos continuar mostrando que unidos fazendo a diferença (sic)”, apresenta a ideia de união como valor compartilhado socialmente. Apesar das dificuldades, como a existência da homofobia e do machismo, podemos superar se estivermos juntos. Assim, fazer a diferença é consequência de estar unido.

O mundo deixa marcas em mim e isso influencia no que sou ou mesmo no que me tornarei. “Ser obrigado a sofrer discriminação calado é muito pior” é uma demonstração de agenciamento reflexivo. O “ser obrigado” ocorre em razão de uma força que submete o indivíduo a algo considerado negativo, prejudicial. O sujeito busca aqui o conforto daqueles que passam ou passaram por essa mesma situação. Incita ainda a ruptura, pois se “calado é muito pior”, logo a vociferação é bem-vinda. O senso de quebra da ordem heteronormativa também está presente em “diariamente vamos ouvir e ler comentários dizendo que não precisa mostrar gays na TV”. A vida cotidiana, por meio de tentativas diárias, sejam elas através de relações presenciais (“ouvir”) ou virtuais (“ler comentários”), diz que este nós estigmatizado (homossexuais)

deve ser invisibilizado, pois aqueles que não são vistos e falados “não existem para a sociedade”.

E vemos bem que o que coloca problema não é tanto ser homossexual, mas dizê-lo, pois se a possibilidade de dizê-lo fosse admitida oficialmente, toda a inferioridade e a vulnerabilidade dos gays e das lésbicas, e, portanto, todos os meios de controle que podem se exercer sobre eles, estariam anuladas. Logo, o controle da homossexualidade repousa sobre esse silêncio imposto e sobre essa dissimulação forçada e, sobretudo, sobre o sentimento de culpa e de inferioridade que não pode deixar de ser produzido pela inscrição nas consciências individuais da clivagem entre o que se é e o que se pode fazer, entre o que se é e o que se pode dizer (ERIBON, 2008, p. 70).

A voz também é um processo adquirido, faz parte de uma memória coletiva (COULDRY, 2010), acessada pelo Fandom Clarina a todo instante para referenciar sua voz. São citadas cenas já exibidas da novela “Em Família”, violência sofrida pela comunidade LGBT e o posicionamento expressado pela camada conservadora da população sobre a temática. Ao afirmar que “Em Viver a Vida, tivemos a felicidade de ver Félix e Niko terminarem a novela como um casal feliz, tivemos o primeiro beijo gay já transmitido em novelas da maior emissora do Brasil”, o Fandom recupera um fato que considera relevante para dar corpo ao seu discurso.

Nick Couldry (2010) classifica a materialização da voz em forma individual, coletiva e distribuída. Apesar de todos os modos estarem presentes na postagem do blog, daremos foco às duas últimas modalidades, as mais recorrentes. Em “temos motivo para nos preocupar com o futuro das duas?”, a inquietação demonstrada pela autora é coletivizada para o Fandom Clarina. Mais ainda, para todos aqueles que torcem pelo casal, pois o “eu” torna-se “nós” a medida em que ocorre o reconhecimento com o que é dito.

Além de coletiva, a voz do Fandom é ainda distribuída, já que quando algo é dito pelo Blog Boteco Clarina, há um processo de identificação dos leitores no sentido de apoio, de tornar aquela também a sua voz. Quando a convocação para mobilização é feita ao Fandom Clarina em “não vamos deixar de colocar nossa tag diária nos trends topics”, seus membros respondem ao chamado com comentários como “estou adorando essa mobilização e espero sinceramente que a Globo não acabe com uma linda história de amor!”

Foram discutidos até aqui o enraizamento social da voz, sua relação com a memória coletiva, a reflexividade do mundo sobre o “eu” que narra e as formas de materialização possíveis. Por fim, trataremos da característica mais marcante na voz do Fandom, a existência de práticas que podem minar ou desvalorizá-la.

“Boa parte da audiência é conservadora, homofóbica e machista, então é fácil concluir que essa audiência influencia nas atitudes tomadas pela emissora, pois o que importa são os números, a utilidade pública/social fica em segundo plano”, é um dos enunciados carregados deste tipo de prática silenciadora. O enunciador demonstra conhecer as razões que levam a esse tipo de prática e se propõe a criticá-las. O machismo e a homofobia voltam a ser tratados como problemas que restringem a liberdade de vivência da homossexualidade. Agora tais elementos passam de características da sociedade brasileira à qualificação de uma grande parcela dos telespectadores de *Em Família*.

De acordo com o enunciador, os males sociais são incorporados ao público, o qual a Globo, como uma empresa que vende um determinado produto, deve agradar para manter a fidelidade. O descontentamento com a lógica mercadológica que rege essa relação é visível quando a suposta supervalorização da audiência é criticada em “o que importa são os números”.

De acordo com a perspectiva do Fandom, o possível papel educativo que a novela poderia assumir para lidar com a questão lésbica, a “utilidade pública/social”, é deliberadamente deixada de lado, em uma clara opção pela garantia do lucro em detrimento da contribuição para o progresso moral da sociedade.

Quem o texto faz falar?

Ao partir para a análise do discurso, nos moldes da Teoria Semiolinguística, podemos dizer que a situação de comunicação é formada por dois espaços, os circuitos de produção e interpretação. Para Charaudeau, “todo ato de linguagem ocorrido entre dois interlocutores terá um desdobramento pelo efeito do discurso, que resulta em uma rede imaginária formada por quatro sujeitos — dois externos (reais) e dois imaginários (internos)” (LIMA, 2014, p. 14).

O linguista francês acredita ainda que um modelo de Análise do Discurso deve possibilitar o estudo de qualquer tipo de ato de linguagem, seja ele um diálogo ou um texto escrito (CHARAUDEAU, 2005). De acordo com a classificação proposta pelo autor, a postagem do blog Boteco Clarina é uma situação de comunicação monológica, na qual os sujeitos, presentes ou não, estão ligados por um contrato de troca que vai além daquele instante. Sobre a ideia de contrato de comunicação, Charaudeau acredita no conceito como fundamental para a possibilidade de entendimento entre os parceiros.

O necessário reconhecimento recíproco das restrições da situação pelos parceiros da troca linguageira nos leva a dizer que estes estão ligados por uma espécie de acordo prévio sobre os dados desse quadro de referência. Eles se encontram na situação de dever subscrever, antes de qualquer intenção e estratégia particular, a um contrato de reconhecimento de condições de realização da troca

linguageira em que estão envolvidos (CHARAUDEAU, 2013, p. 68).

Podemos dizer que o *contrato de comunicação* presente no Boteco Clarina é de *blog ativista*, pois se trata de um texto publicado na plataforma de textos online, com linguagem informal e que dialoga diretamente com o leitor no sentido de denunciar a homofobia, bem como convencê-lo a aderir à causa. Como em “Vamos continuar mostrando que unidos fazendo a diferença. Que homofobia e hipocrisia não tem vez aqui. Conto que a participação de todos” (sic).

Em uma tentativa de dar conta dos *possíveis interpretativos* presentes nos processos de produção e interpretação de um ato linguageiro, o analista deve deixar de perguntar “quem fala?”, mas “quem o texto faz falar” ou “quais os sujeitos o texto faz falar” (CHARAUDEAU, 2008, P. 63). Na postagem do blog Boteco Clarina podemos identificar os seguintes sujeitos da linguagem:

I) Locutor da fala denominado de Eu comunicante (EUc): Fandom Clarina, grupo de fãs do casal lésbico da novela “Em Família”, ativistas da causa LGBT, que sabem a importância de operacionalizar sua voz e valorizá-la (“A nossa voz tem que ser ouvida” e “nós precisamos nos mobilizar”, demonstram essa consciência).

II) Imagem de enunciador construída, o Eu enunciator (EUe): O Fandom estabelece como imagem-de-si a visão de grupo forte, de grande poder de intervenção e insatisfeito com a representação social construída para os homossexuais (“Todos os casais merecem isso, todo grupo, principalmente as minorias, como é o caso dos homossexuais, clama por algo muito importante: representação!”). Por meio dos seus atos ativistas, reivindica o tratamento igualitário para os homossexuais (como visto em “talvez essas personagens homossexuais não sejam o aspecto mais impactante nesta luta, mas é com certeza, uma grande vitória conseguir que elas estejam

presentes da forma mais natural possível na mídia, para mostrar que o respeito é essencial e que amor é amor”).

III) Interlocutor presente em qualquer ato de linguagem, uma espécie de destinatário ideal, o Tu destinatário (TUD): As *Clarinas* falam para outros fãs do casal que não se conformam com a censura às lésbicas e que discordam dos valores morais estabelecidos pela “família tradicional brasileira”.

IV) Sujeito interpretante que está fora do controle do EU, o Tu interpretante (TUI): todos os leitores que tiveram acesso ao texto, seja por ligação direta ou indireta com a questão LGBT, seja por simpatia ao casal censurado pela emissora. Podem ser ainda fãs das atrizes Giovanna Antonelli e Tainá Muller ou mesmo conservadores que discordam a proposta do fandom.

Além do estabelecimento do contrato e dos sujeitos, outras questões são essenciais para que ocorra o entendimento no ato linguageiro, como o espaço de restrições e manobras. No primeiro, estão presentes as condições mais fundamentais para a troca entre os parceiros. Um leitor desavisado do Blog Boteco Clarina que não fale português, nunca assistiu a novela *Em Família* ou não tenha qualquer conhecimento sobre o casal da trama pode não compreender a mensagem. O segundo espaço é onde ocorrem os “variados caminhos discursivos” (PAULIUKONIS; GOUVEIA, 2012, p. 19).

Ainda no espaço de manobras, podemos dizer que o sujeito comunicante utiliza *estratégias* para criar determinados efeitos no sujeito interpretante (CHARAUDEAU, 2008). *Estratégias de credibilidade* foram mobilizadas pelo Fandom durante toda postagem para se fazer crível aos olhos do parceiro.

Em “A audiência está muito insatisfatória e isso pode afetar bastante Clarina embora saibamos que elas são a única

parte que funcionava bem, o problema é a novela como um todo, que não consegue engrenar. As cenas anunciadas pelo próprio site da Globo estão sendo diminuídas ou cortadas”, o sujeito faz um balanço da situação relacionando fatos ocorridos com o possível boicote ao casal como forma de comprovar seu argumento de recuo da emissora por medo de sanções econômicas advindas da queda de audiência.

Estratégias de captação também estão presentes na postagem. Para Charaudeau, elas são mobilizadas quando o sujeito tenta garantir o interesse do parceiro. “Ele pode usar uma manipulação discursiva que atinge o componente afetivo de seu interlocutor ao criar nele moções emocionais (efeito de *pathos*) que o coloquem à sua mercê” (CHARAUDEAU, 2010, p. 10). O trecho a seguir demonstra claramente a tentativa de criar efeitos emocionais em seu interlocutor.

O problema não é a torcida delas, que sem dúvida é grande, organizada e além disso ultrapassa as barreiras do Brasil e chega a outros países, o problema talvez nem seja o barulho feito pela audiência conservadora, talvez seja por erro de planejamento da emissora, de qualquer forma, a nossa voz tem que ser ouvida, Clarina tem a oportunidade de ser o primeiro casal homossexual da tv Globo a ser representado de forma natural (BOTECO CLARINA, 2014).

O Fandom valoriza o público que apoia o romance lésbico (“é grande”, “organizada”, “ultrapassa barreiras do Brasil”), aponta os problemas enfrentados pelos fãs (“audiência conservadora”, “erro de planejamento da emissora”) e ressalta a necessidade de avançar (“nossa voz tem que ser ouvida”) para conquistar o que almeja (“primeiro casal homossexual da TV Globo a ser representado de forma natural”). Ao dizer isso, o Fandom coloca-se como defensor de um grupo oprimido e tenta acionar um processo de reconhecimento no sujeito interpretante com o objetivo de engajamento.

Referências

CARDOSO, Ciro. *Narrativa, Sentido e História*. Campinas: Papirus, 1997. Coleção Textos do Tempo.

CHARAUDEAU, Patrick. *Uma teoria dos sujeitos da linguagem*, 2001. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Uma-teoria-os-sujeitos-da.html>. Acesso em: 6 de out de 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. *Uma análise semiolinguística do texto e do discurso*. 2005. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Uma-analise-semiolinguistica-do.html>. Acesso em 6 de out de 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e Discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. El contrato de comunicación en una perspectiva lingüística: convenciones psicosociales y convenciones discursivas, 2009. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/El-contrato-de-comunicacion-en-una.html>. Acesso em 6 de out de 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. Um modelo sócio comunicacional do discurso: entre situação de comunicação e estratégias de individualização. In Grenissa Stafuzza e Luciane de Paula (Org.) *Da análise do discurso no Brasil à análise do discurso do Brasil*, Edufu, Uberlândia, 2010. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Um-modelo-socio-comunicacional-do.html>. Acesso em 6 de out de 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2013.

COULDRY, Nick. *Why voice matters*. Culture and Politics after Neoliberalism. London: Sage, 2010.

ERIBON, Didier. *Reflexões sobre a questão gay*. São Paulo: Companhia de Freud, 2008.

HAILER, Marcelo. *A família, as lésbicas, a novela e o machismo evidente*. Revista Fórum, maio 2014, Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/blog/2014/05/familia-lesbicas-novela-e-o-machismo-evidente/>. Acesso em 27 de set de 2014.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 438-487.

LIMA, A. A. Marcus. Celebidades e ativismo: a voz dos famosos em defesa do casamento igualitário. *Contemporanea*, v. 11, n. 2, mai-ago 2013, p. 284-303.

LIMA, A. A. Marcus. *Psico(sócio)análise da voz: narrativas-de-si e identidade na mídia*. Manuscrito do autor. Vitória da Conquista, 2014.

LIMA, A. A. Marcus. *Homem Sexual: voz como narrativa-de-si em José Celso Martinez Corrêa*. XV Seminário de Inverno de Estudos em Comunicação. Ponta Grossa, 2012.

MOTTA, L. Célia; MOTTA, G. Luiz; CUNHA, J. Maria. *Narrativas Midiáticas*. Florianópolis: Editora Insular, 2012, p. 23-32.

PAULIUKONIS, A. L. Maria; GOUVEIA, H. M. Lúcia. Texto como discurso: uma visão semiolinguística. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 8, n. 1, p. 49-70, jan/jun de 2012. Passo Fundo: UFP, 2012.

RIZÉRIO, B. [UTILIDADE CLARINA] *Campanha Apoio a Clarina*. Boteco Clarina, 20 de abril de 2014. Disponível em: <http://botecoclarina.blogspot.com.br/2014/04/utilidade-clarina-campanha-apoio-clarina.html>. Acesso em 1 de nov de 2015.

SWAIN, N. Tania. *O que é lesbianismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000, p. 101.

[Recebido: 10 de ago de 2016 — aceito: 31 de out de 2016]

ANEXO

[UTILIDADE CLARINA] Campanha Apoio a Clarina

Os últimos capítulos de *Em Família* vem plantando uma semente de dúvida em quem acompanha o casal interpretado por Giovanna Antonelli e Tainá Muller, a ponto de fazer questionar se ainda poderemos usar o nome de Clara e Marina juntos em um termo que a torcida carinhosamente usa para se referir a um relacionamento amoroso definitivo que supostamente não demoraria a acontecer: Clarina.

Temos motivos para nos preocupar com o futuro das duas? Provavelmente sim, e é por isso que ressaltar que vivemos em um país homofóbico e machista é necessário, não é sensacionalismo ou exagero quando reagimos nas redes sociais pedindo a rede Globo que seja fiel a história das duas na novela, pois boa parte da audiência é conservadora, homofóbica e machista, então, é fácil concluir que essa audiência influencia nas atitudes tomadas pela emissora, pois o que importa são os números, a utilidade pública/social fica em segundo plano.

Uma recente reunião dos responsáveis pela novela das 21h definiu mudanças, algumas sutis, outras nem tanto, como é o caso do plot de Clara e Marina. Até semana passada eu diria que os empecilhos na história das duas eram normais, pois o autor Manoel Carlos inúmeras vezes demonstrou a atenção especial que tem com esse (ainda por vir) belo relacionamento, ele garantiu um tratamento igualitário com a história delas e não se pode negar que desde o começo da novela nos surpreendeu com cenas delicadas e outras consideradas ousadas, que ainda não tínhamos visto serem permitidas a um casal gay na teledramaturgia. Mas infelizmente, o rumo da novela não depende só do autor.

A audiência está muito insatisfatória e isso pode afetar bastante Clarina embora saibamos que elas são a única parte

que funcionava bem, o problema é a novela como um todo, que não consegue engrenar. As cenas anunciadas pelo próprio site da Globo estão sendo diminuídas ou cortadas, isso está acontecendo com outros núcleos da novela também, mas o que causa alarde maior é que estava praticamente confirmado que o romance das duas começaria até o fim deste mês, não podemos tirar conclusões precipitadas, pois não sabemos os planos dos diretores, sabemos que Maneco de forma alguma daria para trás com esse casal, e a essa altura, não tem como apagar tudo que Clara e Marina passaram juntas, elas estão apaixonadas, e sim, nós sabíamos que haveriam (e haverão) altos e baixos e muitos empecilhos, obviamente que um marido doente não se pode largar do dia para noite, mas a emissora claramente está testando a torcida, fazendo Clara demonstrar interesse em Cadu e Marina ao mesmo tempo e provavelmente vai empurrar a história de qualquer jeito por muitos capítulos. Porém, para ajudar o (futuro) casal a seguir o rumo que estava se desenhando de uma forma tão bonita, nós precisamos nos mobilizar.

O problema não é a torcida delas, que sem dúvida é grande, organizada e além disso ultrapassa as barreiras do Brasil e chega a outros países, o problema talvez nem seja o barulho feito pela audiência conservadora, talvez seja por erro de planejamento da emissora, de qualquer forma, a nossa voz tem que ser ouvida, Clarina tem a oportunidade de ser o primeiro casal homossexual da tv Globo a ser representado de forma natural. Todos os casais merecem isso, todo grupo, principalmente as minorias, como é o caso dos homossexuais, clama por algo muito importante: REPRESENTAÇÃO. Elas são a representação que as mulheres infelizes no casamento e que se apaixonaram por outra mulher esperavam, são a representação que mulheres jovens e gays podem se identificar, são a representação que mulheres e homens gays de todas as idades esperam, para mostrar que duas pessoas do mesmo sexo podem se amar, constituir família, viver co-

mo qualquer outro casal, porque infelizmente, boa parte da população ignora isso.

Em Viver A Vida, tivemos a felicidade de ver Félix e Niko terminarem a novela como um casal feliz, tivemos o primeiro beijo gay já transmitido em novelas da maior emissora do Brasil. Com Clarina nós podemos ir mais longe, e quanto mais pessoas exigirem isso, mais perto de uma representação justa chegaremos. Diariamente vamos ouvir e ler comentários dizendo que não precisa mostrar gays na TV, pois todos sabem que eles existem, que ninguém pode ser obrigado a ver beijo gay, que isso é um desrespeito com a família tradicional. Pois bem, essas pessoas não precisam como muitos dizem, que a luta pela causa gay vá devagar para não chocar a população. Chocante é o que os gays sofrem todos os dias com a homofobia. As pessoas tem que aprender que se não gostam, que mudem de canal, que todos sabem sim que gays existem, mas que eles precisam se mostrar mais do que nunca, porque diferente de obrigar a ver uma demonstração de carinho como um beijo, ser obrigado a sofrer discriminação calado é muito pior. A luta pela causa é muito complexa, e talvez essas personagens homossexuais não sejam o aspecto mais impactante nesta luta, mas é com certeza, uma grande vitória conseguir que elas estejam presentes da forma mais natural possível na mídia, para mostrar que o respeito é essencial e que amor é amor.

Então para continuar mostrando que Clarina tem o nosso apoio e que queremos um final feliz para o nosso casal e que elas engatem logo nesse romance e também que as cenas parem de ter somente 30 segundos, não vamos deixar de colocar nossa tag diário nos Trends Topics já que vimos que faz a diferença e saímos até no site da UOL, mas precisamos ir mais longe, por isso pedimos a todos que enviem email aos principais sites que serão listados a baixo, assim como tweets e mensagens no facebook (os dois últimos serão atualizados com mais nomes no decorrer da campanha),

pedindo para que ajudem a divulgar a nossa campanha e mandando pedidos e argumentos do porque Clara e Marina devem viver sim essa história de amor sem censura.

Fale com a Globo (@rede_globo) — O nosso principal alvo. Com a caixa de entrada cheia com nossos pedidos, eles não têm como nos ignorar, eles vão ver que não somos só uma torcida que sobe tag no twitter e não toma outras atitudes, mas também não vamos deixar de encher as mentions deles também.

Os emails enviados pela Globo, favor encaminhar também para o email: clarinainaina@gmail.com, pois eles serão impressos e o objetivo é que eles sejam entregues diretamente ao Maneco, então lembrem de exaltar como o Manoel Carlos está fazendo um excelente trabalho e que é para que ele continue.

Para o mesmo email mandem também recados para a Tainá, contando a importancia do papel dela, como ela está fazendo a diferença e agradecer por todo o carinho e apoio que ela da para a gente, pois esses emails também serão impressos e entregues a ela.

Fale com o Extra — O Extra é um dos principais sites sobre a novela e que no começo soltava vários spoilers Clarina, mas agora com as cenas cortadas também não temos spoilers. Mandem o link do Boteco pra eles, façam pedidos para falarem da campanha. O Fale com o Extra fica no final da página.

Pra quem tem wpp também mandem pedidos para o Extra pelo número (21) 99809-9952

Patricia Kogut (@PatriciaKogut) — Outro site também com chuva de spoilers Clarina no começo e que já fez até enquete perguntando se os telespectadores são a favor de Clara e Marina ficarem juntas.

Fale com o Uol (@UolNoticias)— Como tem o link da notícia lá em cima. Uol já postou até uma notícia sobre a tag #MarinaBeijaClara, então se lotarmos o fale conosco deles não vejo o porque deles não fazerem uma notícia sobre a nossa campanha. O Fale Conosco fica no final da página.

AfterEllen (afterellentips@gmail.com) — Quando a novela começou o After Ellen que é um site internacional voltado ao público bi e homossexual fez uma matéria maravilhosa sobre Clarina, como a história delas estava sendo contada. Mandem falando da campanha para eles, pedindo o apoio, pois isso já seria mais um diferencial para mandar emails para a Globo usando até o próprio site do After Ellen. Lembrando que é necessário que o email esteja em inglês.

MSN Enterterimento — O único meio de contato é pela página do Facebook, porém eles vivem postando notícias Clarina também, então...

Junto com os emails também mandem links com prints dos Trends Topics, incluindo desse sábado que fomos parar nos mundiais, mais o link do vídeo *Clarina Amor Sem Censura* encontrado logo a baixo. Vamos continuar mostrando que unidos fazendo a diferença. Que homofobia e hipocrisia não tem vez aqui. Conto com a participação de todos, pois o Boteco também é coisa séria.

DE À LA GARÇONNE A LAGERFELD DO LEGADO ANDRÓGINO DE CHANEL AO NÃO-GÊNERO ATUAL

Mônica Abed Zaher¹

Resumo: Este estudo tem por objetivo investigar um período da História da Moda através das influências no comportamento feminino com as criações da estilista Gabrielle Chanel, suas adaptações do vestuário masculino para o feminino a partir do início dos anos 1900 e as consequências na moda — o conforto das roupas, o surgimento do estilo andrógino e o não-gênero dos dias atuais.

Palavras-chave: Moda. Chanel. Não-gênero.

FROM À LA GARÇONNE TO LAGERFELD FROM THE ANDROGEN LEGACY OF CHANNEL TO THE CURRENT NON-GENRE

Abstract: This study aims to investigate a period in the History of Fashion through the influences on women's behavior with the creative works by fashion designer Gabrielle Chanel, her adaptation of male clothing for women from the 1900s onwards and the consequences in fashion — the comfort of clothes, the appearing of the androgynous look and the non-gender style of present days.

Keywords: fashion. Chanel. genderless.

INTRODUÇÃO

A moda tem sido estudada como forma de comunicação social. Através da moda percebemos as referências, a

¹ Zaher, Mônica; Mestranda em Educação, Arte e História da Cultura na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Endereço eletrônico: mabedz@hotmail.com.

cultura e o pensamento de diferentes grupos. Tendo sido iniciado pelas influências de Gabrielle Chanel, o estilo GENDERLESS (ou não-gênero), presente nas composições de indumentárias contemporâneas, apresenta um significado de praticidade, facilidade, conforto e liberdade. Entretanto, o fato não representa apenas questões de aparência. A partir disso, intenciono compreender suas representações e conhecer o pensamento de estudiosos no assunto.

Conforme relata o historiador Norbert Elias, a questão de vestuário sempre seguiu normas de uso, fazendo parte dos rituais de boas maneiras em qualquer tempo.

As últimas décadas foram palco de grandes mudanças na moda, especialmente no tocante ao comportamento e à possibilidade de escolhas das mulheres, suas atuações nos meios sociais e sua aparência. Esta última, sempre delineada pelas instituições sociais serviu-se de diferentes movimentos culturais e políticos, através da atuação de personalidades vistas como transgressoras em seu tempo. Dentre elas, Gabrielle (Coco) Chanel, entusiasta e corajosa, incorporou peças masculinas ao vestuário feminino, reiterou a abolição do espartilho, decretada por Paul Poiret e ultrapassou limites de etiquetas e normas de conduta social, acenando com a possibilidade de maior movimentação e liberdade física às mulheres francesas do início do século XX.

As gerações que seguiram à Primeira Guerra Mundial, nos seus livros de etiqueta, lembram com certa ironia — e não sem um leve estremecimento — esse período, quando a descrição de funções como dormir, despir-se e vestir-se era imposta com especial severidade, a simples menção das mesmas já sendo objeto de proibições relativamente pesadas. (ELIAS, 2011)

Talvez um de seus mais preciosos legados tenha sido a alternativa de vestir-se com conforto e praticidade.

Suas criações trouxeram importantes mudanças ao vestuário feminino, refletindo na cultura das aparências. Chanel criaria uma nova identidade e desenvolveria um olhar diferenciado sobre a imagem feminina. Tal posicionamento teria inspirado outros criadores de moda, possibilitando transformações e inovações no uso das peças dos vestuários feminino e masculino.

Entretanto, muito além da aparência, o pensamento social interligado à moda e aos costumes da época vivida por Coco Chanel — início do século XX — viria trilhar novos rumos e o visual andrógino passaria a ser um elemento facilitador, especialmente pela economia de tecidos vivida com o advento da guerra: as artes, a literatura e as próprias necessidades circunstanciais trariam outras perspectivas em relação ao trabalho e à atuação feminina na sociedade.

Uma grande mudança que afetou a classe operária, e também a maioria de outros setores das comunidades desenvolvidas, foi o papel impressionantemente maior nela desempenhado pelas mulheres; e sobretudo — fenômeno novo e revolucionário — as mulheres casadas. (HOBSBAWN, 2012)

O século XXI permite que os aspectos da indumentária e da imagem evoluam para o não gênero: além de eclética, a moda se fixa ainda mais como instrumento de comunicação social e de busca de igualdade entre os seres humanos. Os termos *genderless* e *gender-bender*, respectivamente não gênero e além gênero, definem a mais nova proposta de vestuário como descrição de estilo de vida: facilidade, conforto e gosto, sem imposição de regras para o uso.

Longe de travestir as pessoas e criar caricaturas, o movimento não-gênero propõe que o conforto e a praticidade de certas peças sejam compartilhados. Não se trata de criar roupas femininas para homens ou vice-versa ou algo com característica unissex, próprio dos anos 1970, mas vislumbrar

a possibilidade de uso de padronagens, cores, estampas, detalhes de recortes, comprimentos e adereços por ambos os sexos, reflexo social e psicológico do posicionamento de homens e mulheres e seus valores diante da evolução.

É esta uma das características da moda propagada por Chanel que me proponho a estudar.



Chanel e Serge Lifar Camera Press Ltd/ Arquivo de fotos Chanel, seu estilo, sua vida, Janet Walach, 2009, SP, Ed Arx

A Mitologia Grega

Para entendermos a questão da androginia, vale um breve estudo sobre a obra *O banquete* (o amor, o belo) de Platão. Entre vários diálogos travados com diferentes filósofos, o relato de Aristófanes elucida o surgimento dos gêneros humanos.

Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia um terceiro, comum a esses dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a

coisa: andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra. Eis por que eram três os gêneros, e tal a sua constituição, porque o masculino de início era descendente do sol, o feminino da terra, e o que tinha de ambos era da lua, pois também a lua tem de ambos; e assim eram circulares, tanto eles próprios como a sua locomoção, por terem semelhantes genitores. (PLATÃO, 1991, p. 20)

E tais seres intentaram contra o Olimpo, tentando invadir um espaço sagrado. Zeus, em sua fúria, decidiu castigá-los:

Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperance, tornados mais fracos. Agora, com efeito, continuou, eu os cortarei cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de terem se tornado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas. (PLATÃO, 1991, p. 20).

E assim o teria feito. E sempre que morria uma das metades e outra ficava, a que ficava procurava outra e com ela se enlanceava, quer se encontrasse com a metade do todo que era mulher — o que agora chamamos mulher, quer com a de um homem; e assim iam-se destruindo. Tomado de compaixão, Zeus consegue outro expediente, e lhes muda o sexo para a frente.

Para que no enlace, se fosse um homem a encontrar uma mulher, que ao mesmo tempo gerassem e se fosse constituindo a raça, mas se fosse um homem com um homem, que pelo menos houvesse saciedade em seu convívio e pudessem repousar, voltar ao trabalho e ocupar-se do resto da vida. (PLATÃO, 1991, p. 20)

E em relação à condição sexual, ainda afirmou Não é por despudor que fazem isso, mas por audácia, coragem e

masculinidade, porque acolhem o que lhes é semelhante. Uma prova disso é que, uma vez amadurecidos, são os únicos que chegam a ser homens para a política, os que são desse tipo. (PLATÃO, 1991, p. 20)

O assunto sob diferentes óticas

A filósofa Americana Judith Butler, em seu livro Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade, publicado inicialmente em 1990, discorre sobre a questão do ponto de vista biológico para o social, conceituando o não-gênero como questão de performatividade. “O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado”, defende Butler (2010, p. 25), “[...] tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos” (SENCKEVICS, 2015)².

Em seu livro Androginia — rumo a uma nova teoria da sexualidade, a psicoterapeuta Americana June Singer comenta que a androginia é comparável a um ovo fecundado e seria a chave do futuro, por apresentar características psicológicas abrangentes.

Ricardo Mezan, psicanalista e professor na PUC, SP, afirma sobre a androginia: “Não é opção sexual e está no plano do consciente.” (Super Interessante, 1993)

Interessante e esclarecedora a colocação da psicóloga Leniza Castello Branco ao dizer que “A mulher recupera seu lado masculino sem tornar-se lésbica, e o homem, seu lado feminino sem tornar-se gay.”

Figurino de Jean Paul Gautier coleção primavera verão 1987 Paris Foto: Pierre Guillaud/AFP/ Getty Images

² <https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/05/01/o-conceito-de-genero-por-judith-butler-a-questao-daperformatividade>.

O Cenário Cultural dos Anos 1900 e o Estilo Chanel

“O bom gosto arruína alguns valores reais do espírito:
o gosto em sua forma mais simples, por exemplo.”
Coco Chanel

A convicção com que Gabrielle Chanel teria mostrado ao mundo suas inventivas opções para o guarda-roupa feminino viria a ser um forte testemunho do que as mais recentes coleções de estilistas se tornariam: facilitadoras da vida da mulher.

Seja pela economia de tecidos no período da guerra — que fez com que a necessidade sugerisse o uso de novas matérias-primas — seja pela própria vontade de inovação neste aspecto, seus modelos, tecidos e vestimentas utilitárias passariam a ser copiados, revisitados, reinventados e reeditados. A postura feminina teria se modificado em relação aos costumes e às roupas e a androginia daria seus primeiros sinais na moda: cabelos curtos, cintura baixa e calças compridas viriam a ser permitidos em todas as camadas sociais. Além disso, peças do guarda-roupa feminino não se adequavam às necessidades de uso no mercado de trabalho ou na prática de esportes — situações que pediam liberdade de movimentos e diminuição de volumes.



A rejeição de trabalhos apresentados por alguns artistas no Salão de Paris, em final do século XIX, e a mudança da crítica em relação a eles seriam prenúncio da mudança de mentalidade. Novas formas, novos rumos e critérios ao analisar e julgar exposições seriam colocados em debate, facilitando o surgimento de novas propostas.

Os anos 1900 trariam novas tendências nas áreas sociais e culturais, especialmente nas artes plásticas e na literatura. Grandes nomes como Pablo Picasso, Marc Chagall, Pierre-Auguste Renoir, Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Robert Delaunay figuravam no cenário revolucionário da época e Chanel transitava entre eles (HOUSTON, 2013).

O motivo pelo qual brilhantes desenhistas de moda, uma raça notoriamente não analítica, às vezes conseguem prever as formas dos acontecimentos futuros melhor que os profetas profissionais é uma das mais obscuras questões da história; e, para o historiados da cultura, uma das mais fundamentais. É sem dúvida fundamental para quem queira entender o impacto da era dos cataclismos no mundo da alta costura, das artes da elite, e sobretudo na vanguarda. Pois aceita-se geralmente que essas artes previram o colapso da

sociedade liberal-burguesa com vários anos de antecedência. (HOBSEBORN, 2012)

Grande rival de Chanel, em 1936 Elsa Schiaparelli cria o vestido lagosta e o chapéu telefone, em alusão ao Surrealismo, do qual o amigo Salvador Dalí era representante. Chanel, por sua vez, em busca de cores vibrantes para suas composições utiliza-se do fauvismo, de Matisse, cujas obras utilizavam cores fortes, puras.

“A moda muda; o estilo permanece.” Coco Chanel

Gabrielle Bonheur Chanel nasceu em 1883, em Saumur, filha de uma família pobre da França. A saúde frágil da mãe logo provocaria sua morte e, a impossibilidade de ser criada somente pelo pai, ao lado de mais cinco irmãos, fez com que o comerciante a deixasse —juntamente com uma irmã mais nova — em um orfanato mantido por um colégio de freiras em Aubazine.

Segundo relatos de diferentes autores de sua biografia, Chanel teria crescido em meio ao preconceito da sociedade, em ambiente triste e frio, nas instalações medievais da escola. Teriam feito parte de sua infância e adolescência a discriminação social e a solidão. Jovem, encaminhada para o internato de Notre Dame, em Moulins, não teria permissão para conviver com as alunas pagantes da escola. Roupas e alimentos inferiores, acomodações separadas e constante humilhação teriam feito parte da rotina do internato, onde Chanel observava as roupas, os uniformes dos demais alunos, os espaços decorados do ambiente e os pertences de suas distantes colegas de moradia (WALLACH, 2009).

O apreço pela vestimenta e o interesse pelos costumes, bem como pelas leituras sobre a cultura da época, cujos relatos a encantavam, teriam servido de inspiração para seu rápido ingresso nos meandros da moda, do qual jamais se desligaria e através do qual teria se tornado um ícone. É neste período que conhece alguns dos maiores expoentes

das vanguardas artísticas, como Cocteau, Picasso e Stravinsky.

Coco teria se envolvido em inúmeros romances com homens bem posicionados da sociedade parisiense, dentre os quais Étienne Balsan, um jovem senhor de boa fortuna que a levou para morar consigo. Chanel começaria a despontar no quesito vestuário diferenciado. A fim de apresentar-se com roupas adequadas às cavalgadas promovidas por Balsan, buscaria no guarda-roupa de seu amante as peças com as quais suas produções iriam se tornar conhecidas e construiria um estilo próprio (CHARLES-ROUX, 2007). Ainda sob a tutela deste rico amante, surge em sua vida um jovem inglês pelo qual Chanel se apaixonaria e que se tornaria um amor impossível e eterno: Arthur Capel, conhecido por Boy, fidalgo inglês e dandy rico, como cita Giorgio Riello. Além dele, sua proteção também viria de Dmitri Pavlovic, Hugh Grosvenor e Paul Iribe.

Boy Capel ofereceria o estímulo e o incentivo necessários, não encontrados em Balsan, para que Coco se lançasse de fato como estilista, inspirada nas necessidades femininas da época e na elegância traduzida pela nobreza dos materiais que utilizava. Instalada em uma “garçonnière” de propriedade de Balsan, ao lado da residência de Arthur Capel, Chanel passaria a confeccionar seus famosos e menos rebuscados chapéus para suas amigas e clientes, lucrando com o trabalho e tendo seu talento reconhecido pelas damas da sociedade parisiense. As inovações estariam apenas começando, através de criações simples, porém arrojadas, utilizando peças com características claramente masculinas, banindo o excesso de adereços e transformando os enfeites de cabeças em utilitários com poucos detalhes.

Em 1910 viria se estabelecer a Chanel Modes, na Rue Cambon, 21. Seria o início de uma vida próspera, através da qual Chanel tentou, incansavelmente, enterrar a lembrança

de seus dias de órfã discriminada. Antes de morrer em um desastre de automóvel, Boy Capel teria realizado o sonho de Gabrielle, ajudando-a a montar seu próprio negócio.

A pretensa liberdade feminina na época seria assunto constante, o que se faria perceber também pela vestimenta. A assertividade com que as peças de Coco seriam aceitas deixariam claras as intenções de fortes alterações no comportamento social feminino: tecidos como malha, lã de casacos militares, jérsei e aviamentos como botões dourados, debruns em golas e mangas e outros detalhes seriam agora parte do que se veria no cotidiano das ruas. O hábito espalhou-se pela Europa. Paris teria se tornado pequena para Chanel. Ou, ainda, a necessidade de deixar a cidade sitiada pelos alemães, mais tarde, no período da Segunda Guerra, teria feito com que sua vida particular (sempre às voltas com grandes nomes da política — e agora, uma política de Guerra, onde haveria de existir uma escolha) fosse motivo de enfraquecimento de seu nome e de seus negócios.

Mais tarde reerguida, passado este período de guerra sobre o qual não nos deteremos neste momento, Coco Chanel renasceria em Paris, onde viria terminar seus dias, em 1971, com a mesma glória e reconhecimento com que os parisienses e o mundo teriam aprendido a reverenciá-la.

A História de alguns nomes da Moda como exemplos de produções andróginas sob a influência de Chanel

A moda é ao mesmo tempo lagarta e borboleta. Lagarta de dia e borboleta à noite. Não há nada mais confortável que uma lagarta, e nada mais próprio ao amor que uma borboleta. É preciso haver vestidos que rastejem e vestidos que voem. A borboleta não vai às compras; a lagarta não vai ao baile. Coco Chanel

“Chanel construiu sua própria moda seguindo suas necessidades, como Crusoé construiu sua cabana” Paul Morand in *L'allure de Chanel* “A moda é sempre um reflexo da época, mas se a época for estúpida, esqueçam-na.” Coco Chanel Considerando uma linha do tempo na História da Moda, é de suma importância pontuar nomes como Christian Dior e Yves Saint Laurent, respectivamente costureiro e seu aprendiz. Em 1947, com a finalidade de retomar aspectos altamente femininos em suas composições, Dior cria o que viria a ser chamado NEW LOOK, ou silhueta HUIT: cintura marcada e saia ampla — uma profusão de tecidos como contraponto à silhueta esguia e andrógina do período de guerra, enaltecida por Chanel. Ao assumir a direção da Maison Dior, em 1957, Saint-Laurent daria início a uma nova era na alta-costura, retomando aspectos de praticidade na arte de criar: ternos e smokings passariam, definitivamente a fazer parte do vestuário feminino.

Teria sido um retorno à visão de Chanel sobre a sociedade e os tempos, como compreender as necessidades de uma época para atendê-la da maneira mais simples.

A questão de gêneros vem sendo amplamente discutida também na moda e, além da facilidade em adotar de forma inusitada certas peças de vestuário, homens e mulheres colocam-se à prova para levar às ruas o que de fato escolhem livremente usar.

“Quando mulheres usam roupas de homens, geralmente assumem uma dignidade considerável e, às vezes, grande elegância e sofisticação.” (LURIE, 1997, p. 257)

Antecipada por passagens do cenário artístico e cultural, personagens como Zig Stardust — sem sexo definido — criado e vivido por David Bowie, o estilo andrógino de Michael Jackson, Mick Jagger, Prince, Tilda Swinton, Grace Jones, Prince, Sinéad O'Connor, Boy George, os brasileiros Ney Matogrosso e Secos & Molhados e outros artistas repre-

sentam com maestria a tendência genderless, que preconiza unificar o uso das roupas sem preocupação de gênero.

Cito aqui alguns dos inúmeros estilistas cujas criações se associam às características marcantes do estilo genderless. Em 1966, Yves Saint Laurent criou o smoking feminino, utilizando o corte masculino com adaptações à silhueta feminina, onde pences marcam a cintura.

Diferente da calça introduzida por Coco Chanel, usada em situações informais, a proposta de Yves Saint Laurent obedecia aos padrões masculinos, com pequenas ressalvas para o corpo feminino, o que fez com que se tornassem “socialmente aceitáveis.” (FOOG, 2014, p. 95)

Jean Paul Gaultier, que divulga a liberdade em suas coleções, trabalha de forma explícita a questão da diversidade, dos gêneros não definidos, através de paletós acinzentados para homens, por exemplo e das saias usadas por ambos os sexos, em referencia às túnicas vestidas por antigas civilizações.

Também o desconstrucionista Martin Margiela, que não se guia por qualquer tendência, utiliza-se de peças de ambos os sexos para criar uma terceira opção — usável por homens e mulheres. Apresenta-se aí a questão utilização do vestuário sem a necessidade da forma: calças são também saias, camisas são remodeladas no corpo e, em função disso, “temos uma metamoda, que fala da moda, parte da moda, contém a moda.” (PIAZZA, 2015, v. 13, p. 53)

Dentre outros, quero destacar Alexandre Herchcovitch e João Pimenta, brasileiros de grande visibilidade dentro deste estudo. O primeiro, tido como “o maior estilista do Brasil” (PIAZZA, 2015, v. 10, p. 45), uniria diferentes elementos que transformariam propostas esportivas em artigos de luxo (xadrez, neoprene, emborrachados, por exemplo) e vestiria homens e mulheres com as mesmas criações — ou muito parecidas — unindo uma pitada de ironia à alfaiataria.

João Pimenta desenvolveria a desconstrução da roupa masculina, através do uso de tecidos inicialmente utilizados para roupas femininas (tafetá, renda) e da modelagem ajustada, com cintura marcada e a “criação de uma silhueta híbrida, unissex (ou, como ele define, “sem gênero”), que não só fala de um guarda-roupa unificado como também aponta para outras tendências de comportamento e identificação sexual.” (PIAZZA, 2015, v. 17, p. 34)

Ao assumir o comando da Maison Chanel em 1983, Karl Lagerfeld mantém a essência da grife — luxo, praticidade, beleza e sofisticação — ao mesmo tempo em que proporciona inovações às criações de Chanel. “Se a mulher imaginada por Coco Chanel era capaz de cavalgar, correr na praia e se mover com liberdade, a de Karl Lagerfeld anda de moto, pilota avião, salta de paraquedas e se mantém sempre elegantíssima.” (PIAZZA, 2015, v. 12, p. 50)

Tais criadores de moda usam para si, antes de tudo, as peças de vestuário que refletem excentricidade de imagem e comportamento.

De Marlene Dietrich de smoking a Mick Jagger com roupas do guarda-roupa da namorada, Marianne Faithfull, a moda brinca, há muito tempo, com os limites de gênero. “Ruptura com os estereótipos, transculturalismo, final dos limites entre os papéis femininos e masculinos, tem sido alguns dos temas suscitados pela proposta” (Jackson Araújo, Fashion Forward).

Montagem p. 22, coleção Folha Moda de *a a z*, v. 9
Folha de São Paulo, 2015

Considerações finais

Após a morte de Chanel, em 1971, a Maison teria ficado por doze anos sem comando criativo, até que o estilista

Karl Lagerfeld assumiria a Casa, cuja criação dirige até os dias atuais. Nesse aspecto temos um homem no comando da moda feminina, resgatando sua essência, ao mesmo tempo em que fortalece o estilo andrógino, atual e contemporâneo sem, no entanto, perder a feminilidade.

A moda teria se tornado mais leve, menos opressiva, do ponto de vista criativo, conforme entendo. A cultura da magreza exagerada, porém, deve ser levada em consideração quando se abordam temas como padrão de beleza. E em muitos casos, as coleções têm sido criadas para uma parcela menor da população, assim como a própria Chanel teria feito ao criar para si, em primeiro lugar, a moda que gostaria de trazer à sociedade. Seria, a própria estilista, exemplo de mulher magra e longilínea, biótipo ideal para o vestuário andrógino. Entretanto, como personalidade de vanguarda, a moda viria representá-la, novamente, muito além da Maison Chanel: suas criações teriam antecipado o que hoje chamamos de além-gênero ou não-gênero (gender bender, genderless). Terninhos, mocassins, tênis e cabelos curtos, entre outros aspectos, são parte integrante da figura feminina. Talvez seja este mais um indício das influências culturais de Gabrielle Chanel, muito além da moda. “Que ciência há em se embelezar, que poderio há na beleza, mas quanta elegância há no eufemismo.” Coco Chanel (Chanel é a única estilista presente na lista das cem pessoas mais importantes da história do século XX da revista Times). A questão de gêneros vem sendo amplamente discutida também na moda e, além da facilidade em adotar de forma inusitada certas peças de vestuário, homens e mulheres colocam-se à prova para levar às ruas o que de fato escolhem livremente usar.

Referências

BARNARD, Malcolm. *Moda e Comunicação*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2003.

Blog Ensaios de gêneros. Disponível em: <https://ensaiosdegenero.wordpress.com/2012/05/01/o-conceito-de-genero-porjudith-butler-a-questao-da-performatividade>. Acesso 20 de mai 2016.

BRAGA, João. *Um século de Moda*. São Paulo: D' Livros Editor, 2013.

BRAGA, João. *História da moda*. São Paulo: Anhembi Morumbi Editora, 2007.

CHARLES-ROUX, Edmonde. *A era Chanel*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FIELD, Charlotte; DIRIX, Emanuelle. *A Moda da Década de 1920*. São Paulo: Publifolha, 2014.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales 1929-1989-A revolução francesa da historiografia*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

CALANCA, Daniela. *História Social da Moda*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FISCHER, Toby. *O código do vestir — o significado oculto da roupa feminina*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001.

FOGG, Marnie. *Quando a moda é genial: 80 obras-primas em detalhes*. São Paulo: Editora G. Gili, 2014.

GARBO, Karen. *O Evangelho de Coco Chanel — lições de vida da mulher mais elegante do mundo*. São Paulo: Editora Seoman, 2010.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

MAZZEO, Tilar J. *O segredo do Chanel n 5. A história íntima do perfume mais famoso do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

PIAZZA, Ariana — *Coleção Folha Moda*. v. 10, 12, 13 e 17, São Paulo, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero — A moda e seus destinos nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

MEZAN, Ricardo. Super interessante. Julho 1993, 7 ed.

Portal Fashion FFW Forward. Disponível em: <http://ffw.com.br/noticias/comportamento/gender-bender-a-moda-reacendebate-sobre-a-questao-de-generos/>. Acesso 20 de mai 2016

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1991.

SMITH, Nancy. *O pretinho básico — a verdadeira história dos 10 favoritos da moda*. São Paulo: Ed Planeta do Brasil, 2004.

WALLACH, JANET. *Chanel — seu estilo, sua vida*. São Paulo: Editora Arx, 2009.

[Recebido: 08 de ago de 2016 — aceito: 31 de out de 2016]

DIÁSPORA, IDENTIDADE E DESLOCAMENTOS EM DANY LAFERRIÈRE

Karla Andrea Soares¹

Resumo: Esse artigo propõe estudar como o sujeito da diáspora é visto na visão do colonizador no romance de Dany Laferrière *Como fazer amor com um negro sem se cansar* (1985). Usando de recortes teóricos do conceito de hibridização, desterritorialização, assim como dos estudos Pós-Coloniais fundamentados por Stuart Hall, Homi Bhabha, Bonnici e outros, sobre cultura, diáspora e identidade cultural. O estudo pretende compreender a representação da identidade do negro na diáspora, de suas manifestações culturais, da concepção de sujeito construída e assumida nesse processo diaspórico. Com isso esse sujeito estabelece uma hegemonia de valores que ele vai compartilhar com essa nova sociedade, estabelecendo parâmetros de interligações entre sua cultura e a do Outro, falando de um entre lugar que segundo Bhabha (1998) gera uma discussão sobre a identidade e o espaço de onde ele sujeito fala.

Palavras-chave: Diáspora. Identidade. Deslocamentos. Laferrière. Literatura haitiana.

DIASPORA, IDENTITY AND DISPLACEMENT IN DANY LAFERRIÈRE

Abstract: This article proposes to study how the subject of the Diaspora is seen in the colonizer's view on the novel by Dany Laferrière *How to make love with a black without tiring* (1985). Using theoretical cut-outs of the concept of hybridization, deterritorialisation,

¹ Mestre em Estudos Literários na UNIR - Rondônia. Membro do grupo de pesquisa MIMCAB - UNIR. Endereço eletrônico: ka_andrea14@hotmail.com.

as well as the Postcolonial studies founded by Stuart Hall, Homi Bhabha, Bonnici and others, on culture, diaspora and cultural identity. The study aims to understand the representation of the identity of the black diaspora, of cultural expressions, the conception of the subject constructed and assumed that diasporic process. Thus this subject establishes a hegemonic values that he will share with this new society, establishing parameters of interconnections between their culture and the Other, we are talking about a place from which according Bhabha (1998) generates a discussion on identity and the space where it subject speaks.

Palavras-chave: Diaspora. Identity. Displacement. La-ferrière. Literature haitian.

Introdução

Atualmente a temática da diáspora é amplamente discutida, isto deve-se ao fato dos estudos Pós-Coloniais abordarem essa escrita de diáspora, a resistência e os deslocamentos do sujeito na pós-modernidade, buscando referir-se a esse sujeito da diáspora como um ser deslocado de sua cultura, de sua língua e de sua identidade.

Com isso os estudos pós-coloniais vão explorar a visão do colonizador sobre o colonizado, onde se pressupõe a ideia de que o colonizador é um ser sem cultura ou identidade, que necessita de uma nova cultura, de uma nova língua e necessitam assumir uma nova identidade. Nesse sentido, a cultura do sujeito em processo de diáspora é entendida como retrógrada, sem importância e estática e deveria, portanto, ser exterminada para dar lugar à cultura do Outro (estrangeiro), para que assim este possa fazer parte de uma comunidade.

Nesse contexto da diáspora a obra *Como fazer amor com um negro sem se cansar* se destaca por ser uma literatura

que evidencia a diáspora no seu sentido mais amplo, pois retrata a visão do sujeito que vivencia esse processo.

Diante de tais evidências do processo diaspórico, Laferrière busca com sua obra transpor a visão que as pessoas têm do negro da diáspora e mostra o quanto esses foram subjugados e sujeitados a todo tipo de atrocidades durante os processos de colonização do Haiti e em meio às ditaduras que o país vivenciou.

Como exemplo dessa sujeição do colonizado ao colonizador, citamos a presença da sociedade francesa e americana no processo de colonização do Haiti, a qual trouxe grandes catástrofes à história da cultura haitiana. Pois para tornar-se uma sociedade livre da França, o Haiti sofreu embargos políticos e ficou à mercê da própria sorte impossibilitado de negociar com outros países e vender o açúcar e arroz, que eram as principais fontes de renda do país, com isso o país foi tornando-se cada vez mais empobrecido.

A permanência de tropas americanas de 1915 a 1934 trouxe um estereótipo da visão do negro como um ser bárbaro, sem cultura ou identidade, é importante entender que, ao mesmo tempo em que os haitianos tentavam se recuperar economicamente, também sofriam com os pré-conceitos estabelecidos por povos que colonizaram o país, e que de alguma forma esses imaginários da cultura e crença haitiana ainda são mal vistos, até hoje, por alguns haitianos e por pessoas que desconhecem a cultura haitiana.

Outro fator que trouxe muita opressão para o povo haitiano foi à criação da guarda nacional, que acabou por dar mais poderio político à ditadura Duvalier, que assolou o país por muitos anos e fez com que vários escritores e partidários contrários fossem exilados em outros países. Como bem retrata Laferrière (2012, p. 17): “Bom, em resumo, esta é a situação neste começo dos anos 80 marcados por uma pedra preta na história da Civilização Negra”.

Em meio à invasão de suas terras e as ditaduras impostas os haitianos tiveram sua história silenciada e passaram a incorporar a cultura e a visão do colonizador, no sentido de se sentirem diferente do Outro, buscando assim, uma forma de afirmação e ressignificação de sua identidade. Nesse sentido, nos propomos analisar na obra de Laferrière, como essa relação do Outro com o sujeito em processo de diáspora tem afetado a sua identidade e como esses processos diaspóricos são recorrentes no Haiti, seja por causa da colonização, das ditaduras ou das catástrofes sofrida pelo país.

O autor propõe em sua obra um jogo de relações entre o branco e o negro, como forma de denunciar a sociedade segregadora e racista do início da década de 80 na cidade de Montreal. O enredo se passa num subúrbio da cidade, onde dois jovens negros e diásporos dividem um quarto-sala, os personagens Vieux e Buba passa a se relacionar com estudantes de uma das mais conceituadas universidades da cidade, mas essas relações secretas jamais poderão ser anunciadas à sociedade canadense. Para Laferrière (2012, p. 28) estar exilado em outro país traz certo entrave nas relações que se estabelece com o Outro, como bem retrata o autor em um dos encontros fortuitos de Vieux e Miz Literatura:

Miz Literatura pode se permitir ter uma consciência limpa, clara e honesta. Ela pode. Quanto a mim, aprendi bem cedo que era preciso acabar com esse produto de luxo. Nada de consciência. Nada de paraíso perdido. Nada de terra prometida. Diz aí: em que uma consciência pode me ajudar? Só pode ser motivo de chateação para um Negro entupido até a boca de fantasias, de desejos e de sonhos frustrados. É simples: eu quero a América.

Laferrière retrata a experiência de ser diásporo, através de um relato baseado em suas experiências enquanto exilado na cidade de Montreal, durante a ditadura de Duvalier. Com

isso, sua escrita se constitui como uma denúncia a essa sociedade patriarcal e racista.

Nesse novo lugar o sujeito tenta ter vez, de onde ele busca ser ouvido, onde possa ter seus direitos e possa constituir-se nessa sociedade, como parte dela, mas não aniquilando a sua cultura e a sua identidade, mas sim agregar valores a essa.

Assim, busca-se nesse artigo tratar do conceito de identidades, deslocamento e diáspora desse sujeito que sai de seu país e assume uma nova identidade, de acordo com a bagagem cultural e social que este vivencia nesse “entre lugar”, que nem é sua terra natal, nem é a terra em que este sonha em construir sua vida.

Dany Laferrière

O autor recebeu o nome de batismo de Windsor Kléber Laferrière, herança do pai, nasceu na cidade Porto Príncipe no ano de 1953, capital do Haiti, seu pai era jornalista e contrário ao regime ditatorial de François Duvalier, que esteve no poder durante 14 anos. No ano de 1959 seu pai exila-se em Nova York e temendo represálias à sua família sua mãe passa a chamá-lo de Dany Laferrière.

Já desde cedo Laferrière vive deslocamentos culturais e geográficos, primeiro aos quatro anos quando vai morar na casa da vó Ba, com sua mãe e suas tias em Petit Gôave, mas após uma epidemia de malária retorna a Porto Príncipe. Essa convivência só com figuras femininas marca a sua narrativa, que passa a explorar o universo feminino em grande parte de seus livros. Dando continuidade ao trabalho do pai torna-se jornalista, escritor e luta contra a sucessão da ditadura Duvalierista.

Dany Laferrière era partidário a luta do povo haitiano, pela reivindicação de seus direitos e contra as condições so-

ciopolíticas que o país estava passando, durante as ditaduras, questionava a composição dos sindicatos e como esses eram subvertidos pelas forças do Governo.

Na década de 70 passa a publicar reportagens sobre a primeira greve sindical haitiana, após a publicação dessas reportagens seu amigo Gasner Raymond é assassinado o que leva Dany a pensar na sua segurança e decide sair do Haiti com medo de ser o próximo a enfrentar represálias da ditadura Duvalier, então muda-se para Montreal onde passa a viver e escrever seus primeiros livros.

Sua escrita é marcada por uma busca da identidade do negro, por a aceitação e sobrevivência do sujeito da diáspora e por deslocamentos desses sujeitos entre o lugar real e o idealizado. Esse exílio de Laferrière permite que sua escrita aproxime dois mundos antagônicos — o haitiano e o canadense — permite que novas culturas sejam suscitadas a se hibridizarem nessa escrita de diáspora. Com isso, o autor se insere na literatura canadense com uma narrativa de migração, que revela a resistência, o exílio e o sentimento de des-territorialização do negro na diáspora.

Diáspora e deslocamentos

Os processos migratórios são amplamente explorados nas literaturas caribenhas, essa ênfase na diáspora permite que outros circuitos literários tenham um novo olhar sobre a escrita, à cultura e identidade caribenha, principalmente num momento em que estas literaturas são amplamente discutidas e estudadas a partir do viés do Pós-Colonialismo.

O enfoque dado por estas literaturas ao sujeito da diáspora permite que várias vozes silenciadas pelo exílio ou pelo horror da guerra sejam postas em evidência, mantendo assim a identidade cultural desse sujeito.

Mesmo diante desse cenário de afirmação de uma cultura, sabemos que se encontrar em situação de diáspora leva o sujeito assumir múltiplas identidades, a conviver com diversas culturas e tal processo acontece naturalmente pelo contato com o Outro (estrangeiro). Laferrière (2012, p. 25) destaca em sua obra, que o negro da diáspora busca se espelhar na imagem do Outro, como destaca na fala do narrador-personagem:

Levo comigo para todo lado essa foto de Carole Laure². Boca gulosa e olhos molhados ao lado do rosto alongado e doce de adolescente refinado de Lewis Furey. Ele tem muita cara de filhinho de papai, inteligente, sofisticado, doce, esperto até não poder mais, merda! Tudo o que eu adoraria ser.

O autor mostra com sua obra que o negro que vivencia a diáspora se encontra vulnerável frente ao Outro (acolhedor), destacando a necessidade de afirmação da sua identidade frente ao branco, politizado, refinado e visto como bem-sucedido.

Numa análise detalhada da diáspora haitiana, esse processo de deslocamento era algo muito comum desde os primórdios da colonização do Haiti, se deslocavam em busca de novas terras para morarem, plantarem e para montar novas nações, esse processo se constituía de muitas dificuldades, mas era necessária a sobrevivência de muitas nações que tinham costumes e crenças diferentes.

Esse deslocamento, além das fronteiras de seu país, cria um espaço de diferenças sociais, étnicas e culturais que vão revelando aversão ao Outro (outra pátria) pelo sujeito da diáspora.

Hall (2003, p. 35) afirma que: “O conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença.

² Atriz canadense casada com Lewis Furey, roteirista de cinema.

Está fundado sobre a construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre dentro e fora”. Esse desejo do sujeito da diáspora em se afirmar enquanto imigrante num país de culturas diversificadas faz com que ele busque resistir à dominação do “Outro” e passe a assumir uma identidade multifacetada e ambígua, criando uma nova forma de se impor contra esse país novo, contra essa gente estranha, buscando dessa forma se afirmar enquanto diásporo (outro), através de sua língua e de sua cultura.

Bonnici (2009, p. 133) corrobora com essa ideia ao ressaltar que: “O outro pode ser definido como alguém diferente de si próprio. O sujeito colonizado é o outro; o colonizador se caracteriza pela naturalidade e pela universalidade de sua cultura e de seu ponto de vista”. Dessa forma, o colonizador tenta impor de maneira velada uma nova cultura e uma nova língua ao sujeito da diáspora, e este se apropria de partes desse conhecimento que lhe foi repassado, construindo um processo de hibridização como forma de resistir a esse processo de aculturação.

E tais formas de resistência são próprias do sujeito da diáspora, essa busca por transgredir o que já vem ditado e determinado, esse constante confronto entre as diversas culturas traz à tona questões raciais e desigualdades vivenciadas em uma sociedade considerada diferente da do seu país de origem.

Como bem destaca Bonnici (2009, p. 30): “[...] diáspora refere-se ao trauma coletivo de um povo que voluntária ou involuntariamente saiu ou foi banido da sua terra e, vivendo num lugar estranho, sente-se desenraizado de sua cultura e de seu lar”. Tais percepções quanto ao processo vivenciado na diáspora e o estranhamento do estrangeiro sob a visão do país que o acolhe, nos mostra como é difícil para muitos aceitar o novo, o diferente e o subalterno, com isso percebemos que muitas culturas estão sendo afetadas e suprimidas.

Diante de tais observações é possível perceber que as desigualdades e as supressões de uma cultura estão intimamente ligadas às relações de poder entre os que se consideram maioria e uma “pequena minoria” que vivem à margem da sociedade, sem voz, sem vez e sem poderem se assumir enquanto sujeito dessa nova pátria.

A diáspora e deslocamentos no primeiro romance de Dany Laferrière

É relevante saber que é corriqueiro nos romances haitianos a apreciação por uma discussão sobre a diáspora e os deslocamentos que os sujeitos, em processo de diáspora, vivenciam nesse percurso entre o país de origem e o país além-mar, um “entre lugar” que Bhabha (2003) apresenta como o lugar aonde o sujeito vai constituindo uma nova cultura e um discurso frente às diferenças de raça/classe e gênero.

Grande parte desses romances é escrito em língua inglesa e francesa, pelo fato desse povo ter sido colonizado tanto por americanos quanto por franceses, mas há uma forte cultura em escrita de livros em inglês crioulo, como uma forma de rejeitar ou ab-rogar a língua imposta pelos colonizadores.

Bonnicci (2009, p. 38) diz que:

A ab-rogação e a apropriação são posicionamentos políticos a favor da identidade ou de uma população cuja língua foi herdada no tempo colonial ou de um grupo de pessoas que, em suas publicações científicas e em outras ocasiões, se utiliza dessa mesma língua. Quando se propõe paridade em todas as formas de língua inglesa (a versão australiana, sul-africana, nigeriana, caribenha, guianense, gibraltarina etc.), a ab-rogação é um antídoto diante da hegemonia cultural do inglês, já que a língua sempre é adaptável

e já que a mesma ferramenta serve para transformar e libertar.

Esse lugar de onde o sujeito da diáspora fala é um posicionamento frente à sua cultura, frente a essa nova cultura híbrida e uma forma de afirmação dos seus valores sociais e culturais, buscando assim subverter a cultura e a língua do colonizador.

No campo literário o romance caribenho vem ganhando destaque e vem tendo visibilidade pelas reflexões que este traz acerca da colonização, da diáspora caribenha, dos estudos de gênero e hibridismos muito recorrentes nessas literaturas.

Mesmo que estes escritores caribenhos vivenciem uma cultura híbrida, já que muitos deles escrevem fora do Caribe, mas sobre a cultura caribenha, esses conseguem se posicionar na sua subjetividade frente ao discurso dominante.

Diante de tais dominações, a escrita da diáspora vem fazer ouvir os discursos silenciados de pessoas à margem do cânone literário e de grupos minoritários, nesse quadro de autores que abordam esta temática podemos citar Edwidge Danticat, Pauline Melville e Dany Laferrière.

Nesse artigo nos atentaremos para o primeiro romance do escritor haitiano Laferrière, na referida obra é recorrente a problemática do sujeito na diáspora, o racismo (das universitárias brancas e de elite) e o silenciamento desses sujeitos. Em *Como fazer amor com um negro sem se cansar*, Dany permite que o leitor visualize ironias e ambiguidades (uma universitária manter romance secreto com um negro pobre e diásporo), comuns na relação entre aquele que recebe este sujeito em outro território e entre esse sujeito desterritorializado.

Para Laferrière (1985, p. 17) a visão que o acolhedor desse sujeito desterritorializado tem do negro na diáspora é

uma visão deturpada que acaba subjetificando-o a uma cultura colonial e patriarcal:

Até parece que o período da Negritude acabou, has been, caput, finito, morto. Negro, out. Go home Nigger. A Grande Era Negra, já era! Hasta la vista, Negro. Last call, colored. Volta pra selva, Neguinho. Faz um haraquiri naquele lugar que só você sabe. Olha mamãe diz a jovem Branca, olha o Negro capado. Negro bom, responde o pai, é um negro sem bolas. Bom, em resumo, esta é situação neste começo dos anos 80 marcado por uma pedra preta na história da Civilização Negra.

Esse processo de sentir-se um ser que não pertence a esta nova cultura, e que é subjugado por sua raça ou classe, leva o sujeito da diáspora a viver em constante deslocamento, buscando um lugar onde ele possa ser visto como sujeito de uma comunidade.

Esses processos de deslocamento em Laferrière é recorrente na sua vida e em suas obras, e isso se constitui como movimento de exílio voluntário ou involuntário desse sujeito da diáspora, muitas vezes como uma forma de fugir dos horrores da guerra, da crueldade das ditaduras ou para esquivarem das assolações da pobreza e de desastres naturais em seu país de origem.

O estudo sobre esse processo diaspórico é amplamente discutido e estudado pelos estudos pós-coloniais, que exploram o negro na diáspora, suas identidades multifacetadas e o olhar do Outro (colonizador) sobre as culturas desses sujeitos e a resistência frente às imposições do colonizador.

Hall (2003, p. 27) afirma que: “Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas”. Com isso o negro assume a identidade de sujeito da diáspora, mas mantém a sua subjetividade frente à cultura dominante. Pois essa situação

de deslocamento de uma cultura para outra vai produzindo uma cultura híbrida.

A ideia de uma terra de realizações, prosperidade e onde todos os seus sonhos serão realizados vai virando uma utopia, pois a realidade desse processo de acolhimento do sujeito da diáspora é bem distante dos seus ideais e a obra de Dany pontua bem este distanciamento da igualdade de oportunidades entre o colonizador e o colonizado, entre o nativo e o estrangeiro e entre o negro e o branco.

A obra *Como fazer amor com um negro sem se cansar* de Laferrière mostra-nos que a única forma de diminuir a distância entre as classes sociais menos favorecidas frente à classe dominante é a resistência da classe subalterna contra os ditames e regras impostas pela sociedade colonizadora.

Diante dos efeitos produzidos por práticas colonizadoras na obra, é que os personagens principais do romance buscam através do sexo despir-se de preconceitos atribuídos por uma cultura imposta pelo colonizador. Como bem retrata Laferrière (2012, p. 19): “Se você quer um resumo da guerra nuclear, ponha um Negro e uma branca na mesma cama”. No momento em que os dois amigos recebem senhoritas da mais alta classe puritana, esses passam a se igualar através do sexo, os sujeitos da diáspora deixam transparecer sua identidade, livre de ditames e amarras da visão do Outro.

Com isso o negro começa a reinventar seu espaço, a construir uma cultura híbrida, a se reinventar em oposição à cultura do colonizador, que na visão de Bhabha (2003, p. 62) “[...] o sujeito colonizado — semi-aquiescente, semi-opositor, jamais confiável — produz um problema irresolúvel de diferença cultural para a própria da autoridade cultural colonial”, já que na visão do colonizador o colonizado é sempre o sem cultura e sem identidade.

Esse olhar sobre qualquer cultura diferente da do colonizador faz surgir uma barreira, um choque entreculturas e raças, o que acaba por sobrepor uma cultura sobre a outra. Para Bauman (2012, p. 13):

A ideia de “cultura” serviu para reconciliar toda uma série de oposições enervantes pela sua incompatibilidade ostensiva: entre liberdade e necessidade, entre voluntário e imposto, teleológico e causal, escolhido e determinado, aleatório e padronizado, contingente e obediente à lei, criativo e rotineiro, inovador e repetitivo — em suma, entre a autoafirmação e a regulação normativa.

Com isso o colonizador pleiteia uma cultura única e estabilizada, que não esteja em perigo frente à cultura do outro, do considerado sem cultura, do visto como um ser destituído de qual forma de civilização.

Dany explora em seu romance estas questões quando mostra o relacionamento de dois negros com jovens que jamais cumprimentariam um negro pobre e em processo de diáspora. Na referência que o personagem Vieux faz da garota chamada Miz Literatura, Laferrière (1985, p. 38) destaca que: “O que ela faz aqui, ela só faria por um branco com uma arma encostada na cabeça, e ainda assim não faria nem um décimo”. Com isso o autor busca através das relações sexuais igualar as raças, numa dança de corpos que se dão ao prazer sem pensar a qual classe ou cultura pertencem.

Dessa forma os personagens do romance, Vieux e Buba passam a ser objeto de desejo das estudantes brancas de classe, reprodutoras de uma cultura colonizadora, que vê o sujeito da diáspora como um ser subalterno, sem uma cultura ou identidade e como um ser criado para servir a seus desejos mais secretos, de destituir o sujeito da diáspora de uma identidade cultural em nome de uma tradição que pensa que é superior a outras culturas.

Hall (2003, p. 73) ressalta que:

[...] a tradição cultural satura comunidades inteiras, subordinando os indivíduos a formas de vida sancionadas comunalmente. Isto é contraposto a “cultura da modernidade” — aberta, racional, universalista e individualista. Nesta, os vínculos culturais particulares devem ser deixados de lado na vida pública — sempre proclamados pela neutralidade do estado civil — para que o indivíduo fique formalmente livre para escrever seu próprio script.

Essa relação de dominação do outro cria uma nova relação de dominado para dominador através das relações que desenvolve com estudantes brancas, como forma de subjugar uma cultura racista e segregadora.

A identidade na diáspora

A diáspora, seja ela dentro e fora do país, sempre, traz um conflito quanto à identidade do sujeito e sua tradição cultural, pois esse espaço de tempo em que o sujeito migra ou imigra traz para ele novas experiências de vida, novos contextos políticos e culturais, que de alguma forma influenciam nessa nova identidade na diáspora.

Para Hall (2003, p. 260):

Os elementos da “tradição” não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância. Com frequência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas e antagônicas se encontram ou se cruzam. Elas procuram destacar uma forma cultural de sua inserção em uma tradição, conferindo-lhe uma nova ressonância ou valência cultural.

Mesmo tendo suas tradições, suas crenças e sua bagagem cultural formada, o sujeito da diáspora vai construindo uma identidade multicultural, mas sem deixar que a sua cultura seja negada pelo outro. Como forma de manutenção da sua identidade cultural este utiliza da língua, dos costumes, da dança e da escrita para propagar e hibridizar a cultura do Outro. Em meio as relações de alteridade vivenciadas no país de exílio, Laferrière (2012, p. 43) destaca que nesse espaço o negro em processo de diáspora revive alguns traumas do passado:

Penso em minha cidadezinha no fim do mundo. Em todos os negros que partiram em busca da riqueza dos Brancos e voltaram gogos. Não sei por que — isso não tem nada a ver com o que está acontecendo agora — penso em uma música que ouvi a muito tempo.

Assim, o negro em processo de diáspora vai rememorando sua história, as lutas que seu povo travou por uma vida melhor e a visão do negro apenas como objeto de desejo. Esse processo de recepção da cultura e da identidade do outro não é algo bem visto pelo Colonizador, já que acaba por deturpar parte de uma herança cultural “sólida”, patriarcal e segregadora, que se diz moderna para os avanços tecnológicos, mas por outro lado vê com maus olhos uma cultura que é diferente da sua.

Sobre esta construção de cultura nacional por parte do colonizador, Hall (2006, p. 58) diz que: “Devemos ter em mente esses três conceitos, ressonantes daquilo que constitui uma cultura nacional como uma “comunidade imaginada”: as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança”. Com isso o sujeito vai assumindo diversas identidades de acordo com o ambiente e a época em que está vivendo, a identidade agora deixa de ser imutável e estática, repassada apenas pelo seu grupo famili-

ar, ela passa a se constituir das relações deste com outros grupos de diferentes locais e países.

Esse choque de culturas faz emergir uma crise identitária nesse sujeito, que agora faz parte de inúmeras culturas, mas que como revidando ao colonizador não se sujeita a essas culturas, porém as incorpora de uma forma hibridizada, tentando dessa forma, se afirmar entre o mundo real e o cultural.

Há que se questionar se todas essas identidades que o sujeito assume podem torná-lo um ser dividido entre sua cultura e outras culturas. Será que este consegue absorver elementos de outra cultura que vão de encontro com seus objetivos de vida, seu posicionamento político e suas crenças?

Esses questionamentos trazem à tona um conflito que o sujeito vive na diáspora, produto de um mundo pós-moderno, que prevê uma identidade fixa e única, que molda este sujeito de acordo com o que Hall (2006) chama de “identidade unificada”. Que para ele produz um choque de identidades, já que dentro de nós projetamos e vivemos conflituosamente com inúmeras identidades. Essas identidades se conflitam, mas também se hibridizam, formando uma identidade multicultural constituída de diversas faces.

Considerações finais

A escrita de Laferrière se constitui e cria um enredo tensivo que subjugando a escrita dessa nova nação — o Canadá —, a qual não demonstra certa receptividade a esta escrita de migração. Ao mesmo tempo o autor cria um novo espaço para escrita de fronteira, um lugar onde se pode desconstruir e reconstruir o discurso politicamente certo, o discurso que tem uma carga histórica de discriminações e conflitos entre

ricos e pobres, negros e brancos, senhores e serviçais, entre o diferente da cultura do Colonizador.

Laferrière tenta com este romance forjar ironias através da maneira como as pessoas brancas se relacionam com um negro que vivencia a diáspora, fazendo com que esta nova nação vivencie uma miscigenação de sua cultura e de suas crenças, mesmo que indiretamente esta não seja a vontade expressa desse povo. Desta forma, este tipo de escrita, mediante um processo de apropriação de elementos de várias culturas — americana, haitiana e francesa — vai reconstruindo a identidade cultural desse sujeito da diáspora, trazendo elementos do passado para presente, buscando assim recriar um novo presente.

Com isso a escrita de Laferrière vai construindo outra história diferente da que fora imaginada antes de vivenciarem o processo de diáspora, onde pleiteavam uma nação utópica, onde todos os seus problemas seriam resolvidos, aonde todo o sofrimento de guerras e ditaduras, vai dessa forma reconstruindo a identidade cultural sem deixar de lado elementos da sua cultura, traduzindo o passado para o presente, questionando o ver do colonizador sobre o colonizado. Para Hall (2003, p. 28) a identidade cultural faz parte de nosso ser, se constitui no nosso gene, não pode ser transmutada por uma nova vivência ou uma nova cultura:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja, fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades — os legados do Império em toda parte — podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento — a

dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor.

Entende-se assim, que a experiência do sujeito da diáspora nesse constante deslocamento é algo traumático que traz à tona fantasmas do passado, quando sua terra natal fora invadida e colonizada por europeus e espanhóis, quando boa parte da sua identidade cultural fora roubada, onde novas culturas foram construídas e impostas pelo Colonizador, como uma forma de levar o conhecimento para os considerados ignorantes e sem cultura. Traz consigo o desejo de pertence a um lugar, de fazer parte desse povo que o acolheu, mas traz consigo o desejo de solidificar sua cultura e suas raízes nessa nova terra, sem carregar consigo uma visão estereotipada da visão que o Outro tem desse sujeito da diáspora.

Referências

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BAKIITIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKIITIN, Mikhail. *A Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BONNICI, Thomas. *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.

BONNICI, Thomas. *O Pós-Colonialismo e a Literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Vozes. 1992.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DUSSEL, Enrique. *O encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade*. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

FANON, Frantz. *Condenados da terra*. Juiz de Fora, MG: UFJF, 2005.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine Laguarda Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LAFFERRIÈRE, Dany. *Como fazer amor com um negro sem se cansar*. Trad. Heloisa Moreira e Constança Vigneron. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

[Recebido: 03 de set de 2016 — aceito: 10 de nov de 2016]

IMPÉRIO, MULTIDÃO E *STAR TREK*

Jean Raphael Zimmermann Houllou¹

Resumo: Este artigo visa apresentar cenas de dissenso dentro do seriado *Star Trek* produzido num contexto de transição de uma ordem imperialista para o atual Império contemporâneo. A pesquisa realizada com os episódios da série demonstrou que sua narrativa encontrou consonância com a vontade da multidão em frear o exercício da antiga soberania europeia.

Palavras-chave: *Star Trek*. Multidão. Império. Dissenso.

EMPIRE, MULTITUDE AND *STAR TREK*

Abstract: This article aims to present dissensus scenes in the *Star Trek* series. This TV show was produced in a transition context of an imperialist order for the current contemporary Empire. The survey of the episodes of the series showed that his narrative found consistent with the will of the multitude in to break the exercise of the imperialism and his wars.

Keywords: *Star Trek*. Multitude. Empire. Dissensus.

Surgimento do império

Ao analisarem as questões geopolíticas contemporâneas, Hardt e Negri (2000, p. 11) afirmam que junto "[...] com o mercado global e com circuitos globais de produção surgiu uma nova ordem global, uma nova lógica e estrutura de co-

¹ Professor de História do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Endereço eletrônico: Jean.raaphael@ifsc.edu.br.

mando — em resumo, uma nova forma de supremacia [...]”, que passou a governar o mundo de forma diferente da ordem moderna europeia. Tal ordem carrega novos valores, assim como formas específicas de funcionamento e controle social, cuja substância política, os autores chamam de Império:

A transição para o Império surge do crepúsculo da soberania moderna. Em contraste com o imperialismo, o Império não estabelece um centro territorial de poder, nem se baseia em fronteiras ou barreiras fixas. É um aparelho de descentralização e desterritorialização do geral que incorpora gradualmente o mundo inteiro dentro de suas fronteiras abertas e em expansão. O Império administra entidades híbridas, hierarquias flexíveis e permutas plurais por meio de estruturas de comando reguladoras. As distintas cores nacionais do mapa imperialista do mundo se uniram e mesclaram, num arco-íris imperial global (HARDT; NEGRI, 2000, p. 12).

Características dessa forma diferenciadas de supremacia, antes de assumirem um caráter global a partir da segunda metade do século XX, tiveram sua origem nas ideologias dos fundadores dos Estados Unidos da América. Segundo Hardt e Negri (2000), a soberania moderna de origem europeia pressupunha a transferência do poder da sociedade para algo transcendente, como a figura do Leviatã na obra de Thomas Hobbes:

Porque pela arte é criado aquele grande LEVIATÃ a que se chama REPÚBLICA, ou ESTADO (em latim Civitas), que não é senão um homem artificial, embora de maior estatura e força do que o homem natural, para cuja proteção e defesa foi projetado. E no qual a soberania é uma alma artificial, pois dá vida e movimento ao corpo inteiro [...] (HOBBS, 2003, p. 11).

A soberania do projeto constituinte dos Estados Unidos da América, ao contrário, propiciava uma interação democrática dos poderes reunidos em redes. Em função dessa interação, a autoridade deve permanecer dentro da sociedade. No projeto americano, o poder era proposto como algo imanente, que se constituía a partir da sinergia das forças produtivas e não pelo seu regulamento. Podemos observar a defesa dessa nova forma de soberania na Declaração de Independência dos Estados Unidos da América escrita por Jefferson (1776):

That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed, — That whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its foundation on such principles and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to affect their Safety and Happiness.²

Observemos, ainda, as palavras de Hardt e Negri (2000, p. 181), segundo os quais:

O que aqui toma forma é uma idéia extraordinariamente secular e imanentista, apesar da profunda religiosidade que perpassa os textos dos Pais Fundadores. Constitui uma idéia que redescobre o humanismo revolucionário da Renascença e o aperfeiçoa como ciência política e constitucional. O poder pode ser composto por toda uma série de poderes que se regulam a si próprio e se organizam

² Nossa tradução: Que a fim de assegurar esses direitos, governos são instituídos entre os homens, derivando seus justos poderes do consentimento dos governados, - Que sempre quando qualquer forma de governo se tornar destrutiva de tais fins, é Direito do Povo alterá-la ou aboli-la e instituir novo governo, baseando-o em tais princípios e organizando-lhe os poderes pela forma que lhe pareça mais conveniente para realizar a Segurança e a Felicidade.

em redes. A soberania pode ser exercida dentro de um vasto horizonte de atividades que a subdividem sem negar sua unidade e que a subordinam continuamente ao movimento criativo da multidão. [...] Em oposição às modernas concepções europeias de soberania, que consignam o poder político a um reino transcendente, e com isso afastam e alienam as fontes de poder da sociedade, aqui o conceito de soberania se refere a um poder inteiramente dentro da sociedade. A política não se opõe à sociedade, antes a integra e completa.

Uma segunda característica da constituição dos Estados Unidos apresentou um ponto de contradição com relação à primeira. Hardt e Negri (2009) afirmam que a soberania americana assumiu o papel de controlar a multidão plural e garantir a propriedade privada. Hardt e Negri (2000) conceituam como multidão uma força coletiva capaz de se opor à ordem capitalista contemporânea. Tal conceito é trazido da obra do renascentista Baruch de Espinosa (2009). Em seu texto, *Tratado Político*, Espinosa aponta como a multidão se constitui antes do soberano e conserva uma liberdade compartilhada que não poder ser transferida a ele, permanecendo como um possível ameaça ao poder instituído.

É, além disso, certo que cada um prefere governar a ser governado. Ninguém, com efeito, concede voluntariamente o estado a outrem, conforme diz Salústio no primeiro discurso a César. É, por isso, claro que uma multidão inteira nunca transferiria o seu direito para uns poucos, ou para um só, se pudesse pôr-se de acordo entre si e se das controvérsias que tão frequentemente se desencadeiam nos grandes conselhos não se passasse às revoltas. A multidão, portanto, só transfere livremente para um rei aquilo que é absolutamente impossível ela própria ter em seu poder, ou seja, o dirimir as controvérsias e o decidir de forma expedita. [...] quão imprudentemente muitos se esforçam por

remover um tirano, quando as causas pelas quais o príncipe é tirano não podem ser removidas e, pelo contrário, elas se impõem tanto mais quanto maior causa temer se lhe oferece, como acontece quando a multidão mostra exemplos aos príncipes e se vangloria do parricídio como de uma coisa bem feita (ESPINOSA, 2009, p. 46-90).

O conceito é lido na contemporaneidade por autores como Virno (2002), para quem a multidão se diferencia da concepção hobbesiana de povo, o qual elege um Uno para unificá-lo e comandá-lo. A multidão parte de um Uno, que são as características genéricas da humanidade, ao invés de instituí-lo. Dessa forma, ela pode se apresentar como uma pluralidade que permanece como tal na cena pública sem negar o caráter individual dos que a compõe. Segundo Virno (2002), Marx já havia se referido a essas características genéricas em textos de sua juventude. Podemos observar que Marx (2004, p. 84) se refere à existência humana em geral:

A vida genérica, tanto no homem quanto no animal, consiste fisicamente, em primeiro lugar, nisto: que o homem (tal qual o animal) vive da natureza inorgânica, e quanto mais universal o homem [é] do que o animal, tanto mais universal é o domínio da natureza inorgânica da qual ele vive. Assim como plantas, animais, pedras, ar, luz, etc, formam teoricamente uma parte da consciência humana, em parte como objetos da ciência natural, em parte como objetos da arte — sua natureza inorgânica, meios de vida espirituais, que ele tem de preparar prioritariamente para a fruição e para a digestão —, formam também praticamente uma parte da vida humana e da atividade humana.

Para Hardt e Negri (2000), a multidão aparece como uma força social capaz de minar as estruturas da ordem contemporânea, gerando uma forma de organização que dis-

pense qualquer transferência de poder para formas de soberania.

Como escrevem Hardt e Negri (2009, e-book): “Several different conceptions of republic, as we saw earlier, compete in seventeenth and eighteenth centuries, and some of these indeed refer very similar to the rule of the multitude, but only one conception — the republic of property — emerges as dominant.”³ Tal questão levou a soberania americana a uma volta para a transcendência. Nesse sentido, Hardt e Negri (2000, p. 184) afirmam que “[...] depois de reconhecer esses limites internos, o novo conceito americano de soberania abre-se com extraordinária força para fora, quase como se quisesse banir a ideia de controle.” Dessa forma, uma característica da soberania americana é a tendência a um projeto expansivo num território sem limites. Em razão disso, tal soberania voltava-se, muitas vezes, para uma prática imperialista sobre outras populações como os índios na conquista do Oeste.

Hardt e Negri (2000) situam o surgimento da ordem imperial entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, quando várias organizações internacionais produtoras de normas foram construídas, como a Organização das Nações Unidas, Fundo Monetário Internacional, Banco Mundial e organizações humanitárias. Essas organizações herdaram a concepção do poder distribuído em rede da soberania americana (HARDT; NEGRI, 2000). Além delas, a partir da segunda metade do século XX, corporações industriais e financeiras transnacionais começaram a se estruturar globalmente e a utilizar os Estados-nação como instrumentos para organizações do fluxo de capital e pessoas. A união entre o poder

³ Nossa tradução: Várias concepções diferentes de república, como vimos anteriormente, competiram nos séculos XVII e XVIII, e algumas delas de fato se referem de forma muito semelhante às regras da multidão, mas apenas na concepção - a república da propriedade - acabava emergindo como dominante.

político e o econômico em escala global gerou a ordem imperial (HARDT; NEGRI, 2000).

A soberania global, como ensinam Hardt e Negri (2000), também permitiu que os Estados Unidos da América, por vezes, trocasse a prática imperialista pelo exercício de um papel de polícia a serviço da ordem supranacional estabelecida por tais organizações herdeiras da sua concepção de poder em rede. Nesse sentido, conforme os autores, “Há indicações de que, pelo menos no nível ideológico, as forças armadas americanas vêm ocupando nas últimas décadas uma posição ambivalente, a meio caminho entre o imperialismo e o Império.” (HARDT; NEGRI, 2009, p. 92).

Segundo Hardt e Negri (2009), as transições para o Império e seus processos de globalização e controle social, biopoder, trazem novas possibilidades para as forças de libertação da multidão. Para os autores, tais processos trouxeram à tona a concepção de um mundo no qual a multidão pode se basear ao lutar contra o controle imperial:

One primary effect of globalization, however, is the creation of a common world, a world that, for better or worse, we all share, a world that has no 'outside'. Along with nihilists, we have to recognize that, regardless of how brilliantly an trenchantly we critique it, we are destinet to live in *this* world, not only subject to its powers of domination but also contaminated by its corruptions. Abandon all dreams of political purity and 'higher values' that woould allow us to remain outside! Such a nihilist recognition, however, should be only a tool, a point of passage toward constructing an alternative project.⁴ (HARDT; NEGRI, 2009, e-book).

⁴ Nossa tradução: Um efeito primário da globalização, no entanto, é a criação de um mundo comum, um mundo que, para melhor ou pior, todos compartilhamos, um mundo que não tem “fora”. Como niilistas, temos de reconhecer que, independentemente de quão

Além disso, transformações realizadas pelo Império podem ser entendidas como exigências da multidão. As estruturas imperialistas anteriores colocavam as massas dos diferentes países em oposição umas às outras. Benjamin (1987) diagnosticava como o fascismo tentava desviar as massas da revolução ao levá-las para a guerra. Várias lutas contra a exploração também se colocavam contra o nacionalismo e o colonialismo, os quais encontram sua base na concepção transcendental de Estado soberano. O Império trouxe uma ordem que se posiciona acima desses conflitos nacionalistas e por isso, conforme explicam Hardt e Negri (2000, p. 62), “Pode-se até dizer que a construção do Império e de suas redes globais é uma resposta às diversas lutas contra as modernas máquinas de poder, e especificamente à luta de classes, ditada pelo desejo de libertação da multidão.” Ainda que a soberania global tenha mantido a exploração e a propriedade privada, é uma mudança que aponta para as lutas da multidão, para os dissensos que de alguma forma negam um controle total dos dominantes.

Para Rancière (2010) o dissenso não é um mero confronto de opiniões. É a demonstração de uma falta no regime de percepção disposto no momento: o consenso. O dissenso torna visível aquilo que não tinha razão para sê-lo, troca uma classificação por outra. Por exemplo, as reivindicações operárias após a revolução industrial colocam a fábrica, anteriormente inserida apenas no espaço privado, na arena pública e possibilitam enxergar o sofrimento dado pelas condições de trabalho.

brilantemente ou incisivamente o criticamos, estamos destinados a viver *neste* mundo, não somente sob os seus poderes de dominação, mas também contaminados por suas corrupções. Abandonemos todos os sonhos de pureza política e “valores superiores” que nos permita ficar de fora! Tal reconhecimento niilista, no entanto, deve ser apenas uma ferramenta, um ponto de passagem para a construção de um projeto alternativo.

Vejamos as palavras de Rancière (2012, p. 49):

Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. [...] A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso. É a aplicação da capacidade de qualquer um, da qualidade do homem sem qualidade.

Permanecer num regime de consenso e unidade de percepção, como aquele que desencoraja observar o que escapa da lógica do espetáculo mercantil, contribui para a afirmação do domínio sob os vencidos e reforça o perigo de sua pura entrega como instrumentos do capital, pois tente a percebê-los como incapazes. A esse respeito, leiamos a escrita de Rancière (2012, p. 67):

Consenso significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação do sensível e um regime de interpretação de seus dados. Significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado. O contexto de globalização econômica impõe essa imagem de mundo homogêneo no qual o problema de cada coletividade nacional é adaptar-se a um dado sobre o qual ela não tem poder, adaptar-se a ele, seu mercado de trabalho e suas formas de proteção social. Nesse contexto, desvanece-se a evidência da luta contra a dominação capitalista mundial que sustentava as formas da arte crítica ou da contestação artística.

Nossa pesquisa visa apresentar as cenas de dissenso de dentro do seriado, não com o intuito de resgatar uma realidade perdida ou de desfazer uma ilusão criada pela indústria cultural a partir de uma vontade legítima dos vencidos, mas com o objetivo de coletivizar as capacidades inseridas no dissenso como forma de emancipação no presente. É sob tal pressuposto que se estuda o seriado *Star Trek*. Acreditamos que sua narrativa apresenta a vontade da multidão em impedir o exercício da antiga soberania européia. Se a série em questão vem ao encontro de um desejo revolucionário, não podemos enxergá-la simplesmente como, nas palavras de Benjamin (1987, p. 224), “despojos atribuídos aos vencedores”, mas como testemunha das tensões que questionam a vitória da ordem dominante.

O Império, a multidão e Star Trek

O seriado *Star Trek* foi transmitido em 1966, ou seja, num momento em que a política externa americana passou a tender menos para uma atividade imperialista do que para uma ação de policiamento a serviço da ordem supranacional do Império. Sua estreia se deu em oito de setembro de 1966 e seu último episódio foi transmitido em três de junho de 1969. A série foi produzida pela Desilu Productions e exibida pela NBC.

Andres (2013) afirma que Roddenberry, criador do seriado, queria transmitir sua visão de utopia ao mesmo tempo em que usava o futuro para comentar questões sociais e políticas do presente. O próprio Roddenberry afirmou que usava o seriado para enviar mensagens de cunho político e social: “[By creating] a new world with new rules, I could make statements about sex, religion, Vietnam, politics, and intercontinental missiles. Indeed, we did make them on *Star Trek*; we

were sending messages [...]”⁵ (RODDENBERRY apud ANDRES, 2013, p. 641).

Parte de sua utopia era criar uma tripulação multirracial que trabalhasse de maneira harmônica. Eram parte da tripulação o meio humano e meio vulcano *Spock*, a bantu *Huhura*, o japonês *Sulu* e o russo *Checov* (ANDRES, 2013). Em um guia criado para orientar os roteiristas do seriado, a tripulação da *Enterprise* é descrita da seguinte forma por Roddenberry (1967, p. 7)

International in origin, completely multi-racial. But even in this future century we will see some traditional trappings, ornaments, and styles that suggest the Asiatic, the Arabic, the Latin etc. So far, Mister Spock has been our only crew-man with blood lines from another planet. However, it is not impossible that we might discover some other aliens or part aliens working aboard our Starship.⁶

Além disso, no final da primeira temporada, o seriado criou um organismo chamado de *United Federation of Planets*⁷ que não apenas apresentava a terra unida por um mesmo poder supranacional, mas também se estendia continuamente pela galáxia.⁸ Esse movimento de expansão não se

⁵ Nossa tradução: [Com criação de] um novo mundo com novas regras, eu poderia fazer declarações sobre sexo, religião, Vietnã, política e mísseis intercontinentais. Na verdade, em *Star Trek*, nós realmente estávamos enviando mensagens [...].

⁶ Nossa tradução: De origem internacional, completamente multi-racial. Mas, mesmo neste século futuro, vamos ver alguns tradicionais ornamentos, acessórios e estilos que sugerem o asiático, o árabe, o latino, etc. Até agora, *Spock* tem sido o nosso único homem na tripulação com linhas de sangue de outro planeta. No entanto, não é impossível que possamos descobrir alguns outros extraterrestres ou meio extraterrestres que trabalham a bordo de nossa nave estelar.

⁷ Na legenda em português: Federação dos Planetas Unidos.

⁸ Embora Rick Wortland (1988, p. 110) afirme que a *United Federation of Planets* apenas tenha aparecido no episódio *Errand of Mercy* (T01 E 26),

colocava como uma dominação imperialista. Ao contrário, ele se baseava no convencimento de cada planeta em integrar a Federação, ou seja, na inclusão deles numa rede de poder a exemplo da forma de operação do império contemporâneo.

Hardt e Negri (2000) entendem que, diferente do modelo imperialista, o qual delimitava claramente o espaço interior da soberania do Estado-nação e o espaço exterior a ser subjugado, o Império diminui a distinção entre interior e exterior. Dessa forma, o poder soberano não confronta um grande antagonista exterior. Ao contrário, expande suas fronteiras para envolver todo o espaço, pois

A história das guerras imperialistas, interimperialistas e antitimperialistas acabou. O fim dessa história introduziu um reino de paz. Ou, mais exatamente, entramos numa era de conflitos menores e internos. Toda guerra é uma guerra civil, uma ação policial — de Los Angeles e Granada a Mogadíscio e Sarajevo. (HARDT; NEGRI, 2000, p. 209).

É relevante observar que além da atuação militar, policial e investigativa realizada pela *Enterprise*, ela também atua em várias missões com caráter humanista, agindo de uma forma a qual poderíamos associar a uma intervenção moral. Assim, no primeiro episódio da série, *The Man Trap*, a *Enterprise* se dirige ao planeta M-113 para realizar um exame médico nos arqueólogos *Robert Crater* e sua esposa *Nancy*. Em *What Are Little Girls Made Of* (T 01 E 07) a missão da nave é tentar resgatar um cientista desaparecido, *Dr. Roger Korby*. Já em *Operation: Annihilate!* (T 01 E 29), a nave é incumbida de ajudar *Deneva*, um planeta atormentado por uma epidemia que causa loucura. *Spock* e *Dr. McCoy* encontram a cura para a doença. Em *The Galileo Seven* (T 01 E 16) a nave leva

na verdade, ela já é citada nos episódios *Arena* (T 01 E 18) e *Taste of Armageddon* (T 01 E 23).

suprimentos médicos ao planeta *Markus III* e em *Dagger of the Mind* (T 01 E 09), para *Tantalus*, uma colônia penal.

Por trás de uma nave estelar que pode agir de maneira ampla pelo universo, seja atuando como polícia ao prender naves sem identificação ou como organização humanitária ao levar medicamentos para locais distantes e que se percebe legitimada para intervir e impedir guerras interplanetárias, reside uma grande ordem universal que nivela todas essas missões abaixo de seu comando.

O jornalista Woody Goulart, após entrevistar Gene Roddenberry, escreveu que o autor define a *United Federation of Planets* como uma Organização das Nações Unidas idealizada dentro de uma mensagem contra a guerra:

Roddenberry admits there are hidden covert messages in the show. There's an anti-war message, with the United Federation of Planets as an ideal United Nations. The series was made from 1966-69, during the Vietnam War. But you couldn't just come out on TV and say we shouldn't be imperialistic. He did it in an allegorical way with science fiction. This is the legacy that Roddenberry made possible: TV is a producer's medium, and you don't have to resort to explicit violence and sexuality.⁹ (GOULART, 2010).

Essa noção de uma ONU idealizada com o intuito de promover a paz guarda relação com a ordem supranacional à qual os Estados Unidos iriam aderir, em detrimento de sua

⁹ Nossa tradução: Roddenberry admite que existem mensagens escondidas no show. Há uma mensagem anti-guerra com a Federação dos Planetas Unidos sendo apresentada como uma Organização das Nações Unidas ideal. A série foi feita em 1966-69, durante a Guerra do Vietnã. Mas você não pode simplesmente sair na TV e dizer que não deve ser imperialista. Ele o fez de uma forma alegórica com ficção científica. Este é o legado que Roddenberry tornou possível: TV é o meio de um produtor, e você não tem que recorrer à violência explícita e à sexualidade.

política imperialista exatamente durante a exibição do seriado? Acreditamos que sim. Salientamos que os próprios autores Hardt e Negri (2014, p. 75) sugerem, ainda que de maneira pontual, uma aproximação entre o seriado *Star Trek* e características do Império ao descreverem sua forma de guerra:

Uma terceira contradição manifesta-se no nível conceitual mais geral, na ideia de máquinas de guerra tecnológica sem corpos. Como os sonhos tecnologistas de máquinas de guerra automatizadas e sem soldados estão muitas vezes na fronteira da ficção científica, talvez seja apropriado tirarmos uma lição do capitão Kirk para ilustrar esta contradição.

Além disso, será possível observar, na narrativa seriada, elementos que denotem os anseios da multidão contra a soberania moderna e suas guerras naquele momento? Novamente, nossa resposta é afirmativa. Se Roddenberry apresenta em *Star Trek* as novas estratégias de soberania global, a qual por sua vez permite observar a posição da multidão em superar as lutas nacionalistas, o seriado acaba por carregar indícios de sua presença e de sua potência em forçar a mudança histórica. Observado dessa forma, o seriado se torna apto a apresentar as lutas da multidão que questiona a dominação. Nesse sentido, nas palavras de Didi-Huberman (2011), podemos enxergar vagalumes de resistências se sobrepondo aos holofotes da indústria cultural a partir de sua própria produção.

Pretendemos observar que lutas e tensões sociais daquele momento são compartilhadas com o seriado na tentativa de enxergar nessa produção cultural um passado que, como afirma Benjamin (1987, p. 224), “[...] tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história.” Ou seja, intencionamos observar o que *Star Trek* apresenta de dissenso da multidão no desenrolar da história.

Império versus imperialismo em Star Trek

Hardt e Negri (2000) afirmam que, com a constituição do Império, a soberania dos Estados-nação entrou em declínio. Na fase anterior, a prática moderna do imperialismo europeu pressupunha que a soberania dos Estados-nação fosse estendida para além de seus territórios. As fronteiras dos Estados-nação delimitam os centros que exerciam poder sobre as colônias. Nas palavras dos autores:

O imperialismo era, na realidade, uma extensão da soberania dos Estados-nação europeus para além de suas fronteiras. Finalmente, quase todos os territórios existentes puderam ser parcelados e o mapa mundial pode ser codificado em cores europeias: vermelho para territórios britânicos, azul para franceses, verde para portugueses. Onde quer que deitasse raízes, a soberania moderna construía um Leviatã que cobria como um arco seu domínio social e impunha fronteiras territoriais hierárquicas, para fiscalizar a pureza de sua identidade e para excluir tudo o que representasse o outro. (HARDT; NEGRI, 2000, p. 12)

No Império, uma nova espécie de soberania toma forma e tende a negar as posturas imperialistas. Para responder ao desejo de superação do imperialismo e a fim de manter intactas as relações de propriedade, o Império contemporâneo uniu o poder econômico das corporações transnacionais ao poder político. Além disso, a competição entre as potências imperialistas foi substituída pela ideia de um poder que está acima delas, organizando-as numa estrutura unitária e tratando-as dentro de uma noção pós-colonial e pós-imperialista (HARDT; NEGRI, 2000). Dessa forma, a soberania dos Estados-nação perdeu espaço para um novo modelo de soberania disposta em escala global.

Em *Star Trek* também é possível observar uma clara crítica ao imperialismo. Em *The Savage Curtain* (To3 E22), por exemplo, uma raça alienígena habitante de *Excalbia* elabora

um desafio no qual *Kirk* e *Spock* são colocados para lutar junto e contra figuras históricas de seus planetas. Dessa forma, *Kirk* e *Spock* formam uma equipe juntamente com o presidente Abraham Lincoln, conhecido por sua postura contrária à escravidão, e *Surak*, o criador da filosofia pacifista *vulcana*. Contra eles, lutam inimigos descritos da seguinte forma:

Genghis Khan, for one. And Colonel Green, who led a genocidal war early in the 21st century on Earth. Zora, who experimented with the body chemistry of subject tribes on Tiburon. Kahless the Unforgettable, the Klingon who set the pattern for his planet's tyrannies.¹⁰

Embora o alienígena se refira aos dois grupos como bons e maus, respectivamente, a divisão dos personagens históricos indica que se trata de uma luta entre defensores dos valores imperiais, como a paz e a inclusão, contra líderes das antigas lutas imperialistas. Ao final, *Kirk* e *Spock* vencem a luta e afirmam para o alienígena que a diferença entre as duas filosofias está no fato de que enquanto o outro grupo queria poder, eles lutavam pela vida dos tripulantes da *Enterprise*. Obviamente no seriado, assim como no Império, os supostos estados de emergência, que se mostram constantes, são utilizados para legitimar a imposição violenta da ordem.

A mesma divisão pode ser observada no episódio *Mirror Mirror* (To2 Eo4) no qual alguns tripulantes são transportados para um universo paralelo. Nesse universo, a *Federação* assume uma postura imperialista e pretende subjugar toda a galáxia. Os cenários da *Enterprise* imperialista foram pouco iluminados de forma que contrastassem com os ambientes

¹⁰ Genghis Khan, por exemplo. E o coronel Green, que liderou uma guerra genocida no início do século 21 na Terra. Zora, que sujeitou tribos a experiências químicas nos seus corpos em Tiburon. Kahless the Unforgettable, o Klingon que estabeleceu o padrão para tiranias de seu planeta.

da nave original. Sarantakes (2005, p. 83) escreve o seguinte sobre a Federação às avessas:

The empire is thus an example of the imperial domination that so many great powers exercised over peripheral lands — it represents everything that the Federation is not. The lighting of the scenes also helps to communicate the message: The anti-Enterprise is a dark, poorly lit place, whereas scenes aboard the original Starship are much brighter.¹¹

Além disso, a concepção de um poder ilimitado que pretende se impor sobre as pessoas e conquistar a galáxia é diversas vezes combatido pela *Enterprise*. Em alguns episódios um único ser encarna um inimigo que deseja assumir tal condição, o que lembra a figura do Leviatã de Hobbes (2003).

Segundo Hardt e Negri (2000), enquanto a soberania europeia baseava-se na ideia da transcendência, ou seja, o poder era exercido por uma autoridade que se colocava acima do resto da sociedade, no Império a soberania é exercida de forma imanente, o controle se dá em todas as camadas sociais. Nesse sentido, em consonância com a negação das formas de soberania transcendentais, o seriado apresenta os candidatos a “leviatãs” como inimigos a serem combatidos.

Dessa forma, em *Where No Man Has Gone Before* (T1 E2) um campo de força concede fortes poderes a dois tripulantes da nave: o *Tenente-comandante Gary Mitchell* e a psiquiatra *Dr. Elizabeth Dehner*. Ambos tornam-se uma ameaça e acabam morrendo ao final do episódio.

Ainda na primeira temporada, em *Charlie X* (T 1 E 8), *Charlie Evans*, um adolescente que foi criado por uma raça

¹¹ Nossa tradução: O império é um exemplo de dominação imperial que exerce grande poder sobre terras periféricas — ele representa tudo o que a Federação não é. A luz da cena também ajuda a comunicar a mensagem: A anti-enterprise é escura, pobre, diminuída enquanto que os cenários a bordo da nave original são muito mais brilhantes.

extraterrestre, os *Thasianos*, a qual lhe concedeu enormes poderes psíquicos, embarca na *Enterprise*. *Charlie* começa a impor seus poderes aos tripulantes da nave e acaba tendo que ser devolvido aos *Thasianos*, pois se revela como uma grande ameaça para a *Enterprise*.

No episódio *And The Children Shall Lead* (T 3 E 4), crianças que são portadoras e seguidoras de uma entidade transcendental, *Gorgan*, capaz de manipular a mente alheia e que pretende dominar o universo aniquilando seus inimigos, embarcam na *Enterprise*. *Spock* afirma que sem seguidores o mal não pode se espalhar. *Kirk* consegue retirar as crianças do domínio de *Gorgan* e ele se torna inócuo.

Em *Whom Gods Destroy* (T 3 E 4), *Kirk* enfrenta um ex-capitão da *Frota Estelar*, *Garth*, que acometido de loucura deixou-se apoderar pelo desejo de conquistar o universo. O ex-capitão, em alusão às práticas imperialistas, afirma que Cesar, Napoleão e Hitler falharam, mas que ele será bem sucedido.

Kirk, novamente fazendo referência à chegada de uma ordem pacífica, afirma que os tempos de guerra estão superados e contrasta os desejos de *Garth* com a *Federação* a qual permite a união ao invés da guerra. Assim como o Império utiliza a paz para justificar seu controle, *Kirk* utiliza a chegada a uma era pacífica para legitimar a *Federação*. Abaixo, descrevemos sua fala:

I agree there was a time when war was necessary, and you were our greatest warrior. I studied your victory at Axanar when I was a cadet. In fact it's still required reading at the Academy. Very well. But my first visit to Axanar was as a new fledged cadet on a peace mission. They were humanitarians and statesmen, and they had a dream. A dream that

became a reality and spread throughout the stars, a dream that made Mister Spock and me brothers.¹²

Hardt e Negri (2000) afirmam que a noção de antiga ordem internacional europeia baseada na soberania do Estado-Nação e a sua crise inerente podem ser datadas desde o tempo das guerras napoleônicas. Além disso, os autores apresentam o surgimento das Nações Unidas após a Segunda Guerra Mundial como um meio termo entre a antiga ordem e a sua evolução para as estruturas globais:

De um lado, toda a estrutura conceitual da ONU baseia-se no reconhecimento e na legitimação da soberania de Estados individuais, e está portanto firmemente assentada no velho alicerce do direito internacional definido por pactos e tratados. De um outro lado, entretanto, esse processo de legitimação só é eficaz na medida em que transfere direito soberano para um verdadeiro centro supranacional. (HARDT; NEGRI, 2000, p. 23)

Hardt e Negri (2000) escrevem que posteriormente, diferente do momento de criação da ONU, o Império não mais concentra sua atenção em dinâmicas que legitimam a sua atuação, agindo apenas como se sua legitimidade já estivesse constituída. Todos os conflitos que aparecem no globo acabam por demandar uma maior autoridade central que faz necessária uma ordem supranacional. O Império, em resposta aos desejos de unificação global da multidão, não é formado com base na força, mas na capacidade de mostrar a

¹² Nossa tradução: Eu concordo que houve um momento no qual a guerra era necessária, e você era um grande guerreiro. Eu estudei sua vitória em Axanar quando era cadete. Na verdade, ainda é uma leitura obrigatória na academia. Muito bem. Mas, minha primeira visita em Axanar como cadete em formação foi numa missão pacífica. Eles eram humanitários e estadistas, ele tinham um sonho. Um sonho que virou realidade e se espalhou pelas estrelas, um sonho que fez eu e o senhor Spock irmãos.

força a serviço da paz. Tal funcionamento do Império se associa fortemente com a resposta dada por *Kirk* a *Garth* sobre a chegada a uma ordem pacífica.

Hardt e Negri (2014) afirmam que o declínio de poder das soberanias nacionais, o qual é observado na fase imperial, não significa que os Estados-nação perderam importância na configuração da ordem global, mas sim, que foram reposicionados abaixo de uma soberania supranacional. (HARDT; NEGRI, 2014). No mesmo sentido, Sassen (2003) afirma que os Estados-nação modificaram sua participação na política global a partir do crescimento da autoridade de instituições não-estatais. “My argument is that we are seeing the incipient formation of a type of authority and a state practice that entail a partial denationalizing of what had been constructed historically as national, including the exclusive territorial authority of the state.”¹³ (SASSEN, 2003, p. 242).

Também é possível averiguar um declínio da soberania dos Estados-nação e dos processos de criação de uma estrutura unitária nas organizações políticas que o seriado *Star Trek* apresenta ao encenar o futuro. Acreditamos que aparecem nessas organizações de *Star Trek* afirmações consonantes com as tendências geopolíticas abraçadas pelos Estados Unidos da América no final da década de 60 que, por sua vez, apresenta os desejos de unificação global da multidão. Dessa forma, podemos extrair novamente do seriado a presença do questionamento da ordem estabelecida naquele momento, leitura que reaviva tal objeto e o torna apto para a utilização pela história materialista numa luta em favor dos oprimidos como defende Benjamin (1987).

¹³ Nossa tradução: Meu argumento (Sassen 2003) é que nós estamos vendo a formação incipiente de um tipo de autoridade e uma prática de Estado que implica uma desnacionalização parcial do que tinha sido construído historicamente como nacional, incluindo a autoridade territorial exclusiva do Estado.

O episódio *Tomorrow is Yesterday* (To1 E19), transmitido em 26 de janeiro de 1967 e escrito por Dorothy C. Fontana, apresenta um embate muito claro entre a antiga ordem imperialista e as novas possibilidades para a ordem mundial trazidas pela multidão. No episódio, a nave *Enterprise* é atirada de volta no tempo em razão de um acidente e para na órbita da Terra no ano de 1969, próximo à data de exibição do seriado. A base aérea de Nebraska detecta a presença da nave e envia um caça para interceptá-la. O capitão da *Enterprise*, *Kirk*, manda acionar um raio trator com o intuito de parar o caça. O avião não aguenta o empuxo e acaba sendo destruído. Seu piloto, *John Christopher*, é teletransportado para dentro da *Enterprise*. Num primeiro diálogo entre *Christopher* e *Kirk* é possível observar muito claramente características referentes à nova soberania imperial contemporânea.

Christopher, dentro da *Enterprise*, tenta entender o que está vendo a partir de seus paradigmas políticos e interpela *Kirk* se é a marinha americana que comanda a *Enterprise*:

CHRISTOPHER: I see. Did the Navy

KIRK: We're a combined service, Captain. Our authority is the United Earth Space Probe Agency.

CHRISTOPHER: United Earth?

KIRK: This is very difficult to explain. We're from your future. A time warp placed us here. It was an accident.¹⁴

Entendemos que a imagem de um futuro no qual existirá uma organização chamada de União Terrestre apresenta uma crítica ao imperialismo moderno, associada à queda da

¹⁴ Nossa tradução:

CHRISTOPHER: Entendo. São da Marinha?

KIRK: Nós somos um serviço combinado, capitão. A nossa autoridade é a Agência de Exploração Espacial da Terra Unida.

CHRISTOPHER: Terra Unida?

KIRK: Isto é muito difícil de explicar. Somos do seu futuro. Um túnel do tempo nos colocou aqui. Foi um acidente.

soberania dos Estados-nação e a um desejo de integração mundial. As revoltas que se colocavam contra o imperialismo e o nacionalismo são assim descritas por Hardt e Negri (2000, p. 61-62):

Nesses eventos a humanidade parecia, por um instante mágico, estar unida num desejo comum de libertação, e tínhamos a impressão de enxergar, de relance, um futuro em que os modernos mecanismos de dominação seriam, de vez por todas, destruídos. As massas revoltadas, seu desejo de libertação, suas experiências com a construção de alternativas e suas instâncias de poder constituinte apontaram, em seus melhores momentos, para a internacionalização e globalização das relações, para além das divisões de mando nacional, colonial e imperial.

Assim, a união global futurística apresentada por *Star Trek* permite observar a presença dos desejos da multidão contra a organização capitalista imperialista. Acreditamos que essa concepção da Terra Unida permite, ainda que dentro dos holofotes da indústria cultural, a observação daquilo que Didi-Huberman (2011) chama de resistência contra o capital. Por outro lado, *Star Trek* apresenta a Terra Unida sob o comando da *Federação*, uma soberania que apresenta características do Império, uma reorganização do capital que se coloca contra as atuais forças transformadoras da multidão.

Um contraste entre a organização internacional moderna baseada na soberania dos Estados-nação e na soberania de escala global também pode ser observada no episódio *The Squire of Gothos* (T01 E17) escrito por Paul Schneider e dirigido por Don McDougall. A nave *Enterprise* viaja com a missão de levar mantimentos à colônia *Beta VI*. Ao se aproximarem de um planeta desconhecido, os tripulantes *Sulu* e *Kirk* desaparecem da nave e são levados para a superfície do planeta por uma força invisível. Três oficiais vão resgatar os dois tripulantes desaparecidos: *DeSalle*, *Jaeger* e *Dr. McCoy*.

Quando chegam ao planeta, encontram *Kirk* e *Sulu* no castelo de um ser alienígena que tinha o poder de alterar a matéria e a energia a sua volta, criando o mundo que quisesse. Este ser denominava a si próprio de *General Trelane* e era um grande admirador da humanidade. No entanto, como seu planeta estava a novecentos anos luz distante da Terra, ele observava o passado humano. *Trelane* tinha estátuas de grandes conquistadores como Napoleão e Alexandre Magno em sua sala de estar. Ele pede para *Kirk* contar sobre suas campanhas, batalhas e missões de conquistas. *Kirk* afirma que as suas missões são pacíficas, não de conquista; apenas lutam quando não há escolha. *Kirk* novamente traz a justificativa da paz para embasar o controle que a *Federação* exerce pela galáxia. *Trelane* começa a observar, em razão dos nomes, a nacionalidade de alguns oficiais da *Enterprise* que estão presentes. Ao falar de *DeSalle*, francês, ele afirma admirar muito Napoleão. Ao se referir à *Jeager*, alemão, cita um verso militar germânico. Os oficiais, por sua vez, demonstram não valorizar essas identidades da mesma forma que *Trelane*. Hardt e Negri (2009, e-book) afirmam que:

In the long battles against the institutions that corrupt the common, such as the family, the corporation, *and the nation*, we will spill no end of tears, but still we laugh. And in the struggles against capitalist exploitation, the rule of property, and the destroyers of the common through public and private control, we will suffer terribly, but still we laugh with joy.¹⁵ (Grifo nosso).

¹⁵ Nossa tradução: Nas longas batalhas contra as instituições que corrompem o comum, tais como a família, a corporação, e a nação, vamos derramar lágrimas sem fim, mas ainda iremos rir. E nas lutas contra a exploração capitalista, as regras da propriedade e as dores destruidoras do comum através do controle público e privado, vamos sofrer terrivelmente, mas ainda riremos com alegria.

Como podemos observar, mais uma vez, o seriado aponta para o desejo de superação dos nacionalismos provindos da multidão na década de 60, mas que ainda ecoam atualmente uma vez que os Estados-nação passaram a ser instrumentos do Império.

Referências

- ANDRES, Katharina. "Fashion's final frontier": the correlation of gender roles and fashion in Star Trek. *Culture Unbound. Journal of Current Cultural Research*. v. 5, 2013. 639-649.
- BENJAMIN, Walter. *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- ESPINOSA. *Tratado político*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- GOULART, Woody. *Gene Roddenberry*. Disponível em: <http://woodygoulart.brandyourself.com>. Acesso em 21 jun. 2014.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Commonwealth*. Massachusetts: Harvard University Press, 2009.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã: ou a matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JEFFERSON, Thomas. United States Declaration of Independence. 1776. Disponível em: <http://www.ushistory.org/declaration/document/>. Acesso em 22 ago. 2014.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômicos e filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: on politics and aesthetics*. New York: Continuum, 2010.

RODDENBERRY, Gene. *Star Trek writers/directors guide*. Paramount TV Production, 1967.

STAR TREK. Criação: Gene Roddenberry. AMZ Mídia Industrial, 2013. 23 DVDs.

VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas*. São Paulo: Annablume, 2002.

[Recebido: 08 de ago de 2016 — aceito: 10 de nov de 2016]

INVERSÕES DE SENTIDO NA FÁBULA A CIGARRA E A FORMIGA: MODOS DE SUBJETIVAÇÃO EM CONFLITO

Joanita Baú de Oliveira¹

Resumo: A fábula *A cigarra e a formiga* é bastante conhecida por apresentar uma moral que adverte contra a indolência e alerta sobre a necessidade do trabalho. Ela trata de um tema que tangencia diretamente os modos de subjetivação, porque a atividade laboral implica nas formas como os indivíduos se constituem como sujeitos de saberes, poderes e ações morais. Contudo, ao longo do tempo, inúmeras recriações da referida narrativa contribuíram para modificações de suas significações. Essas inversões de sentidos levam a indagar sobre que fatores as suscitaram e que condições sócio históricas permitiram o seu aparecimento. Em busca de resposta, o presente trabalho compara versões distintas dessa fábula, procurando identificar como o discurso do outro é retomado, mantido, alterado, por um novo discurso. Enfoca-se, especialmente como a partir de uma oposição entre trabalhadores e artistas/vagabundos, representados, respectivamente pela formiga e a cigarra, atribuem-se valores diversos ao trabalho e a arte.

Palavras-chave: Fábula. Discurso. Arte. Trabalho. Subjetivação.

“Qual a sua profissão?”, “Que atividade você exerce?”, “Qual o seu trabalho?” ou simplesmente “O que você faz da vida?”. Eis variações de uma mesma indagação, que vão do grau mais ao menos formal, dependendo da situação em que

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. Endereço eletrônico: joanita.bau@outlook.com.

se manifestam. Seja no preenchimento de um cadastro ou num bate-papo casual entre duas pessoas que acabam de se conhecer, ela surge, normalmente, logo após o levantamento de dados de extrema importância para identificações, reconhecimento e definições, como o nome, a idade e o sexo. Normalmente, visa descobrir a posição que determinado indivíduo ocupa em certa ordem social, o modo através do qual ele adquire meios de subsistência, sua forma de intervir no mundo ou ainda ocupar seu tempo. A atividade laboral é, portanto, uma das formas mais singulares de significação do sujeito.

Na esteira de Michel Foucault, podemos pensar o trabalho como um modo de subjetivação, que envolve complexas relações de poder. Por subjetivação Foucault (2006, p. 133) compreende “o processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, mais precisamente de uma subjetividade, que evidentemente não passa de uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si”. Ao longo de seu trabalho, a fim de compreender as diferentes maneiras pelas quais nos subjetivamos, o filósofo francês centrou-se em três modos de objetivação que transformam os indivíduos em sujeitos:

O primeiro é o modo da investigação, que tenta atingir o estatuto de ciência, como, por exemplo, a objetivação do sujeito do discurso na *grammaire générale*, na filologia e na linguística. Ou, ainda, a objetivação do sujeito produtivo, do sujeito que trabalha, na análise das riquezas e na economia. Ou, um terceiro exemplo, a objetivação do simples fato de estar vivo na história natural ou na biologia. Na segunda parte do meu trabalho, estudei a objetivação do sujeito naquilo que eu chamei de práticas divisoras. O sujeito é dividido modo seu interior e em relação aos outros. Este processo o objetiva. Exemplos: o louco e o são, o doente e o sadio, os criminosos e os bons meninos. Finalmente, tentei

estudar — meu trabalho atual — o modo pelo qual um ser humano torna-se um sujeito. Por exemplo, eu escolhi o domínio da sexualidade — como os homens aprenderam a se reconhecer como sujeitos de sexualidade. (FOUCAULT, 1995, 231-2).

Embora nos escritos de Foucault a relação entre trabalho e subjetividade tenha sido enfocada especialmente a partir do primeiro modo de objetivação do sujeito, exposto em *As palavras e as coisas*, é possível também perceber que as atividades laborais envolvem ainda práticas divisoras e práticas de constituição dos sujeitos. Em síntese, podemos apontar que a partir do trabalho nos constituímos como sujeitos de saberes, que conhecem e refletem sobre as funções que desempenham; como sujeito de poderes, em decorrência das diversas posições que ocupamos nos meios sociais; e também como sujeitos morais, a partir da regulação das ações que executamos.

Embora recoberto por todos esses modos de subjetivação, o campo das atividades trabalhistas parece ser mais atravessado pelas relações de poderes que implicam práticas divisoras. Basta pensar em subdivisões entre os que trabalham e os que não trabalham, entre os que ocupam cargos considerados mais ou menos importantes, ou exercem profissões mais ou menos reconhecidas socialmente, ou os que desempenham alguma função de modo ilícito.

Podem-se citar também oposições entre atividades que são encaradas como trabalho e aquelas que não são, como as executadas por donas de casa e artistas. Exemplo dessa última prática divisora pode ser encontrado em discurso proferido pelo pastor evangélico e deputado federal Marcos Feliciano, em maio de 2016. Após inúmeros protestos de intelectuais e artistas contra a extinção do Ministério da Cultura, ocorrida durante o exercício de Michel Temer na presidência da República Federativa do Brasil, Feliciano, em vídeo divulgado na internet, diz:

Meus amigos que são intelectuais, os que são artistas, deixa eu dá uma palavrinha pra vocês. Vocês tão tristes com o fechamento do Ministério da Cultura? Procure o ministério do Trabalho. Vá arrumar o que fazer. Pare de ficar sugando nas tetas do governo e vamos fazer nosso país caminhar.

O deputado federal inicia o fragmento selecionado de forma aparentemente cordial, chamando de “amigos” intelectuais e artistas e requerendo humildemente um instante de atenção, conforme se denota pelo diminutivo em “palavrinha”. Em seguida, a solicitude do interlocutor é reiterada por uma pergunta. Mas, na sequência, a afabilidade é bruscamente quebrada pela força impositiva dos verbos imperativos “vá” e “pare” e pelo linguajar grosseiro, que ordenam a busca por emprego e o fim do usufruto do dinheiro público. Assim, de forma jocosa, a aparente gentileza para com aqueles que estavam tristes com o fim do Ministério da Cultura, culmina em sarcasmo, quando o deputado manda que os artistas procurem o Ministério do trabalho. Na oposição entre os dois Ministérios sugere-se que os artistas protestam porque não exercem atividade profissional e usufruem dispendiosamente de verbas destinadas aos programas culturais. A separação entre trabalhadores e desocupados que recebem benesses estatais é ainda reforçada quando Feliciano denomina, no início do vídeo, os protestantes contra o novo governo de ativistas remunerados e cita que naquela conjuntura econômica havia quinze milhões de pais de famílias desempregados em decorrência da crise financeira.

A oposição entre artistas e trabalhadores nas palavras de Feliciano remete a fábula *A cigarra e a formiga*. Nas versões mais antigas a Cigarra é condenada à fome e ao frio do inverno por ter cantado o verão inteiro, enquanto a Formiga atravessa tranquilamente a estação mais fria porque aproveitou o estio para armazenar alimento. Vale lembrar, entretanto, que versões mais modernas da mesma fábula romperam

com tal discurso, promovendo uma reconciliação entre os dois insetos ou beneficiando à Cigarra em detrimento da Formiga. Essas inversões de sentidos levam a indagar sobre que fatores a suscitaram, quais as condições sócio históricas permitiram o aparecimento de tais enunciados e como pode ainda ocorrer a sua reversão na contemporaneidade.

Em busca de resposta, o presente trabalho compara diversas versões da fábula *A cigarra e a formiga*. A fim de desvelar como novos sentidos são engendrados, colocamos os textos em relação uns com os outros, pois consideramos que,

Um enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação verbal de uma dada esfera. As fronteiras desse enunciado determinam-se pela alternância dos sujeitos falantes. [...] O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra resposta é empregada aqui no sentido lato): refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles. (BAKHTIN, 1997, p. 317)

Apoiados nessa concepção dialógica da linguagem, buscamos identificar como o discurso do outro é retomado, mantido, alterado, por um novo discurso e como este se molda em função de discursos futuros que presente ou busca suscitar.

Atribui-se a Esopo a autoria da versão mais primitiva da fábula *A cigarra e a formiga*. Contudo, as informações em torno desse fabulista e das narrativas que lhe são atribuídas são controversas, dados os poucos registros de seu nome nos documentos antigos que são conhecidos em nossos dias. Presume-se que Esopo tenha nascido na Trácia, região da

Ásia Menor, entre 620-560 a.C. Aponta-se também que fora levado como escravo para a Grécia, sendo liberto por seu último senhor, o filósofo Janto, e morto em Delfos, acusado injustamente de roubo. A primeira tentativa conhecida de reunião das fábulas esopianas foi realizada pelo filósofo Demétrio de Falero, por volta de 325 a.C. Entretanto, essas histórias foram recontadas e reescritas muitas vezes, sendo impossível apontar qual variante estaria mais próxima do original.

Para este trabalho, adotamos como ponto de partida a versão registrada na segunda edição de *Fábulas de Esopo, traduzidas da língua grega, com aplicações Moraes a cada fábula*, de Manoel Mendes da Vigueira, publicado pela primeira vez em 1603. Neste livro, um dos mais antigos fabulários conhecidos em língua portuguesa, a narrativa *A Cigarra e a Formiga*, assim como as demais que a acompanham, é seguida de uma exortação moral. Devido à brevidade do texto, o transcrevemos integralmente:

No inverno tirava a Formiga da sua cova a assolhar o trigo, que nella tinha, e a Cigarra com as mãos póstas lhe pedia que repartisse com ella, que morria à fome. Perguntou-lhe a Formiga que fizera no Estio, porque não guardára para se manter? Respondeo a cigarra: o Verão, e Estio gastei em cantar, e passatemplos pelos campos. A formiga então, perseverando em recolher seu trigo, lhe disse: Amiga, pois se os seis meses de Verão gastastes em cantar, bailar he comida saborosa, e de gosto. MORALIDADE. Notório he significar-se pela Formiga o homem trabalhador, diligente, e guardoso. Por tanto nos ensina esta Fabula que sejamos como a Formiga: e não confiemos no que outrem nos há de dar, ou emprestar; que com razão se póde negar tudo ao preguiçoso, se he como a Cigarra afeiçoada a musica, e passatemplos. Porém trabalhar, e guardar he

caminho certo de não haver mister a ninguém.
(VIGUEIRA, 1971, p. 88-9)

Nesse primeiro texto, nota-se uma narração que se aproxima da descrição de uma ilustração. Na cena, enquanto a Formiga trabalha, a Cigarra mendiga. Na sequência, a partir do diálogo das personagens, explicita-se a razão da situação de cada uma. A primeira esforçou-se durante o verão, por isso, tem agora o que comer. A outra folgou, motivo pelo qual perece. Assim, a narração descritiva visa estabelecer a oposição entre as personagens, mediante a caracterização de cada uma. A Formiga é apresentada no seu constante labutar: ela que agora labora para secar seu trigo, laborou antes para juntá-lo. A Cigarra nunca trabalha: pedincha no momento porque se divertiu outrora. A oposição presente e passado prepara, portanto, o desfecho final: a Formiga, ainda em atividade, tem uma justificativa para negar alimento à Cigarra. Mais ainda, o trabalho permite que a negação de ajuda possa ser irônica e escarnecedora, pois nenhuma piedade merece o preguiçoso. Assim, através da punição recebida pela Cigarra, a fábula adverte o leitor da necessidade de ser providente como a Formiga. Como se a narrativa por si só não fosse suficiente para engendrar esse sentido, o narrador faz questão de explicitá-lo. Na moral final destaca-se a ratificação de que tudo se pode negar ao ocioso afeiçoado à música e a divertimentos. Portanto, mais do que a ficção, a voz do narrador enfatiza a relação entre arte e indolência.

Embora a versão original de *A Cigarra e a Formiga* tenha sido conferida a Esopo, essa narrativa se tornou mais conhecida a partir da obra de La Fontaine. As coleções de fábulas do escritor francês, com histórias folclóricas e orais atribuídas a autores diversos ou desconhecidos, começaram a ser publicadas em 1668. Além de reunir textos dispersos, La Fontaine adaptou-os para versos, tornando-o mais musicais e agradáveis, especialmente para crianças.

Também pela curta extensão, apresentamos completamente a tradução literal de *A cigarra e a formiga* de La Fontaine:

A cigarra, tendo cantado / Durante todo o verão, /
Encontrou-se muito desprevenida / Quando o vento
de inverno chegou. / Sem nenhum pequeno pedaço /
De mosca ou verme. / Ela foi gritando faminta / Até
sua vizinha formiga, / Rogando que lhe *emprestasse* /
Alguns grãos para sobreviver / Até que a nova estação
chegasse. / “Eu vou te *pagar*, ela disse, / Antes de
agosto, palavra de animal, / Os *juros e o principal*.” / A
Formiga não é *credora*; / Este é seu menor defeito. /
“Que fez você no verão?” / Ela disse à *mutuária*. /
“Noite e dia, por todos os cantos, / Sem querer
ofender, eu cantei.” / “Você cantou? Fico muito
contente. / Pois bem! Agora dance” (LA FONTAINE,
1829, p. 1, tradução e grifos nossos).

É notável que, nesta versão, a fábula *A cigarra e a Formiga* lembre uma transação bancária. Veja-se nos vocábulos destacados a solicitação da Cigarra por um empréstimo, a promessa de pagar os juros e o principal e a caracterização dos personagens como credor e mutuário. Trata-se, portanto, de uma adaptação aos moldes dos valores da burguesia da França do século XVII, interessada em obter lucro e acumular riquezas.

Contudo, embora nascido em uma família pequeno-burguesa, em 1621, a vida de La Fontaine encontra mais semelhança com a da Cigarra do que com a da Formiga. Apesar de ter desempenhado, durante algum tempo, a mesma função do pai, como inspetor de águas em Château-Thierry, sua cidade natal, o fabulista francês mudou-se para Paris em 1658, quando então passa a dedicar-se à literatura, sendo patrocinado por figuras importantes, como o ministro das finanças Nicolas Fouquet, várias madames, incluindo a duquesa de Orléans, e Luís XIV, de quem chegou a receber uma

pensão como artista. Assim, vivendo na época do Rei Sol, contexto em que as artes, em geral, alcançaram grande florescimento na França, sendo incentivadas pelo Estado, parece estranho que La Fontaine mantenha a moral original da fábula de condenação aos divertimentos.

A respeito desse ponto contraditório, vale ressaltar a análise tecida por Souza (2004), cuja argumentação demonstra que, embora não haja uma posição clara, é possível perceber na versão de La Fontaine certa inclinação para com as razões da Cigarra. Para sustentar esta tese, Souza demonstra que o narrador detalha a vida da Cigarra, usando fortes expressões para acentuar o drama vivido pela cantora, enquanto que na caracterização da Formiga limita-se a informar que não gostar de emprestar é o seu menor defeito. Além disso, ele dá um tom ríspido e irônico as falas dessa última em contraposição a humildade e resignação apresentada pela primeira. Não obstante, a ausência de uma moral final acentua o silêncio do narrador e abre espaço para mais de uma interpretação:

Vemos, portanto, que a caracterização da Cigarra sugerida pelo título pode não ser absoluta e única. Além de ociosa, a Cigarra pode ser vítima. Mesmo chamando-a de “*emprunteuse*” [leviana], o narrador arma um cenário que pode levar o leitor ou interlocutor a sentir pena da personagem. A formiga, por sua vez, além de trabalhadeira, é egoísta porque não se dispõe a ajudar a Cigarra nem em condições de aguda necessidade. Dessa forma, o narrador, apesar de sua discreta inclinação para a personagem-artista, deixa em aberto dois caminhos de interpretação para a fábula: um em direção às razões da Formiga e outro em direção às razões da Cigarra (SOUZA, 2004, p. 113).

A tese de Souza a respeito da inclinação do narrador para com a Cigarra ganha força quando se compara a versão atribuída a Esopo com a de La Fontaine. Se naquela primeira

a condição de trabalhadora da Formiga é enfatizada diversas vezes, nesta última é apenas possível pressupor que ela tenha guardado alimentos durante o verão porque está em condição melhor do que sua vizinha. Não obstante, enquanto na versão antiga a Formiga só possui qualidades, agora sua avareza é apresentada como defeito menor, o que leva a pressupor que haja outros maiores. Uma justificativa possível para que La Fontaine mantivesse o trágico final da Cigarra é a de que, estando em posição semelhante à dela, dependendo da ajuda alheia para sobreviver, buscasse agradar seus mecenas, mantendo os mesmos valores morais encontrados na narrativa esopiana.

Narrativas em que a Cigarra é favorecida aparecem somente séculos após as primeiras publicações de La Fontaine. No Brasil, a primeira subversão de sentidos da narrativa em análise será realizada por Monteiro Lobato. No livro *Fábulas*, publicado pela primeira vez em 1921 (intitulado ainda de *Fábulas de Narizinho* nesta primeira edição), o autor do Sítio do Pica-pau amarelo adapta as criações de La Fontaine, Esopo, Fedro, entre outros, a fim de agradar o público infantil.

No que tange especificamente *A cigarra e a formiga*, Lobato opta pela criação de duas adaptações, a fim de contrastar a sua versão com a versão de La Fontaine. Assim, temos inicialmente a narração de uma história intitulada *A formiga boa*, seguida de outra denominada de *A formiga má*. O início da primeira assemelha-se ao das fábulas que a precedem: No verão, uma cigarra canta alegremente, enquanto as formigas trabalham. Chegado o inverno, a cantora bate a porta da vizinha, que lhe indaga sobre seus dias durante o bom tempo. A Cigarra, mais uma vez, responde que cantara. A partir de então, a narrativa muda de rumo:

— Ah!... — exclamou a formiga recordando-se. Era você então quem cantava nessa árvore enquanto nós labutávamos para encher as tulhas? — Isso mesmo, era eu... — Pois entre, amiguinha! Nunca poderemos

esquecer as boas horas que sua cantoria nos proporcionou. Aquele chiado nos distraía e aliviava o trabalho. Dizíamos sempre: que felicidade ter como vizinha tão gentil cantora! Entre, amiga, que aqui terá cama e mesa durante todo o mau tempo. A cigarra entrou, sarou da tosse e voltou a ser a alegre cantora dos dias de sol. (LOBATO, 2008, p. 12).

Este final, comparado aos outros, é completamente inesperado. A Formiga acolhe a Cigarra porque reconhece o valor da arte. Para acentuar sua oposição a versões anteriores da referida fábula, Lobato acrescenta ainda uma narrativa intitulada *A formiga má*, que se encontra muito próxima a de La Fontaine, mas retrata a Cigarra de modo condescendente e taxa a Formiga de “usurária sem entranhas”. Após o fatídico desfecho, o narrador acrescenta:

Resultado: a cigarra ali morreu entanguidinha; e quando voltou a primavera o mundo apresentava um aspecto mais triste. É que faltava na música do mundo o som estridente daquela cigarra, morta por causa da avareza da formiga. Mas se a usurária morresse, quem daria pela falta dela? (LOBATO, 2008, p. 13).

Assim, mesmo morta, a Cigarra é exaltada, ao passo que a Formiga é diminuída. A cantora, de certo modo, é convertida em mártir: ela fenece tragicamente, de frio e fome, provocando uma perda irreparável. O desprezo, agora, volta-se contra a Formiga, que vive, mas não tem a menor importância no mundo.

Ao final, é acrescentada ainda uma nova moral: “Os artistas — poetas, pintores, músicos, escritores — são as cigarras da humanidade” (LOBATO, 2008, p. 12). Não se trata propriamente de um conselho a ser seguido, mas de uma explicitação em relação ao que representa a personagem principal. Nesse sentido, tal adendo parece contrapor-se a lição enunciada por Vigueira, após a transcrição da versão de

Esopo, que não assemelha o inseto cantor a alguém com talento especial, mas sim ao vagabundo afeiçoado à música. A partir da contraposição entre as duas fábulas de Lobato, pode-se apontar ainda outra moral implícita: a arte deve ser valorizada porque embeleza o mundo, alivia o sofrimento humano e torna a vida prazerosa.

A oposição entre bem e mal na fábula de Lobato ocorre de modo diferenciado. Embora uma relação maniqueísta se mantenha, ela é estabelecida entre seres da mesma espécie. Desse modo, a Cigarra fica isenta de juízos de valor. Sua atitude é sempre a mesma. A postura de cada formiga em relação à vizinha é o que determina a diferença no desfecho. Nesse sentido, é possível apontar ainda para uma segunda moral implícita no enredo lobatiano: deve-se ser caridoso como a formiga boa e não avarento como a formiga má. Assim, a atividade laboral das formigas não é questionada e sim a atitude de apego aos bens materiais. Por este motivo, é possível uma conciliação entre a Cigarra que canta e a primeira Formiga, que trabalha para acumular, mas reconhece o valor das coisas imateriais. Desse modo, embora exalte a arte, Lobato mantém intacto o valor do trabalho.

Essa posição conciliatória não será recorrente nas narrativas que subvertem o sentido da versão atribuída a Esopo. Em geral, nesses casos, a arte é exaltada em detrimento do trabalho. É o que acontece, por exemplo, em *A cigarra e a formiga* de Luísa Ducla Soares. Neste livro infantil, a história começa graças à solicitação de uma criança, que deseja ouvir uma história. O adulto escolhe *A cigarra e a formiga* de La Fontaine. Entretanto, a história é narrada de uma forma diferente: Em um dia alegre, insetos e flores param para ouvir o lindo canto da Cigarra, o qual é apresentado na forma de um poema ritmado e melodioso, que exalta o próprio cantar da Cigarra. Os outros seres, empolgados, acompanham com sons e coros formando uma banda. Somente a Formiga, é claro, não participa. Assim, nas páginas seguintes, o inseto

trabalhador é desprestigiado. O narrador diz a seu respeito: “Parecia que estava cada vez mais preta, rabugenta e esterlicada”. Os insetos, por sua vez, zombam de seu exagero para com o labor: “Fazia-te bem tomar um banho...”, afirmam um grupo de rãs, enquanto lhe salpicam água. As galhofas contra a Formiga são ainda completadas com um rap escarnecedor feito pela Cigarra. A Formiga segue na sua árdua tarefa de acumular provisões, repetindo sem parar: “Quem não trabuca não manduca”. Eis, então, que chega o outono e, em seguida o inverno. A cigarra, então, vai pedinchar a casa da Formiga. Esta, muito ocupada, como sempre, despede a cantora, parafraseando as frases fatídicas de Esopo e La Fontaine: “Se passaste o verão a cantar, agora vai dançar”. Embasado no fato de que “é sempre possível acrescentar um ponto a qualquer conto”, o menino que ouvia a fábula resolve intervir no final da história. Divide um tablete de chocolate com a Cigarra e dá-lhe conselhos para que se torne cantora profissional. O ingênuo inseto pergunta-lhe se é possível ganhar dinheiro a cantar. O garoto, que deseja ser guitarrista, responde que há quem ganhe dinheiro a cantar, a dançar e tocar, acrescentando que se trata de um trabalho como outro qualquer. Assim a história termina com um concerto em que o menino toca e a Cigarra canta a seguinte canção: “A cigarra canta, canta, / A sua vida é cantar. / Canções não enchem barriga, / Não servem para engordar. / Mas levam a toda gente / O grande sol da alegria / E a beleza que nasce, / Que nasce com cada dia”.

Esta canção contrapõe-se ao ditado popular repetido pela Formiga. “Quem não trabuca não manduca”, que quer dizer “Quem não trabalha não come”. A canção reafirma que música não enche barriga, mas promove a alegria. Assim, é estabelecida uma oposição entre o trabalho que alimenta o espírito e aquele que garante a sustentação física.

Este último, na narrativa de Luísa Ducla Soares, é desprestigiado através do modo como a Formiga é retratada. As

afirmações de que ela estava cada vez mais preta, rabugenta e esterlicada e que lhe faria bem tomar um banho remetem a antigos preconceitos lusitanos para com os afazeres braçais. A respeito disso, vale lembrar as relações estabelecidas entre cor negra e trabalho ao longo da história. Conforme demonstra Hofbauer, ao longo da Idade Média, a partir de textos exegéticos judeus, cristãos e muçumanos, foi se construindo uma fatídica ligação entre pecado, cor negra e escravidão. Em síntese, justificava-se que, em razão de seus pecados, alguns homens tornaram-se negros. O trabalho escravo, por sua vez, serviria para expiação das culpas e alvejava a alma maculada. Em alguns textos teológicos desse período, além da alma, o corpo daqueles que se convertem ao cristianismo tornam-se brancos. A partir da época dos descobrimentos, com a crescente entrada de escravos em Portugal, as atividades braçais passaram a ser cada vez mais percebidas como indignas ao homem branco. Assim, é possível que o enegrecimento da Formiga, associado à atividade laboral, encontre suas raízes em preconceitos raciais. A sugestão para que o inseto tome um banho contribui para esta suposição, uma vez que a cor negra também era vinculada à sujeira e falta de asseio.

Se o trabalho da Formiga é desmerecido, por outro lado, o da Cigarra é duplamente prestigiado. Embora se diga que as atividades artísticas são trabalhos como outro qualquer, ressalta-se que elas podem, além de promover a alegria, ser economicamente rentáveis.

A possibilidade da arte se tornar lucrativa aparece de forma ainda mais acentuada em um texto de autoria desconhecida, que circula na internet. O início da história é bastante semelhante aos demais. No outono, a Formiga trabalha, não parando nem mesmo para um bate-papo com os amigos e uma “cervejinha”. Já a Cigarra, vive pelos bares a cantar e dançar. Quando chega o inverno, a Formiga, como de costume, se recolhe em sua toca. A Cigarra, então, vai procurá-

la, mas, desta vez, com um propósito diferente. Dirigindo uma Ferrari e vestida em um casaco de vison, ela fala para a companheira:

— Olá, amiga, vou passar o inverno em Paris. Será que você poderia cuidar da minha toca? — Claro, sem problema! Mas o que lhe aconteceu? Como você conseguiu grana pra ir a Paris e comprar essa Ferrari? — Imagine você que eu estava cantando em um bar, na semana passada, e um produtor gostou da minha voz. Fechei um contrato de seis meses para fazer shows em Paris... A propósito, a amiga deseja algo de lá? — Desejo, sim. Se você encontrar um tal de La Fontaine por lá, manda ele pro DIABO QUE O CARREGUE!

Nessa versão, merece destaque a adaptação ao cotidiano moderno e mudança de público ao qual, normalmente, fábulas são destinadas. O comentário sobre as saídas noturnas para bares depois do trabalho já indica que a narrativa não é propriamente destinada às crianças. O desenrolar da trama, ao mencionar sonhos de consumo como casaco de vison, Ferrari, e viagem a Paris, confirmam que a estória destina-se aos adultos. A reflexão que se pretende obter com tais transformações é esclarecida na moral. Embora com algumas variações de site para site, o trecho final normalmente diz: “Aproveite sua vida, saiba dosar trabalho e lazer, pois trabalho em demasia só traz benefício em fábulas do La Fontaine”, outros ainda acrescentam que apenas patrões são favorecidos com a dedicação excessiva do funcionário. Trata-se, portanto, de um discurso com elementos típicos de mensagens de autoajuda, que visam dar conselhos e estabelecer modos de comportamento.

Em razão de ter uma finalidade diversa, esta última narrativa não faz uma defesa da arte como aquela encontrada em Lobato e Soares. Nada é dito sobre a importância do canto, da música ou qualquer artefato estético. A Cigarra não

tem um destino melhor do que a Formiga em razão da finalidade estética do seu trabalho, mas porque consegue atingir o sucesso e adquirir bens materiais.

A partir dessa constatação, é possível vislumbrar que a inversão dos sentidos entre as duas primeiras versões da fábula *A cigarra e a formiga* e estas três últimas está bastante atrelada à transformação da arte em mercadoria. No período em que são gestadas as narrativas de Esopo e La Fontaine a atividades artísticas não visava a fins lucrativos, como consequência, a moral que visa alertar para a necessidade da previdência e do trabalho é construída sobre o trágico fim daqueles que só se dedicam aos divertimentos. Já as produções de Soares, Lobato e o autor anônimo pertencem a um momento posterior, no qual a arte transforma-se em bem de consumo. Desse modo, nada impede que o artista possa viver de suas obras. Isto se mostra claramente no corpo do texto da fábula da escritora portuguesa, quando o menino diz a Cigarra que se pode ganhar dinheiro cantando, dançando ou tocando. Já a narrativa do escritor brasileiro enfatiza apenas o caráter transcendental da arte. Contudo, em face da questão aqui levantada, é apropriado lembrar que Lobato fundou a primeira editora particular do Brasil e, conforme demonstram Lajolo e Zilberman (2007), sua iniciativa pioneira e bem sucedida na publicação de livros para crianças abriu caminho para uma nova fase da literatura infantil do país, caracterizada pela produção em massa e pela profissionalização dos autores. Na versão anônima, conforme já ressaltamos, mais do que a atividade musical exercida pela Cigarra, importa o luxo que ela pode proporcionar.

Se por um lado o artista passa a ser valorizado porque seu trabalho garante dinheiro, por outro, ele torna-se refém daquilo que Adorno e Horkheimer (2006) denominam Indústria Cultural. Se antes ele deveria agradar o mecenas, agora deve agradar o público consumidor, ou ainda aos interesses de quem detém o controle dos meios de produção de massa.

A crítica a este sistema pode ser entrevista em uma tirinha de Fernando Gonçalves (2003), que alude à fábula *A Cigarra e a formiga*. Neste trabalho, o primeiro quadrinho provoca um estranhamento ao mostrar uma Cigarra, entre rochas, tocando violão e cantando uma canção que enaltece o trabalho. O segundo quadrinho desvela as razões pelas quais a Cigarra aparentemente conscientizou-se da necessidade do labor. A partir da ampliação do espaço antes enforcado, pode-se ver que o inseto cantor está no alto de um penhasco, fazendo show para as formigas que o assistem de baixo. Enquanto estas últimas demonstram seu apreço pelo que ouvem, através de interjeições que demonstram aprovação, o comentário da outra explica que sua atitude visa agradar o público para ganhar algum dinheiro.

A oposição entre os planos alto e baixo contribui para



Fernando Gonsales. *Níquel Náusea*. In *Jornal de Londrina*, 23/10/2003.

construção de certa ironia típica do gênero tirinha. A Cigarra encontra-se no topo porque adula as formigas que estão em baixo. Nesse sentido, percebe-se uma relação de poder entre os grupos, determinando que tipo de arte será produzida. Mas, como afirma Foucault (1995, p. 248),

se é verdade que no centro das relações de poder e como condições permanente de sua existência, há uma insubmissão e liberdades essencialmente renitentes, não há relação de poder sem resistência,

sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual; toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta, sem que para tanto venha a se superpor, a perder sua especificidade de luta a se confundir.

É um ato de resistência que reverbera na reinvenção da fábula *A cigarra e a formiga* por Fernando Gonsales. O aparecimento desta tirinha, assim como as demais versões que inverte o sentido exposto nas fábulas de Esopo e La Fontaine, é decorrente de uma nova ordem que rege as criações artísticas, na qual a figura do mecenas é substituída pela de público consumidor. Contudo, a tirinha revela uma faceta dessa nova condição, que não se encontra exposta nas narrativas de Lobato e Soares: a valoração do trabalho artístico dentro de uma conjuntura em que a arte se transforma em bem de consumo cerceia a liberdade criativa.

Tendo apontado para as estreitas correlações que se estabelecem entre valoração do trabalho artístico nas versões mais modernas de *A cigarra e a formiga* e o advento da Indústria Cultural, resta indagar como reaparece no discurso de Marcos Feliciano a associação entre artista e vagabundo. Seguindo nossa metodologia de por os discursos em relação, apresentamos, na sequência, outras duas versões da referida fábula. Ambas são de autoria desconhecida, encontram-se disponíveis em sites da internet e enfocam o contexto contemporâneo.

A primeira delas pertence ao gênero charge. Na ilustração uma formiga segura com uma das mãos o enorme saco que traz apoiado às costas, arqueada, ela esforça-se para pegar, com a outra mão, mais uma fruta perdida ao chão, enquanto pergunta: "Você não vai trabalhar? Como vai sobreviver no inverno?". Já a Cigarra, de semblante alegre, tranquilamente sentada em uma folha, perna despojadamente cruzada sobre a outra, mãos ocupadas em tocar violão, responde simplesmente: "Bolsa família!".



O segundo texto foi intitulado *A formiga e a cigarra — a fábula de Esopo na versão brasileira*. A narrativa começa de modo similar as demais. A Formiga trabalha, enquanto a Cigarra aproveita os dias de verão. No inverno, este último inseto arma uma barraca na frente da casa do primeiro, chama a imprensa e questiona "Por que é permitido à formiga, uma toca aquecida e boa alimentação, enquanto as cigarras estão expostas ao frio e morrem de fome?". Os meios de comunicação nacionais e internacionais exploram amplamente a situação, contrastando a gritante penúria da Cigarra com a condição abastada da Formiga. O governo brasileiro responde concedendo benefícios ao inseto cantor, como promoção da integração social de sua espécie e aumento dos recursos do Programa Fome Zero, e impondo punições ao inseto trabalhador, como aumento de impostos, contribuições e multas, que o levam a falência. Não obstante a Formiga, por não comprovar a produtividade de sua toca, perde-a para a invasora Cigarra "sem-toca". Esta recebe ainda uma indenização federal e uma pensão vitalícia, ao ser incluída no grupo dos perseguidos políticos, após a descoberta de que ela havia sido presa no passado por greves, assaltos e sequestros, considerados crimes políticos. Esse enredo conclui-se de forma sarcástica com a seguinte inscrição: "Moral da estória: E por acaso tem???".

Esses dois últimos textos, assim como as demais versões modernas aqui apresentadas, invertem o sentido das versões mais antigas de *A cigarra e a formiga*. Contudo, o final feliz do inseto cantor não visa promover a defesa da arte. Nem alertar contra o trabalho excessivo e a necessidade do lazer, como na versão autoajuda. A charge e a chamada versão brasileira da fábula de Esopo visam enfatizar que o trabalho está sendo desprestigiado na contemporaneidade, colocando a Formiga na condição de trabalhadora injustiçada e a Cigarra na de preguiçosa velhaca. Desse modo, ambos fazem a crítica de projetos sociais implantados pelo governo do Partido dos Trabalhadores — PT, a partir de 2003. Discursos que se opõe a programas como o *Fome zero* e *Bolsa família*, de um modo geral, afirmam que eles prejudicam o país duplamente. Primeiro, desestimulam a população de buscar emprego, já que sua subsistência está garantida. Segundo, a fim de manter tais benefícios, sobrecarrega as atividades produtivas com impostos e taxas. Essa concepção é ressaltada especialmente pelo último texto, que censura também a desapropriação de propriedades privadas para reforma agrária ou urbana, assim como a concessão de benefícios para acusados de cometer crimes. O despreço pelo que se considera sacrifício daqueles que contribuem para o desenvolvimento do país (representado pela espoliação da Formiga) para concessão de privilégios a oportunistas (benefícios recebidos pela vil Cigarra) é ressaltado pela indicação de que a fábula não tem moral, o que pressupõem que tal situação seja imoral.

A circulação deste tipo de discurso reverbera nas palavras proferidas por Marcos Feliciano a respeito dos protestos contra o fim do Ministério da Cultura. Fomentações de projetos e eventos culturais, assim como os sociais, são também considerados gastos desnecessários. Desconsidera-se que artistas exercem atividades profissionais a fim de afirmar que eles usufruem indevidamente de recursos públicos. Assim,

ênfatiza-se, mais uma vez, que o governo do PT gastava dispendiosamente com uma população que não contribui para o crescimento econômico do país.

Embora as diversas versões da fábula *A cigarra e a formiga* apresentem sentidos completamente diferentes, elas têm em comum o fato de serem enunciados forjados a partir de complexas relações de poder. Ressaltamos, de imediato, práticas divisoras entre previdentes e imprudentes, mutuários e emprestante, usurários e artistas, produtores de bens materiais e imateriais, laboriosos obstinados e comedidos, empregados e indolentes, trabalhadores e aproveitadores. Mas é possível observar também práticas de constituição do sujeito, através do aconselhamento, da imposição ou de críticas que visam regular condutas. Essa última manifesta-se, especialmente, devido à existência de uma moral final no gênero fábula, característica mantida mesmo pelos outros gêneros que retomam a narrativa *A cigarra e a formiga*, ainda que pelo uso de ironia.

Por fim, apresentamos ainda outra versão de Fernand Gonsales (2012) para *A cigarra e a formiga*, que bem pode figurar como conclusão ou moral final deste trabalho de análise das diversas inversões de sentido pelas quais passou a referida fábula:



No primeiro quadrinho aparece uma formiga dentro de uma caverna acompanhada de uma legenda que afirma que seu final foi feliz. No segundo, uma cigarra ao ar livre apoia seu violão ao chão, como para sustentar-se, e chora ao ponto

de formar uma poça, ratificando a informação da legenda sobre sua infelicidade. A última imagem remete para a configuração de uma sala de aula. Uma formiga maior a frente, na posição de professora, lê um livro e indaga se os demais gostaram. As formigas menores, sentadas em bancos escolares, parecem satisfeitas, com exceção de uma, sentada ao fundo, que expressa sua desconfiança para com a narrativa ouvida. O humor crítico da história constrói-se a partir do fato de que o inseto que narra e o que tem o final feliz são da mesma espécie, daí a suspeita da formiguinha da última fileira sobre uma possível “lavagem cerebral”.

Em consonância com a tirinha de Gonsales (2012), as análises da fábula *A cigarra e a formiga* realizadas aqui demonstram que uma classe pode dar a moral que lhe é mais conveniente às narrativas que constrói. Contudo, como o poder envolve um jogo de força de ambos os lados, é sempre possível desconfiar da aparente veracidade ou neutralidade de um discurso, criar novas versões para ele e inverter seus sentidos.

Referências

- A CIGARRA E A FORMIGA: a fábula de Esopo na versão brasileira.* Disponível em <http://www.viagemlenta.com/2014/01/a-formiga-e-o-gafanhoto-versao.html>. Acesso: 12 jun 2016.
- A CIGARRA E A FORMIGA: auto-ajuda.* Disponível em <http://professormigueldamorim.blogspot.com.br/2015/08/avaliacao-para-o-1-ano-do-ensino-medio.html>. Acesso: 12 jun. 2016.
- A CIGARRA E A FORMIGA: charge.* Disponível em <http://18ograus.com/melhores-do-facebook/e-no-meio-do-cainho-apareceu-o-bolsa-familia-e-tudo-mudou>. Acesso: 12 jun. 2016
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2006.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FELICIANO, Marcos. *Declaração sobre o fim do fechamento do Ministério da Cultura*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?> Acesso: 12 jun. 2016

FOUCAULT, Michel. O retorno da Moral. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e escritos: Ética, sexualidade, política*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. *Michel Foucault — uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

GONSALES, Fernando. Níquel Nausea. In: *Jornal de Londrina*. Londrina, quinta-feira, 10 de novembro de 2003. Disponível em: <http://profsilbenerapozeiras.blogspot.com.br/2013/05/intertextualidade-definicao-pode-se.html> Acesso: 10 jun. 2016.

GONSALES, Fernando. Níquel Nausea. In: *Folha de São Paulo: quadrinhos*. São Paulo, quinta-feira, 09 de agosto de 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/quadrinhos/59600-niquel-nausea.shtml>. Acesso: 10 de jun. 2016.

LA FONTAINE, Jean de. *Fables de Jean de La Fontaine*. Paris: Delalain, 1829.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática 2007.

LOBATO, Monteiro. *Fábulas*. São Paulo: Globo, 2008.

SOARES, Luísa Ducla. *A formiga e a cigarra*. Porto: Civilizações editores, 2008.

SOUZA, Loide Nascimento de. *O processo estético de reescritura das fábulas por Monteiro Lobato*. 2004. 260 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2004.

VIGUEIRA, Manoel Mendes da. *Fábulas de Esopo*. 2. ed. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1791. Disponível em <https://books.google.com.br/books?>. Acesso: 12 jul. 2016.

[Recebido: 10 de ago de 2016 — aceito: 10 de nov de 2016]

MÍDIAS, DISCURSOS E REPRESENTAÇÕES: A ÁFRICA A PARTIR DO CINEMA HOLLYWOODIANO

Edite Nascimento Lopes¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo discorrer sobre as representações do continente africano, baseadas em estereótipos existentes em três narrativas fílmicas: O Congo, O Espírito da Selva e Madagascar I. Nas análises observa-se a existência de representações sobre o continente africano e seus habitantes que não levam em conta as multiplicidades e diferenças existentes nos mais variados povos que habitam este continente. Estes filmes consagram, em geral, certezas cristalizadas sobre o continente africano, ora naturalizando a violência e a fome, ora apostando nos clichês da violência, guerras, doenças, desordem e ausência de valores civilizatórios. Percebe-se então, que a indústria cinematográfica reitera valores eurocêntricos para representar o continente africano sob a marca do homogêneo. Este trabalho analisa estas representações, cotejando-as com bibliografia existente sobre a história do continente africano, como também procura discutir as concepções existentes nas representações que marcam a África e seus habitantes como sendo um “lugar” diferente dos demais, qual seja, um “lugar” de seres desprovidos de racionalidade, sentido histórico e cultural.

Palavras-chave: África. Cinema. Representações. Mídias. Discursos.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas - Campus II. Endereço eletrônico: editylopes@hotmail.com.

Introdução

Os veículos culturais e midiáticos da civilização ocidental insistem em representar o continente africano como um lugar que ainda não alcançou o progresso, e permanece longe de se tornar um modelo de civilização. Um exemplo significativo são os filmes produzidos pela indústria cinematográfica hollywoodiana, que projetam nas telas e televisões em âmbito mundial imagens e discursos negativos sobre a África.

Tais representações destoam da África que é discutida nos trabalhos trazidos pela historiografia mais recente, a exemplo da Coleção História Geral da África, que mostra diferentes civilizações, inovações tecnológicas, migrações, movimentos, guerras, dentre outras questões. Os filmes hollywoodianos, entretanto, mostram guerras, fome, ausência de valores civilizatórios, corrupção, primitivismo, selvageria, dentre outras questões. Esses filmes têm grande destaque na maior parte dos cinemas do mundo. São mercadorias facilmente recebidas, que circulam de diferentes maneiras. Seja sob a forma de cópias legais, através dos cinemas, ou da pirataria e do comércio ilegal, as reproduções e distribuições destes filmes ganham o mundo, difundindo as representações sobre o continente africano (BARROS; NÓVOA, 2008).

Antes de discorrer a respeito dos filmes objetos de análise neste artigo, faz-se necessário tecer algumas considerações. Para melhor entendimento, é preciso atentar para os diversos tipos de discursos que estão vinculados ao processo de elaboração dos filmes. As ideias, estereótipos e clichês presentes nas narrativas fílmicas são fruto de sociedades “bombardeadas” de imagens e preconceitos. Há uma relação de retroalimentação no olhar e ponto de vista. As análises dos filmes a seguir, não se encarregam em definir as condições e os meios das criações artísticas. Priorizei aquilo que se constituiu no objeto central deste trabalho, qual seja, as re-

apresentações que constroem um continente africano diverso daquele que existe de fato (GARDIER, 2007).

Estes filmes, produzidos pela indústria cinematográfica hollywoodiana, se fundamentam em estereótipos diversas, opostas ao que existe na África, a exemplo da ideia de que os leões vivem nas selvas, e de que esta é a paisagem predominante no continente africano. A civilização ocidental construiu representações etnocêntricas sobre o continente africano, e estas se encontram presentes em praticamente todos os filmes produzidos pela referida indústria cinematográfica. É quase impossível analisar corretamente uma narrativa fílmica sem intervir nas considerações ligadas ao aspecto visual desta. Vale salientar que o filme é um gênero cinematográfico que se caracteriza em representar a realidade de forma convincente, com relatos e exposições que contribuem para facilitar a compreensão:

Os filmes são também produtos que se vendem num mercado específico; as condições materiais, e sobretudo psicológicas, da sua apresentação ao público, e a cada espectador em particular, são modeladas pela existência de uma instituição, socialmente aceita e economicamente viável, ainda mais perceptível por se encontrar atualmente em plena mutação; só no próprio dispositivo da sala escura se determina, até certo ponto, a sua recepção e a sua existência (AUMONT; MARIE, 2009, p. 11).

O cinema é dotado de outra linguagem, e enquanto tal ele coloca problemas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética teórica, para a sociologia dos públicos, assim como para a semiologia em geral. Qualquer filme, bom ou ruim, é em primeiro lugar uma peça de cinema. Enquanto fato antropológico, o cinema apresenta certas quantidades de contornos, de figuras e de estruturas estáveis, que merecem ser estudadas diretamente:

O filme torna-se matéria de sala de aula, servindo como objeto de estudo e conhecimento. Em hipótese alguma o filme substitui o professor. Sua “leitura” correta está condicionada a um conhecimento prévio, sujeita à orientação do professor. Confrontar veracidade com verossimilhança — real versus aparência do real — é uma das responsabilidades do professor que evitará a trilha de um caminho equivocado e cuja ausência poderá reduzir a erros de abordagem diante do fascínio e da facilidade da história recriadas em imagens. As vésperas do século XXI, constituímos sociedades dotadas não apenas de textos escritos e falados, mas de um vasto conjunto de imagens. Um filme não é um livro. No entanto, estática ou em movimento, uma imagem pode ser “lida” de maneira similar a um texto escrito. Quando um filme é apresentado ao público, ele surge como o resultado de uma intertextualidade que combina diferentes linguagens: textos orais — a palavra falada ou cantada —, escritos — letreiros e legendas — e visuais — a própria imagem projetada, os cartazes publicitário, a propaganda dos jornais, entre outros. É justamente essa riqueza e multiplicidade de linguagens que vem despertando a atenção dos historiadores (SOARES; FERREIRA, p. 10-11).

Ao assistir uma trama, é imprescindível observar o envolvimento das pessoas para a elaboração da mesma. Como meros expectadores, nos deixamos envolver por determinadas emoções que interferem em nosso olhar crítico diante do filme que está sendo exibido. Ao analisar um filme é necessário atentar para os argumentos utilizados pelos personagens, como também observar as concepções políticas e sociais de quem os produziu:

O filme projetado à distância, numa tela de cinema ou TV, resulta de uma combinação de técnicas e suportes que ainda lhe são pouco familiares. A autoria de um filme é muito mais explicitamente

compartilhada por um conjunto de profissionais envolvidos do que no caso da autoria de um livro. Se observarmos a ficha técnica de um filme, a autoria (mais estritamente entendida como direção) é compartilhada pela produção, argumento, roteiro, fotografia, música, montagem, figurinos, enfim, participações indispensáveis e insubstituíveis. Neste caso, o resgate do passado e o domínio do diretor sobre seu tratamento são apenas alguns dos componentes da obra (SOARES; FERREIRA, p. 12).

É necessário atentar para um importante aspecto dentro do filme: a impressão de realidade. O filme faz o espectador se sentir como se estivesse assistindo um espetáculo real. O elemento responsável por esta impressão é a realidade do movimento das imagens, que corrobora para aceitação do “real”. As observações encetadas acima são de extrema relevância para compreender o filme enquanto documento histórico (METZ, 2010). É baseando-se nestas discussões teóricas que analisei os filmes em questão. Tomei como fio condutor o sentido da construção de imagens que constituíram as narrativas. Os diálogos, textos, trilhas sonoras, dentre outras questões, fundamentam e potencializam as representações existentes nos filmes.

A África em Cena: Clichês e Estereotípias

A maior parte das representações existentes nos filmes produzidos pela indústria cinematográfica hollywoodiana sobre o continente africano apresenta-o como um lugar totalmente inviável. Observa-se a existência de visões “errôneas” e “viciadas” sobre a África e os seus habitantes, desprezando as pluralidades e diversidades existentes nos povos que habitam este continente. Iremos entender como a África é representada através de três filmes. O primeiro deles é *O Congo* (1995, Frank Marshall), o segundo é *o Espírito da Selva*

(2007, Gray Hofmeyer), e o terceiro é *Madagascar I* (2005, Eric Darnell; Tom McGrath).

Como entender os significados existentes em um simples nome? Para além dos sentidos existentes no mesmo, sabe-se que entre os estudiosos o debate em torno dos conceitos está longe de se constituir em algo simples. Os nomes, as palavras e os significados são formas de comunicação. Segundo Paul Veyne, o pesquisador escreve a partir dos conceitos. O nome *Congo* pode nos levar a diferentes sentidos. Na atualidade existem dois países africanos com este denominação: A República Democrática do Congo, com capital em Kinshasa, e a República do Congo, com capital em Brazzaville. O primeiro foi resultado da colonização belga, e o segundo integrava os domínios coloniais da França. O nome em questão também pode aludir ao antigo Império do Congo, que foi “encontrado” pelos portugueses no século XV, durante o processo de início das grandes navegações que marcaram o período atlântico. O Congo foi, durante muito tempo, um dos principais elementos que povoou o imaginário dos europeus no processo de circunavegação do continente africano empreendido pelos navegantes portugueses do século XV. Conforme as descrições de Eanes Zurara, o Império do Congo e o seu soberano, o Manicongo, era mais poderoso do que o próprio rei de Portugal (M’BOKOLO, 2009).

Mas o termo *Congo*, para além de servir como um nome próprio, também significou a principal forma de se referir ao continente africano, assim como aos seus habitantes que ao Brasil vieram trazidos como escravos. Se nos primórdios a referência à palavra Guiné servia para nomear os africanos, a alusão ao Congo se constituiu em sinônimo destes, sobretudo após o recrudescimento do tráfico escravista na costa atlântica. Segundo Marina de Mello e Souza (2006), as nações escravas eram tratadas pelo termo genérico de Congo, e tal questão nos ajuda a entender os motivos das celebrações existentes ao longo do período colonial, conhecidas por Reis

do Congo, congados ou simplesmente congos. Ainda hoje, por sinal, existem diversas manifestações culturais espalhadas pelo nordeste brasileiro com este nome, algumas das quais pesquisadas por antropólogos e folcloristas.

O filme *O Congo*, lançado no Brasil em 1995 pela Paramount Home Entertainment, conta a história de um grupo de pessoas que se dirigem ao continente africano com diferentes motivações. Laura Linney vai à busca de explicações para entender as mortes dos colegas da empresa de comunicação em que trabalha, além de tentar resgatar seu ex-noivo, que foi à África em busca de uma matéria prima indispensável para a fabricação de satélites, dentre outros aparatos tecnológicos. Outro integrante do grupo é o jovem pesquisador da área de comunicação, que conseguiu desenvolver uma máquina capaz de fazer um gorila-fêmea falar. Seu principal objetivo na viagem é levar o animal de volta para sua suposta casa, devolvendo-a a selva.

O grupo é formado também por um romeno interessado em encontrar uma cidade perdida em que estaria parte das riquezas do Rei Salomão, e por um negro norte-americano que ganhava a vida servindo de guia para expedições do mesmo gênero, no continente africano. O filme tem com diretor Frank Marshall, com duração de 109 minutos. *O Congo* mostra diferentes contrastes entre o ocidente, quase sempre apresentado como superior e dotado de civilização fortemente baseada em tecnologias de ponta, e o continente africano, povoado por homens corruptos, que vivem em meio às guerras e ao caos. Os clichês e as estereotípias deste filme, ao mostrar a África de tal modo, não se diferenciam das existentes em outros filmes da indústria cinematográfica hollywoodiana, sobretudo os que fazem parte deste trabalho. A análise do filme nos leva a constatação da existência de visões errôneas e corrompidas sobre a África e os seus habitantes, desprezando as multiplicidades e diferenças existentes nos mais variados povos que habitam este continente. Na

narrativa fílmica em questão, é sempre apontado, mesmo que de forma sub-reptícia, como caótico, inviável e habitado por homens com sérios problemas de caráter, corruptos em sua maioria.

Observando as diferentes perspectivas da narrativa fílmica em questão, o continente africano está sempre em oposição ao ocidente, sob o aspecto de lugar inseguro, caótico, repleto de doenças e permeado pela guerra. Os habitantes do mundo civilizado apenas vão ao mesmo em busca de matérias primas para o aprimoramento da tecnologia ocidental, inovando a máxima do “fardo do homem branco”, frase que justificou a dominação das potências europeias no final do século XIX, no período posterior a Conferência de Berlim. O filme em destaque apresenta um suposto Congo em guerra, caótico, com militares corruptos, truculentos e ávidos por dinheiro, sobretudo dos civilizados ocidentais. A equipe acima descrita, movida por “ideais nobres”, precisa subornar um militar para prosseguir viagem. Em todo o filme é possível observar os choques e contrastes apresentados na fotografia: cientistas brancos, civilizados, em busca dos diamantes, civilizações perdidas e no afã de levar de volta para “casa” um gorila que era objeto de pesquisas.

Como não poderia deixar de ser, parto do pressuposto de que o filme, objeto da presente análise, se baseia em visões errôneas e corrompidas sobre a África e os seus habitantes, desprezando as multiplicidades e diferenças existentes nos mais variados povos que habitam este continente. Através da análise deste filme, produzido pela indústria cinematográfica hollywoodiana, é possível perceber que o olhar preponderante constitui-se das estereotípias, tanto no que diz respeito aos indivíduos, como as suas práticas e costumes culturais.

Neste mesmo aspecto, traz a imagem de que os povos africanos, em pleno século XX, permanecem sem uma cons-

trução social própria. As cenas do filme, em sua totalidade, buscam consolidar a ideia de que a África permanece atrasada, sem cultura (cultura no sentido de erudição), e longe da civilização (LARAIA, 2006). A narrativa fílmica em análise mostra que a África é o não lugar, tudo o que se deve evitar, e, de preferência, recolocada sob a condição da recolonização, uma vez que os povos que habitam este continente não possuem as condições mínimas para se autogovernarem.

Partindo de premissas homogeneizantes, grande parte destas estereotipias é fundada a partir de elementos baseados no etnocentrismo, e ao mesmo tempo apoiadas no senso comum de que na África só existem selvas, povos atrasados e famintos, bem como uma desordem completa. Essas representações trazem consigo os elementos do eurocentrismo e etnocentrismo, que reserva para África um lugar secundário e subalterno, desprovido de aspectos civilizatórios, racionais e humanos.

Observa-se que por meio da indústria cinematográfica em questão, o cinema tem sido um veículo transmissor de uma cultura histórica, “corrompida” com valores e pontos de vista ocidentais, com o uso estereotipado dos contextos, promovendo um cenário que na maioria das vezes destoa das descrições/informações existentes na historiografia produzida por pesquisadores africanos e africanistas. Joseph Ki-Zerbo destaca que apesar de ter existido importantes trabalhos efetuados desde as primeiras décadas do século XX por pioneiros como Leo Frobenius (1967), Maurice Delafosse (1928) e Arturo Labriola (1970), um considerável número de especialistas não-africanos, ligados a certos estigmas, sustentavam a ideia de que essas sociedades africanas não podiam ser objeto de um estudo científico.

Em sua festejada obra, Joseph ki-Zerbo (2010) discutiu a historiografia de autores que apontaram o continente africano como destituído de história. Mostrou que há problemas

nas obras destes autores, e que boa parte de suas conclusões podem ser definidas como uma “barragem de mitos”. Segundo o autor, esta barragem impede o fluxo do rio, de modo que ele fique represado. O rio, nesta metáfora conceitual, é a história da África, e a barragem é o acúmulo de afirmações destituídas de pesquisas, e que foram feitas sobre o continente africano. Nesta mesma direção se encontram os filmes hollywoodianos em questão. A todo o momento há o apelo à participação dos europeus/norte americanos para que intervenham no processo, determinando que a resposta dos problemas e a construção da civilização deve sempre vir do ocidente.

Nesse sentido, a ideia do primitivo, abordada no filme *O congo*, retrata um contexto sociocultural no meio da selva, onde quem possui cultura, civilização e conhecimento são os cientistas europeus, aqueles que se arriscaram para explorar os recursos minerais no suposto Congo, com habitantes selvagens, guerras, conflitos sociais e animais perigosos desconhecidos. Trata-se de um velho clichê: um herói de outra civilização superior vem em socorro dos “primitivos”, de modo que seja garantida a vida destes. Destaque-se que a floresta, suposta paisagem que foi tornado sinônimo da África, e que aparece na maior parte das cenas deste filme, é apenas a terceira de maior ocorrência no continente, uma vez que este tem nas savanas e desertos as paisagens predominantes (SERRANO; WALDMAN, 2007).

A selva, neste aspecto, se constitui na paisagem predominantemente representada nos filmes hollywoodianos. A ela se agrega os valores e sentidos do contrário ao civilizado. A floresta representa, nesta perspectiva, o selvagem e primitivo. Ainda nesta abordagem, percebe-se a ideia de recusa por parte dos europeus em relação às diferentes culturas existentes no continente africano. O filme citado não considera os povos da África como criadores, dotados de culturas originais, que floresceram e constituíram civilizações em um

dado processo histórico. Deste modo, o filme reforça a ideia de que algumas regiões do continente africano não são consideradas como uma entidade histórica. Basta compulsarmos uma das muitas obras de Ki-Zerbo para observarmos as pesadas críticas que este autor desfere contra o que ele convencionou denominar por “barragem de mitos”, questão a qual discuti acima.

Essas heranças históricas, resultantes de um passado colonizador, alimentaram estereótipos baseados na ideia de uma raça inferior, quase sempre mostrada como digna de compaixão, ou de desprezo. O filme acima citado, não faz nada mais do que alimentar a incompreensão e as estereotipias sobre um continente dotado de grande complexidade em relação a sua história. Filmes como este, em geral, constroem uma África distante daquela existente. Não há liames entre as imagens predominantes, e as realidades existentes no continente. Não há um contexto que explique a situação atual, mas o reforço de quadros provisórios e que são resultados de um processo histórico. Refiro-me aos problemas da fome, guerras e doenças.

O filme “O Espírito da Selva”, se envereda pelos mesmos caminhos, considerando os clichês sobre o continente africano e as imagens predominantes. Este filme mostra uma África sendo civilizada por um “bondoso” médico europeu. A narrativa tem como protagonista o médico Albert Schweitzer, que decidiu abrir mão de sua vida social na “civilização” para morar na “selva africana”. Seu intuito é levar as benesses dessa civilização para os povos do continente africano. No filme a África é apontada como “o coração da selva africana”, não revelando o local exato que serviu como cenário para a história. O espaço em que o filme se desenvolve não possui nome. Apenas se informa que o médico trabalha na África.

O cenário “primitivo” constitui a tônica da narrativa, que é posta em oposição às imagens da civilização clássica. Os contrastes entre os “quadros”, confrontando a música com instrumentos “primitivos”, feita pelos “africanos”, e a música clássica, além da exposição entre os traços arquitetônicos e o ambiente rústico da “selva” estão presentes em diferentes momentos da narrativa. O ambiente selvagem, agreste e indômito é representado através de textos sutis, sobretudo no momento em que um homem, chefe da patrulha policial, é atacado e morto por um leão. A natureza faz sua vítima, e contra ela não há muito que se fazer.

O hospital construído pelo médico, que vai à África com a missão de civilizá-la, é feito de modo rústico, posto que, nas palavras deste, “estas pessoas (os africanos) não podem dispor de algo que não estejam acostumadas”. A religião “étnica”, apresentada no filme de forma grosseira e folclorizada, não é levada em conta pelo médico, que é colocado como vencedor, na disputa entre ciência — saber ocidental — e religião — magia, crença e superstição. Importante considerar, sobre estas questões, que o cinema cria sentidos, consolida visões, ao mesmo tempo em que inventa realidades e imagens.

A medicina é superior à religião “étnica” africana. Os selvagens são dotados de superstições. E o europeu é o guardião do saber e da ciência. Novamente os “quadros” sugerem o confronto, vencido pela ciência. Outra vez encontramos a presença do clichê: o primitivo, selvagem e que está sendo civilizado pelo europeu, que é quase sempre um altruísta, generoso e com um grande coração. O filme *“O Espírito da Selva”* retrata um contexto sociocultural no meio da selva na África, onde quem possui cultura, progresso e conhecimento são os europeus, aqueles que abdicaram da vida social, dentro de uma civilização, para cuidar dos povos oprimidos e selvagens. Estes, em geral supersticiosos, residem na selva, mais uma vez o cinema hollywoodiano insiste em representar

a selva como sinônimo da África. Devo considerar o fato de que um dos maiores problemas do filme diz respeito ao fato de que a “selva”, que aparece nas imagens, se assemelha muito mais a uma savana. O clichê existe: a África das selvas, mas às vezes as imagens não obedecem ao roteiro.

Ainda nestas análises, percebe-se a ideia de renúncia por parte dos europeus em relação às distintas culturas existentes no continente africano. O filme citado não considera os povos da África como instituidores de culturas originais, que desenvolveram e constituíram civilizações em um dado contexto histórico. Trazendo para estas observações esta frase “no coração da selva africana um homem obstinado disposto a ajudar um povo primitivo”, retirada da capa do filme para mostrar que este trecho é apontado como a prova maior da selvageria existente no continente africano. Estes, os africanos, tratados de forma homogênea, recusam a ajuda de um homem bondoso, dado ao diálogo, que nada mais estava fazendo do que dotando o continente das benesses civilizatórias do ocidente. Em suma, a África é inviável!

As representações baseadas em clichês, semelhantes as que discuti, também estão presentes no desenho animado intitulado *Madagascar I*. Por se tratar de uma produção voltada para crianças e jovens, Madagascar possui um poder significativo, quando comparado com os filmes anteriores. Antes de mais nada, trata-se de um desenho animado longa metragem, e que já está em sua terceira edição, o que de certa forma demonstra que caiu nas boas graças dos telespectadores, sobretudo jovens e crianças, público alvo primordial da narrativa fílmica em questão. *Madagascar* é um filme de animação gráfica norte americano, lançado em 2005. O filme teve tanto sucesso que acabou gerando uma sequência: *Madagascar 2* e, atualmente, *Madagascar 3* — os procurados. Este último, por sinal, foi um dos filmes mais assistidos em 2012, líder em bilheteria. O filme foi dirigido

por Eric Darnell e Tom McGrath, e produzido pela Dream Works Animation SKG.

Neste desenho aparecem animais que falam, pensam e agem por conta própria, tomando decisões e exprimindo opiniões, algumas das quais baseadas em estereótipias e preconceitos graves sobre o continente africano, reforçando as representações de que este é um “lugar inviável”, a ponto de até mesmo os personagens do desenho, no caso, os animais, rejeitarem morar nestas terras.

Opiniões, representações e preconceitos sobre a África, neste desenho, podem ser considerados mensagens subliminares, que constroem versões e ideias sobre este continente, transmitindo-as ao público de forma sutil, fazendo com que este as assuma como se fossem suas. E esta é a forma primordial utilizada pela indústria cinematográfica hollywoodiana para construir imagens e opiniões negativas sobre a África.

Madagascar I narra a história de um grupo de animais que foram capturados do seu habitat natural, e que desde então permaneceram presos no zoológico do Central Park, em Nova York. O leão Alex (Ben Stiller) é a grande atração do zoológico do Central Park. Ele e seus melhores amigos, a zebra Marty (Chris Rock), a girafa Melman (David Schwimmer) e a hipopótomo Gloria (Jada Pinkett Smith), sempre passaram a vida presos no zoológico e desconhecem o que é morar na selva.

Insatisfeito com sua vida monótona, e sem saber o que há por trás dos muros do zoológico, Marty decide fugir em busca de novas aventuras. Ao perceberem a fuga do amigo, Alex, Glória e Melman decidem partir à sua procura. Os três encontram Marty na estação Grand Central do metrô, mas antes que consigam voltar para “casa” são atingidos por dardos tranquilizantes e capturados. Eles são embarcados em um navio rumo à África, onde são levados para o seu habitat

natural por um grupo de humanos. No navio há também um grupo de pinguins, Capitão, Rico, Kowalski e Recruta. Estes atuam sob uma espécie de grupo organizado, aludindo à antiga KGB russa.

Chama a atenção a cena em que um dos pinguins, pede para um dos animais ler o que estava escrito na placa do navio. Os dizeres “reserva ambiental da África” deixam os pinguins horrorizados, e um deles declara: “ôpa para a África não vai rolar”. Então, eles sabotam o navio, que fica desgobernado em pleno alto mar. Os animais que estavam presos em caixotes vão parar acidentalmente na ilha de Madagascar. Estes, mediante a beleza do lugar, pensaram que estavam numa reserva ambiental na Califórnia. Eis o fio condutor presente no enredo do desenho: os pinguins sabotaram o navio após terem descoberto que estavam sendo levados para o continente africano. De modo sutil constrói-se a representação latente, e ao mesmo tempo subliminar, de que a África é tão ruim que nem mesmo os animais querem ficar neste lugar.

Eis, portanto, um poderoso clichê que cria o vínculo desta narrativa com outras produzidas pela indústria cinematográfica hollywoodiana. O continente africano é sempre objeto de recusa, e mesmo os africanos desejam sair, fugir para a civilização. Esta é a tônica presente em filmes como *Diamantes de Sangue*, *Amor sem Fronteiras*, dentre outros. Este quadro mostra que a África não passa de uma grande selva, um lugar inviável que nem os animais “selvagens” querem viver nela.

Esta representação da África no filme *Madagascar* I não transmite uma positividade. Os jovens que estão em processo de desenvolvimento, criam certos preconceitos a partir do que veem, assistem ou percebem. Neste filme, o cenário é constituído de modo que os telespectadores entendam o modo de vida “primitivo” dos animais, confrontado

com o estilo de vida ocidental. Os costumes ocidentais estão associados ao zoológico em Nova York, onde os animais desfrutavam de conforto e tecnologias avançadas. A forma de vida primitiva se refere à selva na África, onde os animais, para sobreviver, precisariam correr atrás de seu próprio alimento.

Vale salientar que a maior parte dos filmes que tem como cenário principal a África, destacam sempre os aspectos negativos, como se este continente fosse totalmente inexecutível. São representações que trazem consigo ideias contaminadas de valores etnocêntricos, e que mostra de modo subjacente, um continente homogêneo, desprovido de diferenças. Ressalta-se que as sociedades existentes neste continente foram apresentadas pela historiografia colonial como carentes de história. Esta seguiu as trilhas indicadas pelo pensamento científico predominante no século XIX: a África não tem história. Hegel (1985), filósofo europeu, corroborou neste sentido. Sua obra, *Filosofia da História*, ainda hoje é lida nos diversos cursos de Filosofia e Ciências Humanas.

Neste aspecto, o desenho animado mostra, de forma subliminar, a África povoada somente por animais selvagens, destituída da presença de civilização e, principalmente, de seres humanos. Percebe-se a ideia de recusa por parte dos animais que viviam “na civilização” em relação às diferentes formas de sobrevivências dos animais que vivem na África. Tal narrativa opta por construir uma relação de dependência dos animais para com os valores civilizatórios ocidentais. Os animais que foram criados na civilização não querem viver na floresta, sobretudo quando esta é situada na África. No final das contas, fugir desse lugar é a melhor opção a ser feita. Esta foi a escolha dos protagonistas: bem intencionados, lutaram enquanto puderam para sobreviver, mas não resistiram a um lugar inóspito, repleto de outros animais selvagens, incultos, impróprios para a vida em sociedade.

Essas representações são dotadas de clichês e estereótipos, que em nada contribuem para o conhecimento de realidades tão distintas das que vivemos. Desta forma, salienta-se que não há nada universal na África que nos autorize a afirmar que existem valores, pontos de vista e ideias comuns a todos os povos deste continente. Os grupos étnicos, por exemplo, podem até ser vizinhos, mas possuem hábitos, costumes e práticas totalmente distintas. Não são, portanto, passíveis de serem homogeneizados. Tais narrativas fílmicas optam por construir uma relação de dependência dos africanos para com os valores civilizatórios ocidentais. Consagram, em geral, as certezas sobre a África, como se este fosse o lugar da violência, das guerras, fomes, doenças, desordem e ausência da civilização.

Considerações Gerais

Ao longo deste trabalho procurei mostrar as possibilidades de entender o continente africano a partir das suas representações, e de como estas sugerem efetividades que não se confirmam, quando comparadas com as descrições e realidades existentes na historiografia produzida pelos africanos. Neste sentido, outro olhar sobre a África é possível. E as análises das representações, imersas nos filmes, tornam-se ponto de questão primordial.

Qual a visão predominante do ocidente para com o continente africano? A homogeneidade dos povos, assim como de suas práticas e costumes culturais se constitui em saída para que a representação ganhe força. Os filmes que analisei, mostram a presença de clichês e estereotípias como principais recursos da representação utilizada para retratar o continente africano. Seja sob a forma do drama (O Espírito da Selva), comédia (Madagascar) e aventura (O Congo) as representações se baseiam em clichês. A África sofre transformações e vira algo estranho ao que os povos africanos

conhecem, provocando estranhamentos entre o que nós, brasileiros, pensamos sobre a África, e o que eles pensam de si próprios. Estas representações são dotadas de clichês e estereótipos, que em nada contribuem para o conhecimento de realidades tão distintas das que vivemos. Os povos do continente africano são diferentes entre si. Não há nada universal na África que nos autorize a afirmar que existem valores, pontos de vista e ideias comuns a todos os povos. O continente africano, é antes de mais nada, o lugar da diversidade, pluralidade e contrastes.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Gráfica, 2009.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DELEUZE, Giles. Cinema 1. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FROBENIUS, Leo; FOX, Douglas C. *A gênese africana. Contos, mitos e lendas da África*. São Paulo: Landy Editora, 2005.

GARDIER, René. *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2007.

GARCIA, Ana Carolina. *A Fantástica Fábrica de Filmes: como Hollywood se tornou a capital mundial do cinema*. Rio de Janeiro: SENAC, 2012.

HEGEL, Wilhelm Friedrich. *Introdução à história da filosofia. Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História Geral da África, v. I — Metodologia e pré-história da África*. Brasília, UNESCO/ MEC, 2010.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura — Um conceito antropológico*. São Paulo: Zahar, 2008.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

M'BOKOLO, Elikia. *África negra. História e civilizações — tomo I (até o século XVIII)*. Salvador/ São Paulo: Editora da UFBA/Casa das Áfricas, 2009.

MASCARELLO, Fernando. Cinema Hollywoodiano contemporâneo. In: *História do cinema mundial*. MASCARELLO, Fernando (Org.). Campinas: Papirus, 2006.

NÓVOA, Jorge e BARROS, José D'Assunção. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

O'BRIEN, Patrícia. A História da cultura de Michel Foucault. In: HUNT, Lynn (Org.). *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROCHA, Everaldo P. Guimarães. *O que é etnocentrismo?* São Paulo: Brasiliense, 2006.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. *Memória D'África. A temática africana em sala de aula*. São Paulo: Cortez, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (Org.). *A História vai ao Cinema. Vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SOUZA, Marina de Mello e. *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática, 2006.

[Recebido: 05 de jul de 2016 — aceito: 09 de nov de 2016]

O CANTO DAS SEREIAS: O PROCESSO DE MANIPULAR AS MASSAS ATRAVÉS DA DRAMATIZAÇÃO TELEVISIVA DA CRISE POLÍTICA BRASILEIRA DE 2016

Carlos Eduardo Silva¹

Resumo: Este artigo dedica-se a uma reflexão política, psicanalítica, sociológica e teatral dos aspectos que culminaram com o golpe de estado no Brasil em 2016. Realizo uma análise sobre o processo de indução das massas através de práticas de comunicação, sobretudo as televisivas, baseadas na produção de dramatizações das investigações policiais e embates políticos recentes, com fins a manipular a angústia popular, ocultar o fracasso do mito *brasilis*, e estimular o desejo comum em torno dos direcionamentos que a mídia propuser na legitimação de novas verdades. Para tanto, emprego as noções de sujeito, angústia e desejo de Freud e, especialmente, Lacan; recorro à Dubatti para compreender o fenômeno da transteatralização e espetacularização; e a Martín-Barbero para pensar o papel da mídia e seus dispositivos de enunciação enviesados por encenações tendenciosas que pretendem influenciar as multidões. *Palavras-chave:* Angústia. Desejo. Transteatralização. Espetáculo. Mídias.

THE CANTO DAS SEREIAS: THE PROCESS OF MANIPULATING MASSES THROUGH THE TELE-VISIVA DRAMATIZATION OF THE BRAZILIAN POLITICAL CRISIS OF 2016

Abstract: This article is dedicated to a political, psychoanalytic, sociological and theatrical reflection of some aspects that led to the coup in Brazil in 2016.

¹ Doutorando em Literatura pelo PPGLIT/UFSC

I conduct an analysis of the process of the masses induction through communication practices, in particular the television, based on drama production of police investigations and recent political clashes, with the purpose to manipulate the popular anguish, hide the failure of “brasilis” myth, and encourage common desire around directions that the media propose in order to legitimate new truths. To do so, use notions of anguish and desire from Freud and especially Lacan; turn to Dubatti to understand the phenomenon of transteatralization and spectacle; and Martin-Barbero to think the role of the media and their enunciation devices biased by tendentious scenarios trying to influence the crowds.

Keywords: Anxiety. Desire. Transteatralization. Spectacle. Media.

Introdução

Primeiramente, fora Temer!

Em segundo lugar, este artigo pensa, brinca com o próprio formato, jogando com o formato ensaístico, jornalístico e acadêmico, para expor uma temática, ainda que variada, relacionada ao cenário atual brasileiro. Inicialmente, a constituição do macrossocial a partir do microcosmo individual, começando da concepção do sujeito para atingir a noção de massa. Não de forma unidirecional, mas considerando a permanente dialética entre esses dois aspectos: o coletivo e o singular. Para isso, busco em Lacan o entendimento de conceitos chaves no processo de subjetivação do indivíduo para, em seguida, dialogar com a ideia de massa por Martín-Barbero.

Posteriormente, observo a promoção da angústia coletiva baseada na fragilidade e desconstrução de mitos e imagens criadas para dar-lhes sentido, unidade e identidade,

provocando assim, um desnorteamento dos indivíduos. Além disso, trato da articulação entre práticas manipulatórias, particularmente facilitadas por narrativas contemporâneas e de dramatizações (ou novelizações) de fatos relevantes do cotidiano, construídas pelas mídias, notadamente pela televisão, para induzir o desejo enquanto unidade básica de força construtora/destrutora do agrupamento social.

Por fim, analiso como ferramentas e conceitos destinados a operar a potencialização desses mecanismos indutores são cooptadas do teatro. Além disso, encerro com uma reflexão sobre o que pode o teatro frente ao poder midiático que investe adotando suas práticas para ficcionalizar contextos reais produzindo novas realidades.

Constituindo e massificando o sujeito do desejo pela imagem

Eu quero, a bem da verdade
A felicidade em sua extensão.
Encontrar o gênio em sua fonte
e atravessar a ponte
dessa doce ilusão
(Quero, quero, quero sim)
Quero que meu amanhã, meu amanhã
seja um hoje bem melhor, bem melhor
Uma juventude sã
com ar puro ao redor
Quero nosso povo bem nutrido
o país desenvolvido
quero paz e moradia
Chega de ganhar tão pouco
Chega de sufoco e de covardia [...]²

² *Eu quero*, de Aluisio Machado, Luiz Carlos do Cavaco e Jorge Nóbrega (1986).

O processo de subjetivação do indivíduo, segundo Lacan (2005), principia antes do sujeito com um ser vivo, um corpo, sem fala, um *bios*, que inserido na malha social da linguagem torna-se um *bios politikos*. Para o francês, o sujeito surge como uma instância dividida entre a imagem advinda do significante materno e a busca da significância que explica, delimita, define e ensina sobre tal imagem, isto é, a sabedoria do pai. O significante pai e mão não representam gênero definido nem se limitam às personalidades genéticas do indivíduo.

O significante materno é a fonte das imagens, a fonte de todos os semblantes com os quais nos identificamos e por meio do qual nos transformamos em seres sociais: logo, eu sou justamente a imagem que a mim é atribuída. Daí a importância de se perceber a mídia contemporânea ocupando em parte, mas não apenas, o papel do significante materno no sentido de atribuir aos indivíduos que compõem sua audiência as imagens que devem perseguir.

Por outro lado, o significante pai dá um limite a imagem que o sujeito herdou e procura ser/compor, isto é, limitar no sentido de definir, explicar, colocar no campo do discurso. Portanto, a imagem está no campo do sentido, do inexplicável, do pré-verbal. A partir do momento que há limites o ser vivo se organiza. O sujeito do desejo deseja a o limite, a lei, isto é, uma espécie de imagem que se explique por um discurso e vice-versa. A isso Jacques Alain Miller chamou de imaginarização da lei que, de certo modo, está a serviço da desconstrução das imagens enquanto abstrações para construções teóricas.

Assim, a imagem da lei esvazia as imagens que pesam sobre nós, pois quando recebemos ou herdamos uma imagem isso se nos pesa, persegui-la aflige-nos. Logo, um sujeito não busca qualquer significante, mas aquele que corresponderia a imagem da lei, da regra, que o estabilizaria e aliviaria

o peso da imagem. Ainda para Lacan (2005), quando o sujeito enquadra uma imagem no discurso, acha a lei que a define, ele goza, e o desejo cessa.

Em vista disso, gozar é dispendar, desperdiçar, desconstruir o falo (no sentido daquilo que nos falta e que desejamos); gozar significa fracassar, pois não há saída para o desejo. O significante materno dá uma imagem que não se consegue corresponder, consequentemente fracassam a cadeia simbólica, de imagens, e dos significantes fálicos. Quando uma imagem imposta a um sujeito sempre está em função de uma coisa que falta a quem impôs. Razão pela qual Lacan vai dizer que o sujeito sempre está em função de uma demanda. O sujeito que está dividido está sempre lidando com a imagem que o outro lhe deu e espera dele, um outro que, por seu turno, está em falta.

Os veículos midiáticos atuam ora em substituição ao consciente materno, visando a todo custo um estímulo contínuo do desejo, através da produção ininterrupta e sucessiva de imagens a serem perseguidas; ora em substituição ao consciente paterno, fálico, explicando e determinando o discurso válido e lógico que explicaria a imagem por eles mesmo criadas. Tudo isso ocorrendo de maneira transparente e “indolor” em horário nobre, e plebeu, em jornais, revistas, rádios, internet, TV e cinema, a serviço de quem? De quem melhor pagar.

Porquanto, nós não queremos apenas imagens, queremos leis, como falos que preencham nossos buracos, nossa falta. Contudo, o falo também é falso, inexistente, a fantasia de poder que supostamente preencheria a falta do outro. Não há escapatória, gozar é o fracasso da articulação do desejo em função da demanda de satisfação alheia, aliás é impossível satisfazer o outro, ele também é uma fraude. As mídias jogam permanentemente com o desejo, a frustração e o gozo, estimulados por elas mesmas, mais ou menos anco-

radas na realidade, quando não, artificializando o cotidiano. É nesse jogo que articula a zona entre o real e o ficcional que se enquadram as manipulações populares.

Na confluência das individualidades estimuladas pela televisão, e as demais mídia, se conforma a noção moderna de massas. Martín-Barbero formula a seguinte definição de massa:

[...] é um fenômeno psicológico pelo qual os indivíduos, por mais diferente que seja o seu modo de vida, suas ocupações e o seu caráter, estão dotados de uma alma coletiva que lhes faz comportar-se de maneira completamente diferente de como se comportaria cada indivíduo isoladamente. Alma cuja formação é possível só no descenso, na *regressão até um estado primitivo*, no qual as inibições morais desaparecem e a afetividade e o instinto passam a dominar, pondo a “massa psicológica” à mercê da sugestão e do contágio (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 56-7).

Para o intelectual espanhol, uma característica marcante desse fenômeno chamado massa é o despojamento crítico das partes. Tal como pode ser percebido e muitas manifestações recentes, promovidas pela direita, em especial, pelo Movimento Brasil Livre e, amplamente difundidas pela mídia dominante, especialmente as vinculadas às Organizações Globo, quando mensagens misóginas, xenófobas, homofóbicas, etc. prosperaram em cartazes e bandeiras. A unidade da massa, ou a massificação, é garantida por ação midiática em torno da produção de uma imagem única para o coletivo estabelecer sua crença, e os líderes despontam na função de defenderem e representarem o ideário comum, conforme explicado a seguir:

O psicólogo [Gustave Le Bon] se propõe então o estudo do modo como se produz a sugestionabilidade da massa para assim poder operar

sobre ela. A chave se encontraria na constituição das *crenças* que, em sua configuração “religiosa”, permitem detectar os dois dispositivos de seu funcionamento: o mito que as une e o *líder* que celebra o mito (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 57).

Essa afirmação do professor Barbero nos deixa uma questão: quem são os reais líderes e interessados na mobilização das massas? Os indivíduos que despontam como seus organizadores e “chefes” ou agentes poderosos que nem chegam a aparecer publicamente? Quais imagens a mídia deseja que persigamos? De todo modo, interessa a mídia e aos seus financiadores a anulação da diversidade, das riquezas individuais e comunitárias para facilitar a associação em massas e operar sua manipulação.

Em suma, o sujeito é o resultante de uma interdição de um atravessamento da imagem, da alienação do ser vivo ao outro, e de uma função que lhe é atribuída: ser fálico. Assim, o sujeito contemporâneo tem sido alienado pela mídia, pela Televisão, que nos atribui uma função apropriada para o sistema a que tais meios servem. A desconstrução dessa imagem liberta o sujeito dessa alienação. As pessoas estão lidando com outra coisa além das imagens: serem obrigados a oferecer o falo ao outro e, se sofriam com o peso das imagens, agora sofre com o peso de terem de satisfazer o outro, ser o falo do que falta ao outro.

Desconstrução do mito *brasilis*, ou a frustração e angústia do sujeito

Eu hoje só quero saber
de esfriar minha cabeça
cantar, sorrir, pular
E esquecer minha tristeza (oh Morfeu)
[...]
No país da bola

Só deita e rola
No país da bola
Quem vem com dólar...³

Corria o oitavo dia do mês de julho do ano da graça de nosso senhor Jesus Cristo de dois mil e quatorze, quando, às 17 horas, a nação tupiniquim reunia-se para mais um ato do maior evento mundial daquele ano. Todos estavam atentos diante da única invenção pela qual não perdoamos Santos Dumont de não ter feito: a televisão. E para que? Para saber qual seria a dose de ópio adequada para manter viva entre nós a ideia do mito *brasilis*, elemento primordial na formação de nossa identidade pátria, mito este de que somos o país do futuro, do futebol, de um povo cordial, pacífico, tolerante e hospitaleiro.

As crianças estavam ansiosas, porém felizes, na expectativa do melhor resultado. Jovens e adultos apareciam de rostos pintados como guerreiros em dia de festa, onde todos os obeliscos fálicos serviam de mastro para as femininas bandeiras. Ao redor da TV todos estavam unidos numa identificação coletiva com as expressões de orgulho e alegria daqueles presentes no local do evento. Ninguém estava a trabalhar — exceto os comerciantes de bebidas nas aglomerações populares —, os expedientes foram suspensos, as ruas ficaram desertas, as escolas vazias, os bares cheios, as cervejas geladas, os hospitais serenos, as famílias histéricas, os centros de atendimento às emergências cotidianas tranquilos... se Camus disse “chamo verdade a tudo o que continua” (RODRIGUES, 2010, p. 279), então a própria vida é uma mentira, porque naquele momento, tudo foi uma grande pausa, um intervalo por 90 eternos minutos.

Sim, estávamos em tempos de copa do mundo, a “pátria de chuteiras”, ainda que as meias estivessem furadas, as

³ *Morfeu no Carnaval, a Utopia Brasileira*, de Ary do Cavaco, Carlito Cavalcante, Vanderlei, Nilson Melodia e Paulinho (1986).

obras maquiadas e se tivesse passado a mão em tudo — menos na bola, afinal é futebol, e mãos na bola é dado apenas ao goleiro desde que dentro da área. Mesmo assim, a expectativa era de que os vários estádios hiper-ultra-mega-superfaturados, as inúmeras obras inacabadas que sepultam o desperdício de recursos públicos, as vexaminosas concessões fiscais feitas para ampliar os lucros da instituição organizadora, e todo o incomensurável montante financeiro despejado em propagandas, propinas e inutilidades fossem esquecidos e jogados para debaixo do tapete, no caso, um tapete verde.

A sociedade brasileira nunca quis reconhecer suas dificuldades e, por isso, buscou meios de autoalienação. Para que falar de problemas em educação, saúde, segurança? Nem dos alarmantes números da estatística conhecida dos casos de violência contra a mulher, contra a comunidade LGBT ou contra as classes economicamente sensíveis. Não interessa que seja mais seguro para uma travesti ou transexual viver no Irã do que aqui, o país onde mais ocorre homicídio contra essas minorias no mundo, segundo a *Transgender Europe* (Agência Brasil, 2015). Nem que o total de feminicídio registrado pelo Ministério da Saúde em 2013 é de 4.762 (WAISELFISZ, 2015, p. 11), quase um homicídio de mulheres a cada duas horas, sem contar outros tipos de violência de gênero.

Não importa que o salário inicial de um professor de ensino básico ou médio seja aproximadamente 23 vezes menor que o de um juiz nas mesmas condições (Época online, 2015), mas essa diferença cai consideravelmente se considerarmos apenas o auxílio moradia dos magistrados que é apenas pouco mais do dobro do total de rendimentos dos docentes. Que as filhas de militares recebam pensões vitalícias, desde que não se casem — e, inexplicavelmente, elas jamais se casam. Que o custo com todos os parlamentares (senadores, deputados federais, estaduais e vereadores) num ano seja equivalente ao total de salários mínimos pagos a cerca

de dezesseis milhões de brasileiros (Veja online, 2014) no mesmo período.

O que importa é que somos os pentacampeões mundiais, temidos e respeitados pelos quatro cantos do mundo redondo, rumando ao certo hexacampeonato em casa. Parecia um preço alto a se pagar, quiçá algumas dezenas de bilhões de dólares em obras concluídas até então, outros tantos por aquelas que jamais seriam terminadas mais o custo das manutenções *ad aeternum*, mas pagaríamos de bom grado. Se a Alemanha demorou séculos, filósofos, escritores, artistas e guerras para tornar-se a nação que é, nós precisamos apenas 1958, 62, 70, 94 e 2002 para conquistarmos a alcunha de glorioso país do futebol.

Aqui podemos resolver qualquer contradição na bala, na bíblia ou na bola. Afinal, conforme Nelson Rodrigues, “consciência social de brasileiro é medo da polícia”, ou a noção de luta de classes Verde-Amarela, para uma parcela significativa da população e desespero de Marx, se dá no onze contra onze dentro das quatro linhas da cancha... aliás, o jogo “Brasil contra Alemanha” estava por começar, silêncio foi feito! Pois, já tínhamos ganhado antes de começar, pelo menos é o que disseram os patrocinadores da nossa alienação, um oferecimento das organizações “plim-plim”.

Iniciada a partida. Não seria uma vitória fácil, os times estavam se estudando com cautela e, aos 11 minutos, gol da Alemanha. Dentro de campo foi o primeiro contra o Brasil, mas até aquele momento já tínhamos tomado uma goleada histórica: pelo aniquilamento dos povos originários, pela escravidão dos povos africanos e afrodescendentes, pela miséria, pela exploração da mão de obra infantil e das classes marginais, pela privatária “tucana”, etc. Mas só conta o que ocorre no tempo regulamentar, então ainda dava tempo de reverter o quadro, reanimar o *sketch*, empatar e buscar a classificação, novo gol da Alemanha aos 23 minutos. Estáva-

mos no primeiro tempo, 24' somente, seria possível revert... uai, é gol da Alemanha. Bem, era hora de colocar o time em ordem, buscar a calma e organiz... misericórdia, novo gol da Alemanha aos 26'. Quatro a zero é uma humilha... mas será o Benedito? Aquilo era gol ou *replay*? Sim, outro gol da Alemanha aos 29'.

Ainda faltava o segundo tempo e a seleção jogava como se houvesse espaço para mais cinco gols na contabilidade. A nação queria cortar a luz do Mineirão, chamar os pracinhas da FEB (Força Expedicionária Brasileira) para enfrentar de novo os alemães, roubar a taça, invadir o campo, esconder-se de vergonha num bunker, pedir cidadania blumenauense ou eleger o badminton como novo esporte nacional. Em suma, queríamos acordar daquele pesadelo horrível chamado realidade. Passaram-se mais 45 minutos, o juiz apontou o centro do campo e o jogo terminou, mas, por doloroso que seja, ainda não acabou. Até aquele momento, restava o histórico e humilhante placar de 7 a 1. Não havia como explicar aquele desastre por nenhuma teoria da conspiração, venda do resultado, enfim nada.

O fato principal é que, de um lance apenas, nesta década já deixamos de ser o país do futebol e voltamos a ser o vira-lata dentre as nações econômicas, esportiva e culturalmente. Até mesmo Carmen Miranda, morta a mais de 60 anos, precisou ser ressuscitada para lembrar o mundo quem somos na cerimônia de encerramento dos jogos olímpicos de verão, no Rio de Janeiro, em 2016. Por sorte, a profusão de araras não nos fez sentir falta do Zé Carioca. Todos eles, ícones da década de 30, 40. Contudo, perdemos forçosamente nossa referência e o ópio do povo dessa vez foi numa dose tão cavalgar, e nunca antes experimentada, que nos deixou adormecidos.

O que fazer agora que a ficção nos abandonou? Como reagir quando somos jogados com impacto cruel na realidade?

de? Talvez a sensação tenha sido muito parecida com a de ser acordado no meio de um episódio de sonambulismo, ou seja, um total desnorteamento. Só nos restou encarar, de alguma sorte, os graves problemas que se nos circundam há séculos. E isso é muito dolorido. Por isso, para Freud (1976), essa sensação de desamparo que o sujeito experimenta é chamado de trauma. E que trauma!

O fenômeno da angústia vem do medo de deixar de ser o país do futebol? De deixar de ser uma terra de cordiais e gentis? De não ser uma nação hospitaleira e tolerante? Medo de já não ser o povo mais criativo da terra? Angústia como antecipação pelo horror à perda da máscara ou, segundo Freud: como “produto do desamparo mental da criança, o qual é um símile natural de seu desamparo biológico”. (1976, p. 162)

Por outro lado, em Lacan angústia não é a perda ou falta anunciada, mas a presença da falta ou, segundo Moura:

A angústia é esse corte que abre e deixa aparecer o inesperado — antes mesmo do nascimento de um sentimento. Deixa aparecer o *heimlich*, esse conhecido feito desconhecido. Não é o irreal atormentando o real, pelo contrário, o inquietante é que, no irreal, é o real que os atormenta. O real se faz aparecer, burlando a teia de significantes que o recobre (MOURA, 2009).

Angústia seria então a antecipação da perda da ilusão frente a própria realidade existente, ou ainda:

[...] muitas coisas podem produzir-se no sentido da anomalia, e que não é isso que nos angustia. Mas se, de repente, faltar toda e qualquer norma, isto é, tanto o que constitui a anomalia quanto o que constitui a falta, se esta, de repente não faltar, é aí que começará a angústia (LACAN, 1962-63, p. 52).

Nesse caso, a norma é o fator alienador, criador da ficção ilusória sobre a qual construímos nossa noção de realidade. Com a iminência do desmoronamento dessa lógica inventada, com a saída do útero, da zona de conforto, da fantasia, aparece a angústia como desconforto de readequação à realidade objetiva. Conforme Fonseca:

A angústia funcionaria, então, não só como uma reação à perda, mas também como um sinal quando uma situação de perigo, ou seja, a possibilidade da perda ameaçasse a se instaurar; expectativa de um trauma ou a repetição do mesmo em forma atenuada. (FONSECA, 2009)

No inconsciente coletivo brasileiro trata-se apenas do medo de cair na realidade de que o *mito brasilis* é falso: não somos mais o país do futebol, os alemães provaram isso; não somos uma nação cordial nem hospitaleira, que os haitianos, bolivianos e sírios sejam consultados; este país não tolera a diversidade, observem-se os altos índices de violência de gênero e de etnia; finalmente, não somos o país do futuro, ao contrário, uma expressiva parcela da elite tupiniquim, extremamente ressentida pelo 7/9/1822 e pelo 13/5/1888, nos faz o país do passado. Essa angústia talvez seja medo de sair do armário e assumir o que todos já sabem, esse mito é uma farsa, um engodo.

No âmbito de algumas classes sociais, potencializada pela crise econômica, a angústia está relacionada com a possibilidade da perda de privilégios seculares, bem como, de bens de capital e poder de consumo. Pois, apesar de todas as complexas fórmulas e cenários econômicos, vale a velha máxima: “farinha pouca, meu pirão primeiro”, isto é, em tempos de escacês quem tem, não quer perder. Nesse caso, pouco importa, ou até seja preferível, que 40 milhões de pessoas voltem para baixo da linha de pobreza do que se discuta a

revogação de certas vantagens financeiras que ocorrem em nossa sociedade.

Para Freud, a primeira grande perda é a do útero, do interior materno. Perda esta que só se repetirá posteriormente com a perda da fonte do alimento, o seio. É natural, portanto, que o inconsciente do indivíduo associe suas perdas a noção ancestral que lhe constitui a formação e reaja com a experiência da angústia como forma de previsão dessa perda futura. Logo, imaginemos nós o tamanho do sofrimento gerado com a possibilidade da perda desta enorme, gorda e poderosa teta chamada Governo, para aqueles que assim o veem. Realmente o Ministério da Saúde deveria despejar benzodiazepinas⁴ na rede de distribuição de água de Higienópolis, Morumbi, Zona sul carioca, Beira-mar norte e Jurerê internacional, etc.

Já que o futebol não rende mais motivos para domesticar o povo em todos os seus níveis, ocupar nossa mente e foco, por sorte, menos de três meses depois tivemos eleições majoritárias para Presidente da República e as manifestações mais recentes onde pudemos canalizar nossa angústia represada pela copa do mundo e tornarmo-nos um povo politizado! O ímpeto esportivo continua presente e encaramos novamente os grandes desafios do país, que agora se resumiria a: morte aos petralhas, aos comunistas, aos corruptos (que não forem do meu partido); e até iniciativas mais progressistas e contemporâneas como o rompimento com a União Soviética e uma guinada ao fascismo.

Surge um novo projeto, o de arrumar a casa, de limpar o Brasil com a Operação Lava Jato, Zelotes, etc. No caso, seria limpar a política brasileira, mas como fazê-lo conside-

⁴ Fármacos ansiolíticos utilizados como sedativos, hipnóticos, relaxantes musculares, para amnésia anterógrada e atividade anticonvulsante.

rando que há CPIs⁵ para políticos, mas não para os seus eleitores?

Estratégias de manipulação das massas: espetacularização e transteatralização

Mitavaí, bom lavrador e vaqueiro
Deixa o sertão brasileiro
Vai combater
Macobeba maldito, que devora o mato e o mito
Rádio, jornal e TV
Lança e com certo bote
Fere o monstro no cangote, pra valer
E ferido assim de morte
Bicho ruim não quer morrer
E o caboclo injuriado
Toma o caminho do mar
Jurando que um dia vai voltar
Tira daqui, leva pra lá
O que hoje dá pra rir
Amanhã dá pra chorar⁶

Segundo o professor Dubatti, as últimas décadas têm exteriorizado uma ocorrência singular relacionada ao transbordamento de características existentes no teatro para a vida cotidiana e para o comportamento humano. A esse fenômeno, o pesquisador argentino chamou de transteatralização:

En las últimas décadas se ha observado un fenómeno de extensión de la teatralidad por fuera del teatro, acentuado por el auge de la mediatización. Para desempeñarse socialmente hay que saber “actuar”: dominar la producción de ópticas políticas o políticas

⁵ Comissão Parlamentar de Inquérito.

⁶ *Macobeba, o que dá pra rir, dá pra chorar*, de Celso Trindade, Azeitona, Ronaldo Santos Pereira, Ivar Silva, Edmundo Araújo Santos, Orlani Silva Pizzotti, Sebastião de Souza (1981).

de la mirada (Geirola, 2000). Especialmente delante de las cámaras. Se habla de *transteatralización*, *teatralidad social*, *sociedad del espectáculo* (Braudrillard, Debord). [...] Se trata, en realidad, de expresiones de *trans-espectacularización*: todo se há espectacularizado. (DUBATTI, 2007, p. 14-5)⁷

Esse fenômeno faz com que um repórter ou jornalista, um político, um promotor de justiça, um comentarista esportivo, por exemplo, sejam tão ou melhores atores que aqueles que vivem sua vida no palco. Entendendo-se, a partir do mesmo autor, um ator como sendo um produto de ficção através do seu corpo e do seu discurso, e ficção enquanto o rasgo tempo-espaço que nos alça a outra dimensão de experiência de um real efêmero e não necessariamente objetivo.

Dessa forma, um famoso deputado com notórias contas bancárias na suíça, comprovado pelo Ministério Público daquele país e não declaradas à Receita Federal do Brasil, afirma em público, ao vivo, em cadeia nacional, em horário nobre, no palanque da Câmara dos Deputados Federais ou na mesa da Comissão Parlamentar de Inquérito formada para investigar especificamente este caso: “Não tenho contas na Suíça!”. O faz com um semblante de tamanha e verossímil indignação capaz de fazer-nos crer que se trate dos melhores atores contemporâneos ou mesmo alguém padecente de profunda psicopatologia.

Não bastasse isso, os meios televisivos esvaziam as denúncias que recaem sobre o famigerado indivíduo, para

⁷ Tradução nossa: “Nas últimas décadas se tem observado um fenômeno de extensão da teatralidade para fora do teatro, acentuado pelo auge da midiaticização. Para realizar algo socialmente tem que saber “atuar”: dominar a produção de olhares políticos ou políticas do olhar (Geirola, 2000). Especialmente diante das câmeras. Se fala de transteatralização, teatralidade social, sociedade do espetáculo (Braudrillard, Debord). [...] Se trata, na realidade, de expressões de trans-espectacularização: tudo foi espetacularizado.”

diluir o absurdo do seu enunciado. A partir desse fenômeno tudo precisa ser dramatizado para acomodar tais atores e para seduzir a opinião da população. Nisso, a mídia nacional tem lembrado as sereias que, entoando seus cânticos mágicos, hipnotizaram incontáveis marinheiros desavisados pelos mares do mundo, levando-os à pique para, então, devorá-los. Mas, dada a tradição nacional, talvez o termo mais adequado para essa canção das sereias seria “novelização” no lugar de “dramatização”.

Para Martín-Barbero (2009), a consciência social da América Latina se faz mediada pela televisão. Dessa forma, a novelização e consequente adulteração da realidade (fatos, notícias, investigações, acontecimentos diários) com o objetivo de manipular a audiência é uma prática comum e necessária para manutenção hegemônica do poder ou dos que querem atingi-lo.

Quando certo telejornal, por exemplo, realiza uma edição especial para inaugurar seu “cenário” é natural que aquilo que ocupe tal espaço, esse palco, esteja inserido numa lógica ficcional mais ou menos associada com fatos da realidade objetiva. O problema surge de diversas formas: quando a mídia se auto atribui uma transparência com a verdade sem admitir outras verdades; pretende-se altar das crenças comuns; quando a ficção distancia-se dessa dita realidade para criar narrativas dirigidas a certos interesses obscuros; quando a criação de personagens antagonistas e protagonistas simplificam os enredos, as contradições e a complexidade que os envolve é suavizada.

Diferentes fatos, tão importantes em suas distintas situações recebem diferentes narrativas para diluir ou supervalorizar questões. Para levarem ao esquecimento temas importantes, ou saturá-los na opinião pública, tencionam-se os acontecimentos, levando seus personagens ao estresse profundo. Tudo acontece conforme o interesse daquele que

melhor pagar pela elaboração das novelizações que mais se adequem aos interesses do cliente leia-se cliente da mídia, isto é, daquele que pague pelo espaço, propaganda, anúncio.

O fenômeno da pós-modernidade, visto por Jameson (1997), preconiza não apenas a fragmentação ideológica e comunitária por parte do sistema capitalista tardio, mas faz com que as narrativas históricas também variem conforme a lei da mais valia. Se no passado a história oficial era feita pelos vencedores, atualmente é contada por quem melhor pagar pelos meios que irão cotá-la e, assim, convencer mais facilmente.

Um exemplo disso foi a pífia cobertura dada ao caso da tragédia do rompimento da barragem de dejetos minerais em Mariana. A empresa Samarco é controlada pela Companhia Vale do Rio Doce. A Vale tem como um dos seus acionistas a companhia de investimentos Bradespar, vinculada ao segundo maior banco privado do país. O Bradesco é o maior patrocinador daquele que se auto intitula Jornal Nacional, que por sua vez tratou o caso com a superficialidade incompatível com a magnitude do maior desastre ambiental da história.

Outro exemplo ocorreu por ocasião da Operação Lava Jato quando gravações telefônicas entre a Presidenta da República e seu predecessor foram interceptadas e veiculadas no mesmo telejornal, sendo as falas dubladas com entonação e interpretação pelo âncora. Contudo, o mesmo jornalístico tem como patrocinador aquela instituição financeira cuja maior parte dos lucros advenha das taxas de juros estabelecidas na economia. No entanto, em 2012 tais taxas atingiram seus menores índices em décadas, por interferência do governo federal na economia através dos bancos públicos. Isso reduziu os lucros.

Além disso, há muitos outros interesses, como na espoliação do pré-sal, cuja extensão conhecida está avaliada

em algo ao redor de dez trilhões de dólares (Ipea.com, 2010), no desmantelamento de direitos trabalhistas, programas sociais, realinhamentos internacionais, etc. Por isso, cito o caso do banco mencionado apenas como um dos exemplos existentes em nível nacional e não o único. Em âmbito regional pode-se verificar o tratamento que a imprensa local deu à tentativa de construção de um imponente hotel na área da Ponta do Coral, na Beira-mar norte de Florianópolis. Amplamente beneficiada por propagandas da construtora interessada, a mídia minimizou os argumentos contrários ao empreendimento e o impacto ambiental.

Algo similar aconteceu com a concessionária das rodovias federais da região que foi exposta num telejornal local do horário do almoço, sobre um possível descumprimento das cláusulas contratuais concernentes aos investimentos de manutenção necessários. Entretanto, tão logo a concessionária passou a fazer inserções comerciais durante o mesmo jornal, a novela informativa cessou.

Não se trata aqui de questionar a pura veiculação de notícias, tampouco de se criticar a qualidade das mesmas. Mas abordar uma real tentativa de produzir novelizações midiáticas cujo propósito apaixone as massas, induza e manipule-as. Com isso se constrói novas narrativas históricas de maior ou menor abrangência ou sobreposição daquelas existentes, conforme a intensidade e coesão em torno de certas demandas.

Segundo Benjamin (2012), já que o fascismo estetizou a política é preciso politizar a arte. A política e o jornalismo informativo têm empregado meios estéticos, e até fetichistas, para transmitir a todo o custo por meio sensível suas informações. A produção de consenso e mobilização da sociedade em torno dos interesses hegemônicos tem sido feita realizada através do bombardeio aos sentidos. Enfim, o bus-

ca-se atingir a lógica discursiva através do sensorial, da *aesthesis*.

Algumas características podem ser identificadas nessas dramatizações, ou novelizações. Uma delas é o necessário emprego da edição e montagem, como técnicas cinematográficas. Para Bürger (2012), a montagem é uma composição a partir de fragmentos da realidade, que diferencia a ficção da realidade, no sentido de que retira um objeto do seu sentido originário e reconecta-o com um contexto geral outro. O paradoxo da montagem tanto cria quanto rompe com a ilusão ao expor em si os mecanismos de uma manipulação para produzir ilusão. A montagem expõe que não sendo vida real objetiva, ela mesma é ilusória enquanto tentativa de representação do real a partir da perspectiva de alguém.

Além disso, há o emprego do melodrama enquanto estilo (e não gênero) é utilizado para provocar empatia do público, aproximando a abordagem dos fatos reais com o realizado nas novelas. O cerne dessa ficcionalização é a produção da angústia como impulso para movimentar as massas. Uma estetização das narrativas informativas para produzir um afeto estético, sensibilizar, e atingir mais o efeito de manipulação coletiva. O real sofre constante artificialização, os indícios são apresentados como parte importante da trama, sem a necessidade da comprovação final. Não há retratação midiática por eventuais danos e falsas conclusões induzidas, aliás, as insinuações são o objetivo permanente.

Também há a saturação através do transbordamento, quando, para dar um caráter emergencial, superimportante ou pressionar a opinião pública, assuntos em voga são veiculados transversalmente em programas televisivos, revistas, jornais, canais que não sejam especialistas, exemplo: um programa de culinária discutindo o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff.

A espetacularização deu o tom da cobertura da crise política brasileira neste 2016, sobretudo pelas emissoras de televisão, destacadamente a Rede Globo e suas associadas. As notícias e manifestações contrária ao governo deposto ganharam transmissões ao vivo e destaque constante diferente de outras matérias. A inserção da crise política na pauta televisiva foi realizada sistematicamente em capítulos, com farto uso de montagens enquanto recurso utilizado para construção de fatos inquestionáveis ou adulteração de acontecimentos.

Nas mídias visuais e impressas, as fotos (mais ou menos editadas) expõem óticas com objetivo de construir imagens marcadamente contrárias ou a favor, a depender do personagem retratado. Basta lembrar a fotos de capa da revista IstoÉ que mostrava a Presidenta da República como uma mulher descontrolada e rude, ou outros meios que pintavam imagens das mais tendenciosas. Produzem-se investigações para espetacularizar os vazamentos de investigações, denúncias e delações de maneira premeditada antes de julgamentos e votações importantes. A suspeita ganha força de fato comprovado para forçar o apontamento de um culpado final. E os acontecimentos são formatados em capítulos e cenas para resultar no desfecho final.

Num certo sentido, espetáculo vem do latim *especulum*, ou espelho. Igualmente, espetacularização visa fazer crer que a dramatização produzida reflete a própria realidade, mimetiza e reproduz os fatos concretos, portanto, não há dúvidas de que o espetáculo seja verossímil. Noutro aspecto espetacularizar visa acentuar o drama, ou seja, espetacularização tem sentido relacionado à intensidade ou ênfase dada a um acontecimento, por isso, busca-se intensificar os sentidos propostos e ampliar o afeto, o impacto, o clamor das massas.

A artificialização do real altera a própria percepção e compreensão da realidade. Nessa fricção a massa, já desprovida do crivo individualizado, mas subjugada ao controle comum, aceita as situações mais absurdas, como por exemplo, que o remédio constitucional chamado *impeachment* seja utilizado para sanar um governo que, quando muito é ruim, ao invés de que seja utilizado para punir um governante que tenha cometido comprovado crime de responsabilidade. Ademais, parece normal que um investigado por corrupção presida tal processo, o presidente interino esteja inelegível e aponte como ministros indivíduos também sob judicie, e os juízes políticos do evento estejam sofrendo processos. Dessa maneira, fatos absurdos tornam-se plausíveis.

Não obstante essa artificialização, não foi possível ignorar o circo da vexaminosa votação do *impeachment* na Câmara Federal, por um grupo de deputados que faria corar os maiores vilões da história. Esse evento, em particular, demonstra o emprego de outra característica das dramatizações, comum ao teatro e aos esportes: o jogo. Costumeiramente o brasileiro acompanha um jogo, comumente de futebol, tão apaixonadamente quanto tem discutido questões políticas, pois quando o time adversário faz a falta, pede-se ao juiz a expulsão, mas quando a infração é cometida pelo próprio time, então ninguém viu. Esse mesmo olhar tendencioso atravessa o sistema judiciário, a imprensa, setores da sociedade em toda essa crise. Em suma, melodrama e jogo criam e potencializam o conflito, atraindo a atenção popular, ou a audiência se estivemos falando de televisão.

Por consequência, a referida votação ocorreu em clima de jogo de futebol, num domingo à tarde. Foi uma votação que fez o time da Alemanha sentir-se um amador, pois o Brasil tomou uma goleada moral de si próprio. Assim como para aquele fatídico jogo no Mineirão, a transmissão também foi ao vivo, sem cortes nem edições — ainda que os narradores interferissem — não foi possível esconder a tragédia que

somos enquanto eleitores. Em razão disso, restavam duas alternativas: ou se muda nossa relação e grau de participação política, ou se esquece do vexame daquela votação com outra avalanche de novos episódios da mesma novela da degola de Rousseff. Parece que essa está sendo a escolha, sobretudo depois que nossa seleção de futebol deu-nos o ouro olímpico, resolvendo a crise política e econômica num pestanejar de 2 tempos.

Esse placar só fez aumentar com as manifestações convocadas e amplamente noticiadas pela mídia. Nelson Rodrigues não poderia ser mais certo na sua profecia de que os idiotas dominariam o país e o mundo, espalhando sua excrecência e as opiniões mais estapafúrdias e grosseiras. Os cartazes carregados em diversas manifestações recentes assim testemunham, exemplo: “direito a não ter direitos, pelo fim da democracia.”, “Intervenção militar já!”, “balança que essa vagabunda cai”, “menos Paulo Freire! Abaixo aos comunistas!” e por aí vai.

Manifestações estas compostas, em parte, por uma legião de hipócritas que lutam contra corrupção, mas sonégam impostos, exploram empregados domésticos ou buscam privilégios. Contudo, há também pessoas muito bem-intencionadas e realmente vencidas pelo bombardeio dramaturgicamente orquestrado para convencê-los da veracidade do que a mídia veicular. Foram estimulados e conduzidos a lutar pelos interesses escusos que fomentam as ações midiáticas, assim como foram levados a ignorar o custo de uma copa do mundo desde que se ganhasse o hexacampeonato. Essa massa traída pela narrativa midiáticas, profundamente frustrada no seu projeto de auto alienação, vai às ruas, alimentada justamente por quem a traiu, lutar contra a corrupção sem despir-se da camisa futebolística, desenhada pela Nike e chancelada por uma das mais corruptas instituições, a Confederação Brasileira de Futebol.

Independentemente disso, todos fizeram parte de um processo que visou criar um discurso homogêneo de descontentamento, inclusive igualando as manifestações de 2013 com as de 2016, uma vez que eu discordo por achar que quem bate panela como agora não vai às ruas lutar contra o aumento das passagens de ônibus (estopim dos protestos daquele ano) como antes.

É possível pensar a sociedade inundada pelas dramatizações midiáticas a partir de Foucault (1987), onde a sociedade do controle não é somente vigiada nos seus atos, mas doutrinalizada e alimentada por narrativas que visam unificar, controlar e direcionar suas crenças e intensões. Assim o indivíduo não precisa mais ser vigiado pela força do Estado, pois está sendo vigiado pelo seu par social e por si mesmo, pela crença que a mídia o incutiu. E mídia não é apenas os veículos de televisão, as redes sociais e gerenciadores de e-mail, por exemplo, coletam informações íntimas para potencializar estratégias de consumo, medir a eficácia das narrativas construídas e para programas secretos dos governos e organizações.

Discutir a democratização das mídias é um problema tão urgente quanto à reforma política ou seguir com as investigações anticorrupção. Mesmo que o brasileiro continue tendo ojeriza de assumir a necessidade popularizar certos oligopólios, como o da imprensa, por exemplo. Tudo soa comunista, mas faz parte da nossa dificuldade em admitir a luta de classes para resolver as tensões sociais presentes. Talvez, por isso, repudiem-se as teorias marxistas. No entanto, ninguém faz revolução por outrem, somente o oprimido pode rebelar-se em demanda pelos direitos que julgar em prejuízo. Que testemunhe sobre isso o governo norte-americano que jamais conseguiu “impor” sua democracia a nenhum de seus invadidos.

O fato é, “eles” estão ganhando, e ganharão. Na verdade, nunca na história, nós, os artistas, os militantes de esquerda, os defensores das minorias ou dos direitos humanos, vencemos. Mas isso não impede que continuemos resistindo e expondo os mecanismos espúrios e mesquinhos de manipulação social, pelos veículos de mídia, sejam para torná-los — eles, os poderosos — mais ridículos ou descarados. O poder do capital coopta técnicas milenares do teatro ou de outros gêneros artísticos para mover massas ampliando seus lucros e minimizando perdas. Enquanto isso ocorrer, o capitalismo se manterá em evidência e pujante.

O que pode o teatro frente a tudo isso? Os teatrólogos Edécio Mostaço e Fábio Salvati, refletiram sobre essa questão num dos encontros organizados pelo Erro grupo para discutirem a crise política, no entro de Florianópolis, ao longo de 2016. Ambos concordaram na dimensão reduzida de abrangência do público teatral se comparado à televisão, sem reduzirem a importância do efeito da ágora, da presença física, a possibilidade de discussão e debate que esse tipo de reunião proporciona, e suas reverberações sequentes. Enquanto a TV precisa soterrar suas informações com uma tonelada de outras novas, superficializando a temática, o Teatro permite a verticalizá-la.

Por fim, não fiz aqui um artigo em defesa de um governo, o foco foram as estratégias de manipulação através das dramatizações midiáticas. Que não fique este fim de boca. Por sinal, o governo, nas suas contradições, não atuou como deveria na ampliação de direitos civis e da comunidade LGBT; nas requisições de gênero; na demarcação de terras, direitos e proteção dos povos originários; na manutenção de alianças políticas honestas e sérias; ou na reforma agrária. Ao contrário, é um governo ineficaz em produzir reformas de base, em apoiar a cultura, em promover mudanças concretas na educação de base (sem esquecer que tal nível educacional é de competência constitucional dos estados e municípios).

Aliás, a ineficácia de um governo democraticamente eleito em promover os aperfeiçoamentos de que o país carece não chega nem perto da eficácia de um governo ilegítimo em desmontar o pouco e fragil que se havia conquistado até então.

Referências

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre/RS: Editora Zouk, 2012.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAVACO, Ary do; CAVALCANTE, Carlito; Vanderlei; MELODIA, Nilson; Paulinho. *G.R.E.S. Portela: Morfeu no carnaval, a utopia brasileira*. Intérprete: Silvinho do Pandeiro. In: *Sambas de Enredo Especial 1986*. Lado A, faixa 3.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del Teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Original espanhol.

FREUD, Sigmund. *Inibição, sintoma e angústia*. ESB. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10, a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1962-63.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MACHADO, Aluisio; CAVACO, Luiz Carlos do; NÓBREGA, Jorge. *G.R.E.S. Império Serrano: Eu quero*. Intérprete: Silvinho do Pandeiro. In: *Sambas de Enredo Especial 1986*. Lado A, faixa 4.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

RODRIGUES, Francisco de Assis. *Cartilha da Memória*. São Paulo: Biblioteca24horas, 2010.

TRINDADE, Celso; Azeitona; PEREIRA, Ronaldo Santos; SILVA, Ivar; SANTOS, Edmundo Araújo; PIZZOTTI, Orlani Silva; SOUZA, Sebastião de. *G.R.E.S. Unidos da Tijuca: Macobeba, o que dá pra rir, dá pra chorar*. Intérprete: Sobrinho. In: *Sambas de Enredo Especial 1981*. Lado B, faixa 4.

Sítios de internet

Agência Brasil, 2015. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2015-11/com-600-mortes-em-seis-anos-brasil-e-o-que-mais-mata-travestis-e>. Acesso em: 25 ago. 2016.

Época online, 2015. Disponível em: <http://epoca.globo.com/tempo/noticia/2015/06/juizes-estaduais-e-promotores-eles-ganham-23-vezes-mais-do-que-voce.html>. Acesso em: 25 ago. 2016.

FONSECA, Maria Carolina Bellico. *O objeto da angústia em Freud e Lacan*. Belo Horizonte: Reverso v. 31, n. 57, 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?> Acesso em: 25 ago. 2016.

Ipea.com, 2010. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?>. Acesso em: 26 ago. 2016.

MOURA, Joviane. *A teoria da angústia na psicanálise*, 2009. Disponível em: <https://psicologado.com/abordagens/psicanalise/a-teoria-da-angustia-na-psicanalise>. Acesso em: 25 ago. 2016.

Veja online, 2014. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/impavido-colosso/a-remuneracao-dos-594-parlamentares-equivale-ao-salario-medio-de-13-604-trabalhadores-brasileiros/>. Acesso em: 25 ago. 2016.

WASELFSZ, Julio Jacobo. *Mapa de violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil*. Brasília, 2015. Disponível em: http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Acesso em: 25 ago. 2016.

[Recebido: 30 de ago de 2016 — aceito: 10 de nov de 2016]

O DISCURSO E CONSTRUÇÃO SOCIAL DA IDENTIDADE DO MENDIGO

Virginia Maria Nuss¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar uma análise sobre a construção identitária do sujeito mendigo por meio do discurso. A teoria que respalda este trabalho é a teoria da Análise Crítica do Discurso (ACD). Para isso foram verificados discursos veiculados em campanhas realizadas em prol do mendigo por diferentes instituições não governamentais, as quais são compostas por textos verbo-visuais. As análises abordam tanto o material linguístico quanto o imagético. Os resultados obtidos foram de que os mendigos recebem uma construção discursiva oriunda de uma cultura que exclui este tipo de sujeito da sociedade, mesmo quando há a tentativa de ajudá-lo, resultando em uma imagem negativa do mendigo pela sociedade. Já a imagem que o mendigo constrói de si pode coincidir ou não com a imagem que a sociedade, dependendo da situação na qual o mendigo se encontra, e da forma como ele se posiciona discursivamente, visando construir uma imagem de si para o outro, a fim de obter algo.

Palavras-chave: Mendigo. Análise crítica do discurso. Construção identitária.

THE DISCOURSE AND SOCIAL CONSTRUCTION OF IDENTITY OF THE BEGGAR

Abstract: This article has as objective to present a review on the subject's identity construction beggar through the discourse. The theory that supports this

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras (PLE) / UEM (programa conceito 5 no CAPES). Linha de pesquisa: descrição linguística. Endereço eletrônico: virnuss@hotmail.com.

works is the theory of the critical analysis of the Discourse (CAD). For this reason were verified discourses conveyed in campaigns carried out in favor of the beggar by different non-governmental institutions, which are composed of texts verb-visual. The analyzes addressing both the linguistic material as the imaging. The results obtained were that the beggars receive a discursive construction come from a culture which excludes this type of subject of society, even when there is an attempt to help it, resulting in a negative image of the beggar by society. Already the image that the beggar builds of si can match or not with the image that society, depending upon the situation in which the beggar is, and how it positions itself discursively, seeking to build an image of himself to the other, for the purpose of obtain something.

Key-words: Beggar. Critical analysis of the discourse. Identity construction.

Introdução

Vivemos em mundo globalizado, em que informações são transmitidas em tempo recorde, e, muitas vezes, a transmissão de uma informação acontece concomitantemente ao fato. Diante de tanta informação veiculada, de tantos discursos que circulam em os mais diversos meios de comunicação e esferas sociais, muitas vezes somos impelidos por uma gama discursiva da qual, muitas vezes, não nos damos conta. Toda essa multiplicidade de dizeres transpassados ideologicamente que perpassam no meio social por meio de discursos já existentes visa à criação de novos discursos, muitas vezes se construindo de forma a corroborar os anteriores. Há os discursos e as informações que se destinam a determinadas classes sociais e culturais, e aí fica clara a distinção entre diversos assuntos, classes sociais, culturais, faixas etárias, ideologias cotidianas, etc. São estes critérios, muitas

vezes, determinantes sobre a forma como determinada informação será veiculada discursivamente pela mídia.

Neste trabalho, objetivamos abordar a forma como as informações veiculadas sobre os mendigos — em jornais, reportagens, campanhas publicitárias, etc. criam uma identidade de mão dupla, ou seja, temos a identidade que o mendigo tem de si enquanto sujeito social, e temos a identidade que é construída do mendigo, por meio de campanhas publicitárias e propagandas. Com base na proposta da análise do discurso e da análise crítica do discurso, serão abordadas algumas questões acerca da temática da identidade do mendigo.

A construção da identidade

De acordo com Fernandes e Alves (2008) os discursos produzidos em uma sociedade tornam possível a verificação das características atribuídas a grupos sociais, culturais e/ou as pessoas, formando um conceito acerca dos sujeitos assim distribuídos, e imputando-lhes uma identidade que lhes é construída pela própria comunidade à qual pertencem. O sujeito empírico se apropria de uma identidade que lhe é fornecida pelo meio social no qual está inserido, o qual resulta de “um conjunto de práticas associadas ao saber e ao poder”. Assim

diversas são as práticas (ações) e modos de subjetivação que constroem sujeitos com existência singularizada nos grupos que integram. A maneira como vivem e se relacionam na sociedade com os demais grupos define a posição social e uma identidade que lhe é atribuída como sua (Fernandes e Alves, 2008, p. 101).

Todavia, ao criarem-se determinadas identidades, temos, entre os indivíduos que compartilham de “semelhanças identitárias”, a formação de grupos que ao se unirem, auto-

maticamente, excluem os demais. Com isso, conforme Silva (2000), temos um efeito que gera uma ação automática e involuntária, que poderia ser assim exemplificada: ao me considerar parte de um grupo, os demais que não fazem parte desse grupo estão fora dele. Para Silva (2000) a identidade e a diferença caminham juntas, sendo ambas produzidas pelos próprios sujeitos, no contexto de relações culturais e sociais. Dessa forma, a diferença e a identidade são vistas como criações sociais e culturais, e são criadas por meio da linguagem.

Na mesma linha de pensamento de Silva (2000), Pontes (2009, p. 35) destaca que “as identidades são construtos sócio-discursivos”, ressaltando que as identidades sociais geram certa hierarquia social que resulta na atribuição de diferentes classes sociais a indivíduos de uma mesma sociedade, mesmo que, financeiramente, se tenha um poder aquisitivo similar.

A Análise crítica do Discurso, teoria que respalda este trabalho, se situa justamente na verificação das complexas relações entre as estruturas sociais e as discursivas, entendendo que os discursos podem favorecer ou prejudicar determinadas classes por meio da influência que é capaz de exercer, dependendo do lugar de origem de determinados discursos (DIJK, 2011). Cabe destacar ainda que as análises podem ocorrer no nível micro ou macro estrutural, devendo haver uma correlação entre estes dois polos de verificação analítica, sendo que “O uso da linguagem, o discurso, a interação verbal e a comunicação pertencem ao nível micro da ordem social. Poder, dominação e desigualdade entre grupos sociais são termos que normalmente pertencem ao nível macro de análise” (ALVES, 2006, p. 35).

Para Fernandes (2008) “A identidade aparece para o sujeito integrada à de um grupo específico [...] o sujeito está num constante processo de subjetivação que constrói para si

identidades [...]”, e ainda, “Há um conjunto de saberes que envolve desde a relação com o corpo, com a moral e com a ética, a uma relação de poder” (FERNANDES, 2008, p. 102). Assim, temos que o sujeito discursivo se constrói por meio das relações de poder estabelecidas entre os membros de uma sociedade, e expressas por meio da linguagem — seja a linguagem, verbal, corporal, visual. Daí a importância de compreendermos em que implica dizer que as identidades são construtos sociais, que se dão por meio do discurso produzido nestas sociedades. É possível dizer então, que o sujeito mendigo possui sua identidade definida pela própria sociedade na qual convive, e ela lhe proporcionará maior ou menor inclusão, e esta imagem difere conforme as culturas.

Com o intuito de esclarecermos, sucintamente, as diferentes formas de identidades construídas pelas diferentes culturas, destacamos duas imagens, que nomearemos de imagem A e imagem B, sendo a imagem A de uma campanha francesa que visa auxiliar os mendigos, retirando-os da rua, e a imagem B pertence a uma campanha brasileira, que também possui o objetivo de retirar os mendigos da rua, ambas com o intuito de combater a mendicância. Ressaltamos que o foco das observações referentes às imagens está apenas em observar a imagem apresentada do sujeito mendigo em sociedades distintas, por isso não iremos nos ater ao conteúdo linguístico, apenas ao imagético. Observe as imagens a seguir: a primeira veiculada por uma campanha francesa, a outra, por uma campanha brasileira.

Imagem A



Imagem B



Já de início percebemos algumas semelhanças em comum, tanto A como B não divulgam os rostos dos mendigos. Com relação às cores, ambas apresentam o mesmo padrão — cores escuras como preto e cinza, porém estas são as únicas características em comum.

Quanto às diferenças, notamos que na imagem A o mendigo está na rua e dispõe de “certa liberdade”, enquanto na imagem B o mendigo se apresenta atrás de grades como se fosse um criminoso. Outro fator importante é o fato da imagem A apresentar um ambiente iluminado, o que indica que o mendigo ainda tem chance de ser inserido novamente em sociedade, como se houvesse uma luz no fundo do túnel. Na imagem B não se pode dizer a mesma coisa, uma vez que as grades representam uma forma de punição, portanto a punição, aqui, observada é a exclusão social desse cidadão, que é tratado como um ser inferior que deve se manter isolado daqueles que se julgam superiores ou melhores.

Ainda na imagem A, fica nítido como uma mesma identidade pode ser diferente, isto é, mutável, ao observarmos atentamente a imagem notamos que, as vestimentas do mendigo francês se diferem do mendigo brasileiro, suas roupas estão limpas e em perfeito estado, na imagem B só identificamos as mãos do mendigo entre as grades. Vale ressaltar que na imagem B a cor vermelha representa perigo, o que dá a entender que o mendigo brasileiro representa um perigo à sociedade.

Os discursos

Nossa sociedade é repleta de identidades. A identidade para A qual chamamos a atenção neste trabalho, é a identidade do mendigo que, na maioria das vezes, é representada pelo sujeito sujo e maltrapilho. Inúmeras campanhas são lançadas todos os meses na tentativa de, aparentemente,

ajudar as pessoas que moram nas ruas. Uma campanha de 2014 que podemos citar como exemplo é a do “cabide solidário”, realizada em algumas cidades do Paraná. Esta campanha possuía o intuito de fornecer agasalhos aos moradores de rua, estes agasalhos e eram deixados pendurados em árvores pela cidade. Os cabides solidários, como são chamados, procuram proporcionar aos moradores de rua um maior conforto nas noites mais frias. Note-se o distanciamento da comunidade com o sujeito mendigo, não há um ponto fixo, um lugar de referência, a entrega não pode ser realizada em mãos, embora o gesto seja muito válido, ainda demonstra a cultura social existente de exclusão em relação ao sujeito mendigo.

Como já apontado, os discursos produzidos acerca de um indivíduo co-participam de um processo de subjetivação e criação de identidade sobre esse sujeito. Ressaltamos aqui, como já apresentado anteriormente, dois discursos existentes, embora não possuam equivalência hierárquica na sociedade, quais seriam: o discurso da sociedade sobre o mendigo, e o discurso do mendigo sobre si mesmo.

Sobre os discursos produzidos pela sociedade a respeito do mendigo, temos que, geralmente, as instituições não governamentais realizam este tipo de iniciativa, isto é, procuram minimizar os problemas sociais, o que demonstra uma concepção favorável ao auxílio de mendigos. Porém, também encontramos, em nosso cotidiano, campanhas de instituições governamentais que apresentam outro tipo de concepção quando abordam essa temática, na qual temos a construção de uma identidade desses sujeitos moradores de ruas colocados como “risco social”. Além disso, nessas campanhas, o estado fala do lugar de quem tem o poder sobre os demais, se eximindo de sua responsabilidade social, jogando-a para a sociedade, ou seja, ele coloca esse problema social dos moradores de rua, que é de responsabilidade do governo, para a sociedade, “culpando” aqueles que dão ajuda aos mo-

radadores de rua, como se os que auxiliam os mendigos por meio de esmolas fossem responsáveis pela continuidade de tal problema; é como se a sociedade “financiasse” tal problema social.

Os problemas sociais que envolvem a mendicância são enfrentados tanto nos grandes centros como também nas regiões menos populosas. Nota-se também que campanhas de instituições religiosas apresentam essa mesma concepção do mendigo como “risco social”, porém de forma “opacizada”. Podemos observar tais construções de identidades nas imagens a seguir (a primeira é da prefeitura de São José do Rio Preto, e a segunda, foi retirada do blog “o fiel católico”):

Imagem 01



Imagem 02



Em contrapartida, a essas identidades construídas dos moradores de rua por instituições governamentais e religiosas nas imagens acima, destacamos a seguir uma campanha não governamental, da ONG “Moradores de rua”, para exemplificar como essa identidade dos mendigos é construída de forma diferente:

Imagem 03



Imagem 04



Observe que a ênfase dada pelas ONGs, apesar de apresentarem os mendigos com vestimentas e condições de higiene precária, priorizam os indivíduos, não se importando com a “aparência” do bairro ou da cidade, mas objetivando auxiliar o mendigo, enquanto pessoa que vive nas ruas e necessita de auxílio. Isso não implica em dizer que a imagem social do mendigo muda de acordo com as instituições, a construção identitária permanece a mesma, o que muda é o foco ao tratamento dado aos moradores de rua.

Acerca do discurso que é construído pela sociedade em relação ao mendigo pudemos observar nas demonstrações anteriores, gostaríamos, entretanto, de chamar a atenção

pelo discurso produzido pelo mendigo, explicitando a identidade que eles constroem de si.

Para Fernandes (2008) “A identidade aparece para o sujeito integrada à de um grupo específico [...] o sujeito está num constante processo de subjetivação que constrói para si identidades [...]”, e ainda, “Há um conjunto de saberes que envolve desde a relação com o corpo, com a moral e com a ética, a uma relação de poder” (FERNANDES, 2008, p. 102). Assim, temos que o sujeito discursivo se constrói por meio das relações de poder estabelecidas entre os membros de uma sociedade, e expressas por meio da linguagem — seja a linguagem, verbal, corporal, visual.

Em sua pesquisa sobre o discurso que o mendigo constrói acerca de si, Fernandes (2008) aponta que o mendigo estabelece uma relação de poder em relação ao outro, em que, por meio da linguagem e expressões corporais, o mendigo exerce influência sobre o outro, conduzindo esse outro a agir a seu favor. Ele apresenta então as seguintes observações em relação à atuação dos mendigos e suas práticas de mendicância, dividindo-os em “grupos” de acordo com determinadas práticas ações e enunciados que apresentam determinadas práticas discursivas, quais seriam:

1. Os que recorrem ao discurso religioso;
2. Os que recorrem a atitudes moralmente apelativas;
3. Os embriagados e drogados;
4. Os que agem como se estivessem trabalhando.

Fernandes (2008) apresenta as diferentes formas discursivas produzidas pelo sujeito mendigo, destacando as diferentes atitudes, linguagem e campo semântico utilizado pelo indivíduo, de forma a agir sobre o outro, estabelecendo, à sua maneira, relações de poder sobre o outro.

Assim, as relações de poder estabelecidas pela linguagem, se apresentam em dois sentidos: (I) da sociedade (representada por instituições governamentais ou não) sobre o mendigo, dizendo o que fazer e como devemos agir em relação aos mendigos; e (II) do mendigo sobre o outro, de forma a conduzir a situação a seu favor.

Com isso fica claro que, conforme as teorias apresentadas pela análise do discurso, a linguagem estabelece relações de poder por meio de discursos produzidos, seja de grupos maiores sobre grupos menores (sociedade favorecida — representada pelas instituições, *versus* sociedade desfavorecida — mais especificamente a classe dos moradores de rua).

As relações de poder

Sobre as relações de poder, ressaltamos os dizeres de Fernandes e Alves (2008) “Foucault (1995) entende as relações de poder como ações que visam conduzir a conduta do outro, e mais, para ele, não podemos falar em relações de poder, mas o que podemos é descrever essas relações.” (Fernandes e Alves, 2008, p. 106). Observamos que “Nas relações humanas, quaisquer que sejam, o poder está sempre presente, há relações de poder em todas as relações entre sujeitos.” (Fernandes e Alves, 2008, p. 106).

Também para Foucault (2009), é pelo sujeito que se inicia e se efetiva o discurso, assim como suas relações de poder, ou seja, o poder, e por extensão o discurso, só funciona no coletivo. As junções de vários indivíduos com um mesmo discurso dão a este discurso poder. Portanto, outro fator importante a se destacar na teoria foucaultiana, é que o poder, não vem do Estado, mas emerge dos indivíduos da sociedade, ou seja, o poder não é imposto, mas é dado, são os próprios indivíduos que possibilitam às esferas maiores da sociedade que estas exerçam poder sobre elas, e todas estas relações são possíveis mediante o discurso.

Tem-se, portanto, que estes discursos que acabam por moldar o pensamento e o comportamento de um povo, sejam de forma consciente ou inconsciente. Pois, embora o poder não tenha sua origem no Estado, e sim nas esferas sociais, são as esferas sociais com maior representatividade que é capaz de exercer relações de poder mais efetivas sobre determinadas camadas da sociedade.

Com isso, pode-se entender que o que define as relações de poder exercidas por meio da linguagem, não são apenas fatores sociais e/ou culturais, mas a capacidade de agir por meio da linguagem que o indivíduo possui. Ou seja, o mendigo, ao se comunicar com um empresário, por exemplo, pode exercer sobre ele uma relação de poder, fazendo com que este empresário o ajude naquilo que ele necessita (uma esmola, comida, etc.), por meio do seu discurso.

Fernandes observa ainda o que diz Machado (1982, p. 191), em que a autora destaca que os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social, mas “funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa. [...] não existe de um lado os que tem poder e de outro os que se encontram aleijados”. (FERNANDES; ALVES, 2008, p. 108)

para a Análise do Discurso em questão, essas relações de poder interessam uma vez que os enunciados apontam para as posições-sujeito, e essas posições são marcadas por relações de poder que se opõem. O poder coloca em jogo relações entre sujeitos e os discursos refletem os lugares desses sujeitos (FERNANDES; ALVES, 2008, p. 108).

Assim, as relações de poder estabelecidas pela linguagem, se apresentam em dois sentidos: (I) da sociedade (representada por instituições governamentais ou não) sobre o mendigo, dizendo o que fazer e como devemos agir em rela-

ção aos mendigos; e (II) do mendigo sobre o outro, de forma a conduzir a situação a seu favor. Dessa forma

Os sujeitos procuram se inscrever em formações discursivas que os mostram humanos e vítimas da própria situação social. Por conseguinte, se são mendigos, não são menos dignos que as pessoas a quem recorrem. Porém, os discursos e as práticas desses sujeitos mostram-nos inscritos também em formações sociais próprias ao que a sociedade rejeita, define como malandragem. *Mendigos, malandros e pedintes são apontamentos de sujeitos que não integram órgão e/ou instituições, mas constituem peças da engrenagem social* (FERNANDES; ALVES, 2008, p. 109 — grifo nosso).

Análises

Para melhor apresentarmos a questão da construção da identidade do sujeito, realizaremos uma análise de forma mais ampla de uma imagem de campanha publicitária da ONG “Moradores de rua”.

Ao observarmos a imagem utilizada pela ONG, percebemos que a sua escolha já traz consigo uma concepção diferente daquela apresentada por instituições governamentais e religiosas, nas quais o mendigo sempre aparece pedindo esmola, com um semblante triste e sofrido. Na imagem em questão, observamos que o mendigo está escrevendo, ou seja, está desempenhando outra atividade social que não a de pedinte.

Imagem 05



Outro fator que observamos em tal imagem é que ela está desfocada, não deixando assim, a roupa suja do mendigo em evidência. Nota-se também que a frase “Eles precisam de nós!” aparece em destaque e com letras grandes, porém só identificamos que se trata de uma campanha em favor daqueles que moram nas ruas por causa do endereço da instituição na parte superior da imagem. A imagem em si, sem a presença da frase “Eles precisam de nós!”, não surtiria o mesmo efeito de comoção. Destacamos também nessa frase, conforme Silva (2003), que a escolha dos pronomes “nós” e “eles” marca uma relação de poder indicando assim, a posição sujeito.

Todavia, há, mesmo que involuntariamente, um preconceito com o sujeito mendigo, em ambos os casos — seja nas campanhas de entidade políticas e religiosas, ou por instituições não governamentais, a qual é perceptível pela tentativa de evitar usar o termo “mendigo”, o qual se substitui por “moradores de rua”, visando construir uma imagem mais apazível deste sujeito que vive em condições sócio-humanas precárias, uma vez que o termo “mendigo” já traz em si uma carga semântica muito negativa atualmente. O conceito negativo que acompanha o termo “mendigo”, assim como sua imagem — o estereótipo visual criado, tornou-se inclusive uma forma de crítica a pessoas que possuem uma condição

social baixa, ou nível cultural inferior ao esperado, àqueles que não possuem uma rotina de higiene, aos que, por algum motivo não conseguem suprir suas necessidades básicas atrasadas, etc. — todos esses exemplos podem ser observados em diferentes charges que circulam na mídia, as quais, todavia, não são o alvo do nosso trabalho, e por este motivo não serão aqui apresentadas.

Silva (2003) afirma que os pronomes utilizados não são neste caso, simples distinções gramaticais. Os pronomes “nós” e “eles” são usados como classificadores de divisão do mundo social, ou seja, são evidentes indicadores da posição sujeito que neste caso, é a de ONG e da sociedade, que enfatiza o fato de que precisamos ajudar aqueles que precisam (os mendigos) de nós (sociedade e ONG), e a relação da sociedade sobre o mendigo é então intermediada pela discurso presente na campanha. Enfatizamos que as relações de poder sempre irão existir entre os sujeitos, basta pensarmos que o mendigo também pode exercer uma relação de poder sobre aquele que o ajuda por meio de variados recursos discursivos.

Conclusão

Após o levantamento e análise das campanhas publicitárias acerca da identidade do mendigo, percebemos que são atribuídas diferentes identidades a estes indivíduos. Constatamos também que, dependendo da instituição, seja ela governamental ou religiosa, a imagem do mendigo é construída de forma negativa. Em contrapartida, algumas ONGs, na tentativa de inclusão destes sujeitos, divulgam campanhas com intuito de esclarecer e sensibilizar a sociedade de que estas pessoas possuem uma história, uma família e que merecem respeito.

Além disso, constatamos que o mendigo constrói sua própria identidade ao optar por determinados discursos, co-

mo por exemplo, o discurso religioso, ou ainda, por exposição corporal sensibilizando as pessoas a seu favor, assim como, por meio destes discursos, também estabelecem relações de poder. Entretanto, nossas análises não visam esclarecer e nem sanar quais são as identidades desses sujeitos, mas mostrar que dependendo da posição social que ocupam estes sujeitos haverá a construção de novas identidades, já que a identidade está sempre em transformação.

Referências:

ALVES, A. M. *Análise crítica do discurso*: exploração da temática. Relatório 01/2006. GV Pesquisas.

DIJK. T. A. V. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 9-85.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (coleção Ditos e escritos II).

NAVARRO, Pedro. *O discurso nos domínios da linguagem e da história*. São Carlos: Editora Claraluz, 2008. p. 101-110.

PONTES, H. A construção discursiva de identidades sociais no gênero noticioso. In *Cadernos de linguagem e Sociedade*, 10 (2), 2009. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/1196>. Acesso: 14 jul 2015.

PEDROSA, C. E. F. *Análise Crítica do Discurso*: uma proposta para a análise crítica da linguagem. Disponível em <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/3/04.htm>. Acesso: 20/07/2015.

SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 73-102.

Imagem A disponível em <http://www.1jour1pub.com/wp-content/uploads/2011/01/Groupe-SOS-Pot-de-depart.jpg>.

Imagem B disponível em http://www.bahiatododia.com.br/spn-dmin/midias/imagens/artigos/42812_esmola%20nao.jpg.

Imagem 01 disponível em

<http://www.riopreto.sp.gov.br/PortalGOV/SubportaisImagem?tp=geral&i=67639>.

Imagem 02 disponível em http://ocatequista.com.br/wp-content/uploads/2013/02/esmola_ao_ajuda.jpg.

Imagem 03 disponível em http://searaurbana.com/wp-content/uploads/2010/12/930x250_6.png.

Imagem 04 disponível em <http://1.bp.blogspot.com/CtW3hK7CRw8/UrtJlRt36I/AAAAAAAAAJk/Lnr9fq22XSU/s1600/rancho.jpg>

Imagem 05 disponível em https://lh4.ggpht.com/SN1ihLXtnmLLhGO__peuYrSYCofsl45LJCT5EiZqoZLN_gT24gCjkOs3PgXbn1E5DcTwgQ=s170.

[Recebido: 13 de ago de 2016 — aceito: 10 de nov de 2016]

O JOGO DO PERSONAGEM NO TRONO DE FERRO: UMA ANÁLISE ESTRUTURAL DO LIVRO *A GUERRA DOS TRONOS* E DO PRIMEIRO EPISÓDIO DA SÉRIE HOMÔNIMA

Edilei Reis¹

Resumo: Este artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa de Iniciação Científica financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) por meio do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), orientada pelo professor Dr. José Carlos Félix e articulada com discussões do grupo de pesquisa Desleituradas em Série. A pesquisa da qual deriva este artigo toma por objeto os três primeiros livros da saga *As Crônicas de Gelo e Fog* e as três primeiras temporadas da série *Game of Thrones* (2011) a fim de problematizar como as temáticas da tradição literária medieval são retomadas e reelaboradas pelos livros e adaptadas deles para a TV. No entanto, aqui nos focamos no primeiro livro, *A Guerra dos Tronos* (1996:2010), e no primeiro episódio da primeira temporada da série de TV para analisar a construção do ponto de vista e do efeito de centralidade do elemento literário “personagem”, nos romances, e o emprego de estratégias cinematográficas, como *mise en scene*, movimento de câmera e enquadramento, para recriar esse efeito na série.

Palavras-chave: Jogo do personagem. Análise estrutural. *A guerra dos tronos*.

¹ Graduando em Letras em Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) campus IV, Jacobina. Membro do Grupo de pesquisa Desleituadas em Série; Bolsista PIBIC do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica, sub-projeto *A Multifocalidade de Pontos de Vista como Estratégia de Ambivalência em Enquanto Agonizo, de William Faulkner*,. Orientado pelo Professor Dr. José Carlos Félix. Endereço eletrônico: edilei.maick@gmail.com.

Abstract: This paper brings partial results of a research of Iniciação Científica funded by the Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) through the Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) of Universidade do Estado da Bahia (UNEB), advised by the professor PhD José Carlos Félix articulated with the discussions of the research group *Desleitura em Série*. The major research from which this paper derives focuses on the three first books *The Song of Ice and Fire* and the three first seasons of the TV series *Game of Thrones* (2011). The comparison between the objects of this *corpus* aim to analyze the construction of point of view, and the resulting effect of centrality of the literary element “character”, in the novels, and the employment of cinematic strategies, such as *mise en scene*, camera movement and framework, to recreate this effect on the TV series.

Introdução

O presente trabalho expõe os resultados parciais da pesquisa em desenvolvimento *Dragões, reis e ladies das paginas para as telas: um estudo sobre a adaptação televísiva das temáticas medievais de as crônicas de gelo e fogo pela série a guerra dos tronos*, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) por meio do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), orientada pelo professor Dr. José Carlos Félix e articulada com discussões do grupo de pesquisa *Desleitura em Série*. Na pesquisa mencionada tencionamos problematizar a maneira pela qual os três primeiros livros da saga *As Crônicas de Gelo e Fogo*² retomam e reelaboram as temáticas recorrentes no universo da

² A Guerra dos Tronos (1996), A Fúria dos Reis (1998), A Tormenta das Espadas (2000).

tradição literária medieval europeia, e de que modo esses elementos são particularmente apropriados, traduzidos e reinterpretados pela adaptação televisiva que leva o título do primeiro livro da saga — *A Guerra dos Tronos* (*Game of Thrones*) — idealizada e escrita por David Benioff e D.B Weiss e produzida pela HBO (2011).

Entretanto, para o presente artigo, nos concentramos no primeiro livro, *A Guerra dos Tronos* (1996:2010), e no primeiro episódio da primeira temporada da série de TV. O cortejo entre o livro e o episódio da série parte da hipótese de leitura de que o ponto de vista nos livros é construído de modo a conferir ao elemento formal personagem uma posição central para o desenvolvimento da narrativa, para examinar os recursos da sintaxe fílmica empregados pela série de TV no processo de reconstrução desse efeito.

A nossa decisão de focar análise na reconstrução da figura do cavaleiro medieval se deve em parte a uma questão temática, o cavaleiro representa uma síntese dos três aspectos principais — e, diga-se de passagem, conflitantes — da idade média, a saber: a cultura cortês, as práticas bélicas — sendo os torneios uma intercessão entre ambas — e a igreja. Para além do exposto, há ainda um fator formal dos romances que foi motivador dessa escolha, a posição central atribuída ao personagem, principalmente pela construção do ponto de vista, tal efeito se mantêm na adaptação através do emprego de estratégias próprias do médium. Nos delongamos um pouco mais nessa questão formal usando como exemplo o primeiro livro da saga — *A Guerra dos Tronos* — e a primeira temporada da série, uma vez que esse efeito mantêm-se inalterado nos demais livros/temporadas.

O primeiro livro da saga — assim como os demais — é organizado em capítulos-cena, sendo que cada um é centrado em um protagonista e narra eventos que estão mais ou menos relacionados com os demais capítulos bem como com

o enredo principal. Ao todo o primeiro livro possui oito personagens protagonistas que se revezam ocupando a posição central de cada capítulo, os quais são narrados em terceira pessoa por um narrador onisciente, que, entretanto, lança mão do discurso indireto livre. Em outras palavras, o narrador, em momentos específicos da narrativa, funde-se à mente da personagem central do capítulo, refletindo o pensamento e as impressões do próprio personagem.

Podemos observar esse movimento do ponto de vista, por exemplo, no trecho a baixo, retirado do primeiro capítulo de Bran Stark — segundo filho legítimo de Lord Stark —, e que acontece durante uma cavalgada de volta à Winterfell após a execução de um desertor da Patrulha da Noite, trecho no qual o pai de Bran se aproxima dele e temos então a seguinte descrição “[Bran] Olhou para cima. Envolto em peles e couros, montado no grande cavalo de guerra, o senhor seu pai pairava acima de si como um gigante” (MARTIN, 2012, p. 24, grifo nosso). Lord Stark é um homem de estatura mediana — sua altura não chama atenção em nenhum momento durante a história — o que temos aqui é a impressão de Bran sobre o seu pai, cabe ressaltar que o garoto tem apenas sete anos e cavalga um pônei, de modo que a sua perspectiva no momento da fala justifica o modo como ele vê o pai nesse momento, “como um gigante”.

Além do emprego do discurso indireto livre, outra indicação de que a construção do ponto de vista no livro privilegia as personagens pode ser observada nas ocasiões em que o tempo cronológico é posto de lado e dá lugar ao tempo psicológico. Essas ocasiões são comumente empregadas no romance quando uma personagem se perde em pensamentos, recordando eventos passados. Um breve exemplo disso pode ser observado no primeiro capítulo de Lord Eddard Stark no qual ele e o Rei Robert Baratheon encontram-se nas criptas de Winterfell, abaixo do castelo visitando o sepulcro de Lyana Stark, Irmã de Eddard e ex-prometida de Robert,

que fora sequestrada pelo príncipe Rhaegar Targaryen e morrera nos braços do irmão a quinze anos atrás: “Prometa-me, Ned. A febre levava-lhe as forças e a voz era tênue como um suspiro, mas quando ele lhe dera sua palavra, o medo deixara os olhos da irmã.” (p. 20). Nessas duas linhas temos uma breve viagem para quinze anos no passado, para o leito de morte de Lyana.

Como podemos observar, o romance confere ao elemento “personagem” uma posição central na narrativa. Essa centralização do personagem pode ser observada já na própria divisão do livro em capítulos centrados em personagens diferentes — capítulos esses, aliás, que são nomeados cada um de acordo com o seu protagonista. Além disso, apesar de narrado em terceira pessoa, o ponto de vista usa de estratégias como o emprego do discurso indireto livre e do tempo psicológico, realizando um movimento constante de aproximar e afastar a narração e o protagonista, de modo que a, em determinados momentos, o narrador funciona como um refletor das personagens protagonistas, comunicando as impressões delas e suas respostas psicológicas aos eventos externos.

Assim como no romance, na adaptação, notamos também o emprego de técnicas que produzem um similar efeito de centralidade do elemento personagem. Cabe ressaltar, entretanto, que a produção desse efeito na série não é tão explícita/direta quanto no livro, pois alguns efeitos são mais simples de serem produzidos em um meio que em outro, por exemplo, como aponta MacFarlane (1996, p. 16) as media visuais, é pouco praticável, e pouco praticado, apresentar toda uma história através das impressões de um personagem-narrador, como faz o narrador em primeira pessoa de textos literários, uma vez que o cinema, apesar de ser mais ágil na mudança do ponto de vista físico, possui pouca maleabilidade para a construção de um ponto de vista psicológico consistente. Além disso, em se falando da complexidade da

construção da “voz narrativa” no cinema, são de grande importância as discussões apresentadas por Ismail Xavier em *O olhar e a voz: a narrativa multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo* (1997), no qual ele ressalta que a “voz narrativa” no cinema é construída por meio da junção de várias instancias narrativas diferentes, geralmente destoantes, funcionando simultaneamente.

Observemos então três cenas do primeiro episódio da série, que servem como exemplos de como essa lida com o efeito de centralidade de personagem presente no romance. A primeira cena que vamos analisar traz o momento em que Lady Stark, vê o seu filho Bran enquanto ele desce escalando a parede da muralha de Winterfell e o breve diálogo que se segue, observemos a sequência abaixo.

Figura 1.1: plano geral em plongée do pátio do castelo ao fundo e Bran descendo a muralha em primeiro plano



Figura 1.2: plano geral em contra plongée de Bran descendo a muralha



Figura 1.3: plano americano de nuca de Bran conversando com Catelyn, ao fundo Mestre Luwin os observa



Figura 1.4: primeiro plano frontal em ângulo normal de plongée de Bran conversando com Catelyn



Fonte: captura do primeiro episódio da primeira temporada da série A Guerra dos tronos (2011)

Os dois pares de imagens mostram como o enquadramento da cena oferece à audiência um ponto de vista que se aproxima daquele do personagem enfocado, nas figuras 1.1 e 1.4 o ponto de vista se aproxima do da personagem Catelyn, enquanto que nas figuras 1.2 e 1.3 ele se aproxima da perspectiva de Bran. Notemos que o efeito resultante se assemelha ao do narrador em terceira pessoa do livro, o ponto de vista claramente não é o mesmo do personagem, entretanto há uma tentativa de aproximar-se dele de modo que seja possível ter um relance da sua perspectiva.

Enquanto na primeira cena fica explícita a separação entre personagem e narrador, na cena seguinte percebemos o emprego da câmera subjetiva, a qual põe o espectador no lugar do personagem principal, como que tendo acesso as impressões empíricas deixadas nele pelos eventos narrados, observemos as imagens abaixo.

Figura 2.1: primeiro plano de Arya olhando a chegada da comitiva real



Figura 2.2: sequência em plano médio da passagem da comitiva real



Figura 2.3: primeiríssimo plano de Arya olhando a passagem da comitiva real



Fonte: captura do primeiro episódio da primeira temporada da série A Guerra dos tronos (2011)

Nessa cena a personagem Arya Stark sai do castelo e sobe numa carroça ao lado do portão para observar a chegada da comitiva real. Podemos observar na figura 2.2 a movimentação panorâmica da câmera acompanhando a comitiva do rei, a câmera mantém-se fixa em seu eixo, posicionado no mesmo local da personagem Arya, enquanto move-se do canto direito, direção para a qual a personagem está olhando na figura 2.1 — ressaltando que ela está de frente para o caminho por onde passa a comitiva —, sua antecessora, para o canto esquerdo da imagem, além disso se observamos a figura 2.3 em comparação com a anterior, percebemos que quando a câmera volta a enquadrar Arya ela está de olhando para o canto esquerdo da imagem, a direção na qual se encontravam os soldados ao fim da sequência observada na figura 2.2. Essa estratégia põe momentaneamente o espectador na perspectiva da personagem ao fundi-la à câmera, produzindo um efeito equivalente ao do discurso indireto livre empregado no romance, ou seja, o de uma aparente e momentânea fusão entre narrador e personagem.

A última sequência que analisamos é composta basicamente de dois planos e possui pouca movimentação de câmera, nela Eddard Stark, Catelyn Stark e Mestre Luwin discutem, após terem lido a carta de Lysa Arryn, se Eddard deve aceitar a oferta do rei e seguir para Kingslanding, a capital do reino, com a sua corte ou se deve recusar a oferta, se arriscando a ofender o rei e a criar uma tensão entre eles.

Figura 3.1: meio primeiro plano frontal com Eddard centralizado a frente e Catelyn e Luwin ao fundo



Figura 3.2: primeiro plano frontal com Eddard centralizado a frente e Catelyn e Luwin ao pouco nítidos, ao fundo



Figura 3.3: Close-up de Eddard com Catelyn e Luwin muito desfocados ao fundo



Fonte: captura do primeiro episódio da primeira temporada da série A Guerra dos tronos (2011)

No início da sequência, figuras 3.1 e 3.2, podemos observar a personagem Eddard Stark em foco em primeiro plano no centro da tela, nossa atenção é imediatamente atraída para ele, embora não diga nada durante a sequência inteira, atrás dele um a cada lado estão Catelyn e Luwin, ambos vão gradualmente saindo de foco enquanto a câmera se aproxima, de modo sutil, mas constante, de Eddard, culminando em um close-up, figura 3.3.

O posicionamento dos personagens nessa sequência evoca uma construção amplamente utilizada para representar de modo externo conflitos de consciência internos das personagens, a qual, devido ao uso constante — principalmente em animações — já se cristalizou como clichê. Assim, Catelyn e Luwin atuam, nesse caso, como personificações/exteriorizações da consciência conflitante de Eddard, a enunciação das questões e argumentos por eles levantados tem como alvo principal, não um ao outro, ou mesmo Eddard, mas o espectador. Essa sequência então apresenta ao espectador os conflitos morais/intelectuais internos da personagem por meio de dois outros personagens desfocados, de modo que deles resta pouco mais que vozes.

Em outras palavras, o romance, apesar de narrado em terceira pessoa, lança mão de várias estratégias que colocam a personagem como elemento central. Dentre essas estraté-

gias podemos mencionar a utilização de discurso indireto livre e, menos frequente, de tempo psicológico ao invés do cronológico, além da própria estruturação do romance em capítulos nomeados a partir do personagem no qual cada um é centrado. Tal efeito também pode ser observado na adaptação, ressaltando que devido a diferença entre as potencialidades, limitações e objetivos das media eles são criados por estratégias diferentes. A montagem dos planos, seu tamanho, sua verticalidade, a perspectiva que apresenta, assim como a movimentação de câmera a profundidade de campo e a distância focal, são algumas das estratégias discursivas das quais dispõem os meios visuais e as quais são empregadas nos exemplos citados para criar um efeito análogo à centralidade do personagem no romance. Além disso, a utilização de arquétipos pré-estabelecidos no meio, como é o caso da estratégia observada na última sequência para exteriorizar o conflito interno da consciência do personagem, mostra-se bastante eficaz, pois, por se tratar de um clichê, facilita o entendimento e prende a atenção do espectador que, ainda que não esteja consciente disso, reconhece o padrão discursivo empregado.

Referências

A *GUERRA dos tronos*. Direção: Alan Taylor; Brian Kirk. Produção: David Benioff; D. B. Weiss. Roteiro: Bryan Cogman; David Benioff; D. B. Weiss; George R. R. Martin. Estados Unidos da América: HBO. 2011. Disponível em: <http://otorrents.com/Game-Of-Thrones-Season-1-2011-720p>. Acesso em: 15 ago 2016. (Temporada 1)

JULLIER, L.; MARIE, M. *Lendo as imagens no cinema*. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

MACFARLANE, B. Background, issues and a new agenda. In: MACFARLANE, B. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Calerdon Press: Oxford, 1996, p. 03-30. Disponível em

http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic84566.files/Required_readings/mcfarlane.pdf. Acesso em: 27 nov. 2016.

MARTIN, G. R. R. *A guerra dos tronos*. Tradução de Jorge Candeias. São Paulo: Leya, 2012. (As Crônicas de Gelo e Fogo; livro 1)

PRIMEIRO FILME. *Enquadramentos: planos e ângulos*. Disponível em: <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>>. Acesso em 27 nov 2016.

XAVIER, I. *O olhar e a voz: a narrativa multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo*. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, 1997. p. 126-138.

[Recebido: 18 de ago de 2016 — aceito: 28 de nov de 2016]

PREÇOS DE LIQUIDAÇÃO: UMA ALEGORIA DA MODERNIDADE

Fernando de Jesus Novaes¹

Resumo: Este texto é uma proposta de leitura da modernidade e a sociedade de consumo, a partir dos conceitos de alegoria, vivência e experiência de Walter Benjamin, visualizando a centralidade do consumo na contemporaneidade como uma forma alegórica do mundo globalizado na redefinição das sociabilidades e do próprio sujeito — transformado em mercadoria. Compreendemos que o mercado, através da figura do *shopping*, é a realização plena da experiência de ruptura da modernidade com a tradição, na medida em que é lugar de instauração e culto do novo como condição *sine qua non* de sua existência.

Palavras-chave: Alegoria. Modernidade. Consumo.

O Olhar de Benjamin sobre a Modernidade: Algumas Ideias

Em Walter Benjamin, conforme nos diz Gagnebin (2007), faz-se uma distinção entre símbolo e alegoria, esta última sendo apropriada pelo filósofo judeu na sua crítica da modernidade. O símbolo em si mesmo seria completo e instantâneo, trazendo um significado dentro de si, o qual, por sua vez, é eterno em sua instantaneidade (GAGNEBIN, 2007, p. 34), coisa que a alegoria não comporta, visto que é considerada uma construção arbitrária e vazia em si mesma, marcada fortemente pela historicidade.

¹ Mestrando em Estudo de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens — PPGEL da Universidade do Estado da Bahia. Endereço eletrônico: fnandonovaes@hotmail.com.

Contudo, afirmar a arbitrariedade da alegoria em oposição a uma pretensa imediaticidade do símbolo é manter “a afirmação da possibilidade de um saber necessário, transparente e imediato” (GAGNEBIN, 2007, p. 41) na linguagem. Por outro lado, a alegoria pode ser considerada um costurado de retalhos de um momento histórico específico, com vistas a remeter, subordinada à vontade do alegorista, a algo que não está nela, mas vem de outro lugar, e é justamente nesse conceito de alegoria que Benjamin tomará a modernidade, a partir da arte barroca, a qual condensaria um duplo movimento de negação e ressignificação do mundo, em que se encontram morte e vida, sagrado e profano.

A alegoria propõe uma leitura de “outro nível”, na qual os sentidos (nunca definitivos, mas provisórios e sempre abertos) dependem da perspicácia do leitor, o qual só será capaz de acessá-la se avançar para além de uma leitura “tosca” — considerada leitura literal do texto. Neste sentido, a obra de arte é concebida não a partir de uma continuidade da tradição, mas como operação de ruptura com o passado, realizando a inauguração de sua própria tradição (MURICY, 2009, p. 209), ou seja, estabelecendo uma relação não com um passado distante, mas sendo produto possível das condições históricas dadas. Sendo assim, Gagnebin diz:

enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende a unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpetua de um sentido último. A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do *luto* provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do *jogo* que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros (GAGNEBIN, 2007, p. 38, grifo do autor).

Desta citação podemos fazer algumas considerações que se encaminham para a compreensão da modernidade em Walter Benjamin. A primeira delas faz relação direta com essa “não-identidade essencial da alegoria”, da negação de uma verdade imanente na linguagem alegórica, sempre aberta ao novo, a novos sentidos efêmeros, transitórios, em que impera a “insegurança”, a impossibilidade de se fixar definitivamente os sentidos, instaurando, portanto, uma ruptura com a ideia moderna de progresso e linearidade na história, resultando em sua constante reinvenção e fragmentação através da própria linguagem.

Nela, o sujeito também se desintegra e se fragmenta, tendo seu lugar/posição como origem do conhecimento e de domínio sobre o mundo negado e esfacelado pela sociedade cada vez mais complexa, dominada por relações que passam acima de suas capacidades de arguição, em que ele também se torna mais uma mercadoria, produto do capitalismo, que vai se espalhando e colonizando todos os níveis da vida moderna.

Esta ausência de “perspectiva” em chegar a algum lugar (melhor) desencadeia um estado de profunda melancolia e desencanto, visto que todo o trabalho se perde na desesperança de um amanhã melhor, o que resta é o “jogo”, o qual envolve os sujeitos numa relação, que estabelece suas posições no tempo e espaço, necessária para as investidas e lances no palco. Os sujeitos mesmos são esmagados pela força do tempo que a tudo devora. A modernidade é uma construção eternamente inacabada sobre ruínas; é o novo que se devora a si mesmo perpetuamente, sem dar espaço para a permanência, sob pena de tornar-se aquilo mesmo que nega: o passado, o velho.

Não há espaço para a memória e, por isso mesmo, os referenciais se perdem e, juntamente com eles, a narrativa como gênero descritivo da história, que apontaria para a re-

denção da humanidade, um desfecho com final feliz; visto que a história não pode arvorar-se numa intenção de completude, uma vez que é excludente e representa a versão dos vencedores, e o silenciamento dos excluídos, dos vencidos. Em seu lugar (da narrativa) surge o romance, tomado como um signo das sociedades industrializadas, baseadas no individualismo, o qual se dirige a um leitor solitário que “solitariamente o lerá” (MURICY, 2009, p. 203). Nesse contexto, a alegoria é, por sua vez, a subversão dessa aparência de harmonia da história, realizando um “movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica” (GAGNEBIN, 2007, p. 43).

Temos, ainda, na alegoria de Benjamin (1984), uma concepção metafísica da linguagem, a qual perdeu sua capacidade original de significar o mundo depois da Queda (GAGNEBIN, 2007, p. 38), uma vez que, assim como a interpretação alegórica que, por não ter um referente próprio, corre o risco de significando tudo não significar nada, a linguagem é também esse lugar onde os sentidos deslizam, onde os esforços para dizer são sabotados continuamente. É na alegoria, como uma forma de concepção da linguagem, que se pode entender essa linguagem como “impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de se perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias” (GAGNEBIN, 2007, p. 38).

É a partir dessa concepção que a alegoria, como forma de linguagem, é também um resgate da memória, da história, instaurando novas possibilidades de apropriação do mundo, sem a imposição de uma perspectiva de observação prévia, abrindo espaços para a subversão e reelaboração de sentidos, expondo a ausência de um sentido último na linguagem humana.

Para Benjamin, a modernidade se constitui na destruição da memória, no rompimento com a tradição, instaurando

um processo de empobrecimento da vida, esvaziamento dos espaços de pertencimento e referencial dos homens. Esse empobrecimento se revela pela aceleração do tempo, fenômeno experimentado nas grandes cidades, onde o vai e vem dos carros e das pessoas na multidão anônima desligam os sujeitos das relações interpessoais e do espaço urbano, o qual se torna um pano de fundo cinzento e sem memória, não propício para sociabilidades mais intensas que conduziriam ao que Benjamin chama de experiência,

de fato, se o novo está, por definição, destinado a tornar-se o seu contrário, no não mais novo, no obsoleto e no envelhecido, então o moderno designa um espaço de atualidade cada vez mais restrito. Em outros termos, a linha de demarcação, outrora tão clara entre o moderno e o antigo, tende a apagar-se, pois o moderno se transforma cada vez mais rapidamente em seu contrário (GAGNEBIN, 2007, p. 48).

O conceito de vivência cunhado por Benjamin se opõe a ideia de experiência, esta última perdida com a modernidade. A vivência seria o estado experimentado pelas sociedades capitalistas, calcadas em valores individualistas, em que a dimensão social mais enriquecedora das relações se perdeu, dando lugar ao contato “mecanizado” ou impessoal entres os indivíduos. É neste ambiente que também se visualiza a queda de uma linguagem considerada pura, a qual deixa de referir-se a si mesma, para se instrumentalizar na sociedade de massa, através da publicidade dos produtos da sociedade de consumo.

É através da escrita (em sentido amplo) não instrumentalizada (com a finalidade encontrada em si mesma), contudo, que se executaria o resgate da experiência perdida na modernidade, visto que ela seria capaz de romper com a dimensão individual, sem aniquilá-la, restabelecendo sua relação com a coletividade. Muricy diz:

a experiência (*Erfahrung*) é relacionada à memória individual e coletiva, ao inconsciente e à tradição. A vivência (*Erlebnis*) relaciona-se à existência privada, à solidão, à percepção consciente. Nas sociedades modernas, o declínio da experiência corresponde a uma intensificação da vivência. A experiência se torna definitivamente problemática e a sua possibilidade depende de uma construção vinculada à escrita (MURICY, 2009, p. 198).

Para Benjamin, a linguagem não pode comunicar outra coisa senão a essência espiritual das coisas, e essa essência espiritual se manifesta em sua essência linguística (BENJAMIN, 2011, p. 53). Desse modo, vemos uma linguagem que não se sujeita a um uso instrumentalizado pela comunicação, mas que se endereça e se realiza “em si mesma e para si mesma”, este, portanto, seria um estado primordial da linguagem, a qual, por fim, seria a comunicação do homem ao próprio Deus. Esta linguagem também se perde pela forçosa e perversa necessidade de significar, conduzindo, por consequência, a um estado de tagarelice no mundo, que significando tudo não significa mais nada.

No final das contas, a modernidade é repetição, um crescente acúmulo do mesmo, simulando o novo na produção abundante de mercadorias destinadas, logo em seguida, ao descarte, sendo a moda um de seus grandes referenciais. Nessa dialética de criação e destruição na modernidade, Muricy (2009, p. 222, grifo da autora) diz que, em Benjamin, “*O interesse original pela alegoria não é linguístico, mas ótico*” (MURICY, 2009, p. 222, grifo da autora).

Shopping Center: Santuário do Consumo da Cidade sem Centro

Não é apenas a Paris de Walter Benjamin que sofre com as transformações impostas pela modernidade e o

avanço do capitalismo. Todas as grandes cidades do mundo também experimentaram esse processo de destruição da memória em favor do “novo e melhor” prometido pela modernização dos centros urbanos. Diga-se, de passagem, que o processo de urbanização é já uma irreversível e progressiva destruição da memória.

Modernizar é a palavra de ordem para aquelas regiões (especialmente nos países chamados em desenvolvimento) que desejam fazer parte do processo de globalização, o qual não apenas transformou a economia numa economia global, como também transformou o mundo, usando as palavras de McLuhan, numa espécie de aldeia global, possibilitada através das novas tecnologias da informação e comunicação.

Ao falar sobre a cidade, Beatriz Sarlo (2000) diz que os espaços urbanos perderam gradativamente a noção de um “centro da cidade”, em favor de uma nova forma de organização do espaço. Segundo Sarlo, ao centro da cidade correspondiam determinados elementos que garantiam sua identidade enquanto tal, “os monumentos conhecidos, que por sua permanência, beleza ou feiura, eram os signos mais poderosos do texto urbano” (SARLO, 2000, p. 14). O centro, portanto, era uma parte que se singularizava em relação ao resto da cidade, concentrando toda sorte de serviços, bens culturais e oportunidades de experiências aos seus habitantes, oferecendo novas aventuras na “exploração de um território sempre diferente” (SARLO, 2000, p. 14).

Associada a essa crescente dissolução das cidades surgirá os *shopping centers*, irrompendo no espaço urbano como que uma proposta de substituição da própria cidade. O *shopping* surge como uma cidade dentro da cidade, como espécie de vírus ou parasita, o qual vai corroendo os seus arredores, ao ponto de somente ele ficar. Aliás, o *shopping* é um todo fechado que ignora seus arredores, como se não existissem, por isso mesmo, utilizando a figura da nave espacial, Beatriz

Sarlo (2000, p. 16) o considera como uma capsula. Trata-se de uma estrutura pré-fabricada, seja lá qual for sua conformação arquitetônica, uma construção que apaga toda e qualquer marca histórica, não preservando espaço para a memória, sob o risco de comprometer sua função de oferecer experiências transitórias e com pretensões à universalidade.

Ali, se há algum vestígio de história, é imediatamente convertido em *souvenir*, algo para funcionar como mais um elemento decorativo, em que os “sentidos valem menos que os significantes” (SARLO, 2000, p. 19). Neste espaço “sem história”, a linguagem torna-se também um elemento instrumentalizado, servil aos objetivos do consumo e que tende a um vocabulário também universal, capaz de fazer comunicar pessoas falantes de qualquer língua.

Os *shoppings* preservam sua forma essencial em qualquer lugar do mundo, por esse motivo são, também, um lugar reconfortante para o turista que se encontre perdido ou esgotado depois de ver tantas paisagens desconhecidas. Ali o indivíduo se sentirá em casa e ainda assim saberá que seu “lar” está distante. Por isso mesmo

o shopping é um artefato perfeitamente adequado à hipótese do nomadismo contemporâneo: qualquer pessoa que tenha usado um shopping uma vez pode usar qualquer outro, em outra cidade, mesmo estrangeira, da qual não conheça sequer a língua e os costumes (SARLO, 2000, p. 19).

É um “novo centro” onde, em princípio, a cidadania se realizaria de fato, visto que, como se afirma, é no mercado que ela acontece verdadeiramente, na medida em que possibilita, como na ágora dos gregos, a participação dos cidadãos. Contudo, esta “cidadania de mercado” se realiza através do consumo e, é somente através dele, que os indivíduos se veem incluídos na ordem global.

Nem por isso, contudo, o *shopping* deixa de ser “inclusivo”, visto que, mesmo os que estão ali apenas para olhar, têm um espaço garantido, o qual prevê, sem nenhuma regra ou restrição explícita, o não encontro entre “plebeus” e “nobres”. Assim é que, enquanto os pobres vão ao *shopping* aos domingos, por exemplo, os ricos ou menos pobres visitam outros locais e vice-versa.

Como espaço de substituição da cidade clássica ou real, para os pobres o *shopping* pode representar esse lugar onde podem, ao menos pelos instantes que permanecerem ali, experimentar aquilo que lhes é negado em seus locais de moradia: limpeza, segurança e lazer, sem sofrer com o risco de serem expulsos do local, se observarem as regras de conduta implícitas ao uso previsto daquele espaço.

Podemos, então, fazer um paralelo entre a alegoria benjaminiana e o *shopping* no atual estágio do capitalismo, uma vez que, o *shopping* parece ser uma forma de realização plena de destruição da memória na modernidade, privilegiando o consumo como forma de experiência ou, para melhor relacionar com as ideias de Benjamin, exaltação o individualismo, que se caracteriza pelo empobrecimento das experiências e supervalorização das vivências.

Partindo da compreensão de Benjamin, o ato de consumir como vivência, é uma ação iminentemente individual, ainda que surja e se configure a partir de um contexto social mais amplo e preserve algo de coletivo. Na contemporaneidade, ele está associado ao bem-estar e à satisfação dos indivíduos, do culto ao ego e, no momento em que o ato de sentar-se à mesa em família para as refeições é um hábito em extinção (por conta da sempre crescente falta de tempo), o *shopping* representa uma solução para preencher a necessidade de uma refeição rápida.

Mas é importante assinalar que, na sociedade de consumo, os indivíduos não são apenas consumidores das miría-

des de produtos que circulam no mercado todos os dias e que são destinados ao descarte cada vez mais rapidamente. Eles mesmos se tornaram mais um produto a venda no grande mercado que se tornaram as relações humanas e aí reside a grande diferença de nosso tempo: os indivíduos se transformam, eles próprios, em mercadorias.

Como toda mercadoria, os indivíduos precisam ser “vendáveis” igualmente àqueles produtos fabricados pela indústria e expostos nas vitrines enormes das grifes enfileiradas nos corredores dos grandes *shoppings*. E para se manter o valor de mercado não há outra alternativa a não ser recorrer às soluções que o próprio mercado dispõe para a satisfação de seus consumidores ávidos pela última novidade em redução de rugas, eliminação de gorduras localizadas, afinamento de nariz, dentre outros artifícios que prometem preparar o cliente para estar atualizado com a última tendência.

São sonhos que o mercado sonha por nós como se fôssemos nós mesmos que sonhássemos. Assim é que, fazendo uma aproximação alegórica, “o mercado é uma linguagem e todos nós procuramos falar algumas de suas línguas: nossos sonhos não têm muito jogo de cintura. Sonhamos com as coisas que estão no mercado” (SARLO, 2000, p. 26).

Vemos na alegoria de Benjamin, através da arte barroca, a constatação da promessa da possibilidade de redenção que se explicita na tensão morte-vida, destruição-renascimento. A arte barroca aponta para um desprezo da efemeridade do mundo e exalta nesta mesma transitoriedade mundana, o triunfo, pela fé, de uma vida eterna, depois da morte. Na sociedade de consumo essa transitoriedade inexorável da vida é compensada e retardada através do consumo, em que consumir é um exercício espiritual, praticado no *shopping* — templo dedicado ao deus mercado —, o qual, se frequentado com regularidade, pode amenizar ou neutralizar a sensação da passagem do tempo, visto que o consumo não

é apenas uma aquisição em si, mas implica atualização, conexão com a dinâmica imposta com a oferta do sempre novo que o mercado oferece/impõe na cultura do consumo cada vez mais rapidamente.

É, portanto, uma impossibilidade sentir nostalgia nas sociedades modernas, pelo menos em relação aos bens de consumo (que eram) duráveis. Isto, porque a necessidade de fazer com que o ciclo comprar-descartar se torne mais e mais rápido, faz com que os produtos sejam utilizados em espaço de tempo também cada vez mais curto, o que implica o aumento de idas a loja em busca da próxima novidade, do produto que está sempre melhor que o seu antecessor.

Assim é que o valor de posse de produtos adquiridos no mercado é substituído pelo valor (se é que podemos chamar de valor) de descarte desses mesmos produtos, revelando a ascensão do novo paradigma que orienta as sociedades contemporâneas: a descartabilidade da vida, dos relacionamentos, dos contratos, que é, por sua vez, é o símbolo máximo do culto ao novo que, para ser novo, precisa morrer assim que nasce.

Considerações Finais

Os conceitos de alegoria, vivência, experiência e de linguagem em Benjamin preservam uma atualidade que não pode ser desprezada, na medida em que, apontam para uma crítica da modernidade. Ao contrário do que muitos autores defendem, não estamos vivendo um momento pós-moderno, mas a própria realização da modernidade, se considerarmos como válidas as observações do filósofo judeu. Assim é que, a instauração da modernidade implicou a ruptura com a tradição enquanto compreensão progressista e totalizante da história da humanidade e a relativização do sujeito como origem do conhecimento.

Neste cenário, no qual o novo é o imperativo máximo, o mundo (conforme nos diz Bauman) se liquidifica e, com ele, todas as coisas e o próprio homem. Sem a promessa de uma redenção, de uma vida por vir, sem a presença de Deus, sem a segurança no futuro, resta aos indivíduos viverem o aqui e o agora, o qual se caracteriza pela efemeridade, pela rapidez e falta de solidez. Os indivíduos devem buscar responder aos seus desejos hoje, pois não haverá, como prometia a sociedade de produtores, um amanhã (sempre distante) para essa realização.

O mercado, então, não promete a eternidade de uma vida feliz no futuro, mas a medida de felicidade experimentada ao consumir coisas tão fugazes e efêmeras quanto a própria vida hoje. E esta felicidade será sempre nova, pois sempre nova será a alegria de substituir o novo pelo mais novo todo dia.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*.

São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011. p. 49-73

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Bras.

Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*.

São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 31-53

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em*

Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau, 2009. p. 195-225

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e*

videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p.

13-52.

[Recebido: 15 de jul de 2016 — aceito: 09 de nov de 2016]

SUBJETIVIDADES EM TEMPOS DE MÍDIAS SOCIAIS

Fernando Novaes Franco¹

Resumo: Este texto é uma reflexão sobre a linguagem na cibercultura, a partir do conceito de técnicas de si de Foucault, relacionando-a com as práticas de escrita presentes nas mídias sociais, como, por exemplo, o Facebook, concebendo esta linguagem como ato constitutivo dos sujeitos. Concluímos que a cibercultura não instaurou, até aqui, novas subjetividades, mas colocou em evidência o caráter múltiplo, instável e plástico do sujeito descentrado.

Palavras-chave: Linguagem. Cibercultura. Sujeito.

SUBJECTIVES IN SOCIAL MEDIA TIMES

Abstract: This text is a reflection on the language in cyberculture, based on Foucault's concept of self techniques, relating it to the writing practices present in social media, such as Facebook, conceiving this language as an act Constitutive of the subjects. We conclude that cyberculture has not hitherto introduced new subjectivities, but has emphasized the multiple, unstable and plastic character of the off-centered subject.

Keywords: Language. Cyberculture. Subject.

Contextos da Cibercultura

A cibercultura é uma realidade possibilitada pela criação da computação, na década de 1950 e, posteriormente, da internet, que tem experimentado uma expansão e consolida-

¹ Bacharel em Relações Públicas e Mestrando em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia. Endereço eletrônico: fnandonovaes@hotmail.com.

ção inegáveis; sendo tanto reflexo quanto fator de contribuição para a definição das sociabilidades contemporâneas, baseadas em novas formas de identificação e pertencimento dos sujeitos, e, também, por meio da frustração das barreiras do espaço e do tempo, bem como o entretecimento de identidades para além dos limites territoriais, culturais e sociais relacionados ao estado-nação. André Lemos define a cibercultura como

conjunto tecnocultural emergente no final do século XX impulsionado pela sociabilidade pós-moderna em sinergia com a microinformática e o surgimento das redes telemáticas mundiais; uma forma sociocultural que modifica hábitos sociais, práticas de consumo cultural, ritmos de produção e distribuição da informação, criando novas relações no trabalho e no lazer, novas formas de sociabilidade e de comunicação (LEMOS, 2004, apud LEMOS 2010, p. 22).

O que se está experimentando são novas e intensas formas de comunicação entre os indivíduos, as quais não respeitam mais barreiras geográficas e temporais, instaurando uma nova modalidade de interações, mediadas pelas novas tecnologias da informação e comunicação, que têm sido chamadas de mídias pós-massivas (LEMOS, 2010), em oposição às mídias tradicionais caracterizadas pela emissão vertical, e centralizada, da informação.

Nas mídias pós-massivas, pelo contrário, presenciamos um processo de liberação do polo de emissão, derrubando a hierarquia rígida da relação clássica emissor-receptor da era da comunicação de massa. Esta liberação da fala, nos diz Lemos (2010), conduziu a inevitável situação de conexão e conversação, generalizada entre os sujeitos em escala global, uma vez que o ciberespaço não é regulado por agentes que detém sua posse, tornando-se um espaço democrático de encontro das diferenças.

Em decorrência dessa liberação da fala e interconexão dos sujeitos, surge, por fim, uma reconfiguração das práticas sociais, visto que agora aparece um espaço propício à circulação de discursos não mais controlados pelos agendamentos impostos pelos meios de comunicação de massa, instaurando novas relações políticas, a partir da circulação livre e multimidiática das informações.

É nesse contexto que também se pode falar de inteligência coletiva, uma vez que possibilita a construção compartilhada e participativa do conhecimento, de forma horizontalizada, permitindo o aprimoramento dos saberes pela humanidade. Ao contrário das sociedades industrializadas que tinham a natureza como reserva de matéria e energia (LEMONS, 2010) para a transformação, a partir do paradigma informacional, o mundo se torna fonte para conversão em dados binários, pelos computadores, no atual estágio da cibercultura.

Assim, os sujeitos deixam de lidar com a matéria bruta para manipular signos produzidos a partir da linguagem da computação, dos quais, inclusive, eles mesmos são parte, num processo de simbiose com a máquina, projetando suas consciências para além dos corpos, do tempo e do espaço, experimentando novas formas de subjetivação.

Em um ambiente como este, marcado pela efemeridade, pela velocidade das informações e constante mutação, não faz mais sentido falar em identidades fixas ou bem definidas. Nas relações estabelecidas dentro da cibercultura ficam evidentes os jogos indetentários em que se envolvem os sujeitos, inclusive, conduzindo a um esboroamento das barreiras entre máquina e ser humano.

Descentramento do Sujeito e Construção de Subjetividades na Linguagem

É preciso dizer, então, que a noção de sujeito concebida no Iluminismo — sujeito centrado, idêntico a si mesmo desde o nascimento, passando apenas por um desenvolvimento coincidente com seu amadurecimento biológico, agente central do conhecimento e senhor de si mesmo — começa a desmoronar com a introdução, a partir de Freud, no século XX, do conceito de inconsciente como lugar central de definição dos sujeitos, contrapondo-se, por sua vez, à ideia do ser racional, guiado pela razão.

Este sujeito uno, estável e centrado foi produto de um processo de ruptura, em que Deus deixou de ser o centro de todas as coisas, passando o homem a ser responsável por seu próprio destino e, portanto, dotado de plenas capacidades para se livrar das ciladas impostas pelo mundo exterior. Caberia aos homens, e somente a eles agora, a partir da razão, explicar e solucionar os problemas decorrentes da vida cotidiana, e não mais a uma voz exterior: a voz divina.

Essa concepção de sujeito vai se ajustar bem à nova forma de sociedade burguesa, fundada nos princípios da liberdade e igualdade, separação entre Estado e religião, e na valorização dos atributos individuais, bem como à ideia de propriedade privada, sujeito de direitos, etc. O sujeito, nessa concepção, serviu (e ainda serve) de base ao modelo capitalista, uma vez que é a possibilidade da propriedade privada que também possibilita a acumulação, a partir do controle dos meios de produção, da exploração do trabalho, e do lucro.

Contudo, conforme dito inicialmente, essa concepção de sujeito começa a ruir à medida que as instituições, que outrora lhe garantiram uma identidade presumida estável, também começam a desmoronar. Sem os referenciais que antes se supunha garantir o sujeito centrado, começa-se a

expor sua condição mesma: uma “construção” histórica e provisória, contraditória, em permanente refazimento. Hall (2005), expondo uma visão psicanalítica dos sujeitos, diz que

psicanaliticamente, nós continuaremos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude (HALL, 2005, p. 39, grifo do autor).

Esta ideia de um sujeito construído já estava presente no pensamento greco-romano como uma condição incontornável e, aliás, cultivada pelos aristocratas, que podiam dedicar-se no cuidado de si mesmos, como nos diz Foucault ao falar dos *hupomnêmata*, espécie de livro de anotações, servindo como “um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores” (FOUCAULT, 1994, p. 147). Foucault ainda nos diz

eles não se destinam a substituir eventuais falhas de memória. Constituem de preferência um material e um enquadre para exercícios a serem frequentemente executados: ler, reler, meditar, conversar consigo mesmo e com outros etc. (FOUCAULT, 1994, p. 149).

Temos então um processo através do qual os sujeitos poderiam se “armar” em si mesmos para o enfrentamento dos acontecimentos diários de suas vidas. Fica também evidente aí um processo de subjetivação possibilitado pelo que vem de fora, negando qualquer essencialismo ontológico do ser.

É na internalização dos escritos colecionados a partir de coisas que ouviu e leu, coletados de forma dispersa, mas conservando sua unidade na ação do copista (FOUCAULT, 1994), que o sujeito deveria tornar-se o que era. Assim, a escrita e a leitura como atividades de si sobre si mesmo, a sós

ou acompanhado, poderia dar subsídios para a constituição dos sujeitos.

Destaca-se, portanto, a linguagem como lugar central na constituição dos sujeitos, visto que, sendo o homem um ser simbólico, é na língua que se constituirá a si mesmo e também dará forma àquilo que é chamado de realidade. É na linguagem que os sujeitos se subjetivam, e será também nela que eles se relacionarão com o mundo, não se instituindo, contudo, nenhuma correspondência de direito com aquilo que é nomeado na linguagem e as coisas existentes propriamente no universo. Sobre a linguagem como ação constitutiva dos sujeitos, Franchi diz que

se queremos imaginar esse comportamento como uma “ação” livre e ativa e criadora, suscetível de pelo menos renovar-se ultrapassando as convenções e as heranças, processo em crise de quem é agente e não mero receptáculo da cultura, temos então que apreendê-la nessa relação instável de interioridade e exterioridade, de diálogo e solilóquio: antes de ser para a comunicação, a linguagem é construção do pensamento; e antes de ser veículo de sentimentos, ideias, emoções, aspirações, a linguagem é um processo criador em que organizamos e informamos as nossas experiências (FRANCHI, 1992, p. 25).

Temos então a negação de uma linguagem instrumentalizada pela comunicação — concebida como uma das principais funções da linguagem — para compreendê-la como processo através do qual os sujeitos adquirem a condição de seres capazes de elaborar a si mesmos e o mundo constantemente, sem se deixarem cair na repetição do “já existente”, do socialmente difundido. Assim é que a linguagem é mais do que uma “narração” da história da humanidade, ela mesma é um ato de significação e ressignificação dos sujeitos, das coisas e do tempo, marcada por uma temporalidade.

É na linguagem que os sujeitos dão forma ao “caos interior”, impondo, portanto, um sentido, do ponto de vista da narrativa, a uma subjetividade inacessível enquanto interioridade. Narrativa essa que só adquire linearidade no ato da linguagem, que age organizando nosso pensamento.

Escritas de si nas mídias sociais

De certa forma, vemos essa técnica de si ser retomada com o uso das novas mídias digitais, como, por exemplo, o Facebook, em que os indivíduos compartilham citações, nem sempre com a marcação do nome do autor, com as quais se identificam e que funcionam como recursos à elaboração de si mesmos e dos outros que fazem parte do seu círculo social em rede.

De modo também semelhante ao dos hupomnêmata, nessas redes sociais digitais, os indivíduos “colecionam” textos compartilhados por outros, coletados de formas diversas, que ouviram e viram (audiovisuais), ou leram (textos) e que podem acessar quando desejarem ou necessitarem, utilizando-os como suporte ou auxílio, compartilhando-os mutuamente.

É claro que não se deve perder de vista o caráter narcisista da contemporaneidade, mesmo assim, há bastante semelhança entre aquelas práticas, a partir dos hupomnêmata na escrita de si e a construção das subjetividades, nas práticas de compartilhamento de conteúdo no ambiente das mídias sociais. Este fato se percebe, por exemplo, nos textos — aqui em sentido amplo — colocados em circulação entre usuários que, mesmo sem ter lido determinados autores, publicam citações, fragmentos de suas obras, como se tivessem lido tais textos de que se extraíram tais fragmentos, em suas páginas pessoais.

Vemos também nesses ambientes virtuais a exacerbação da exposição de identidades diversas pelos sujeitos, identidades mutantes e provisórias, tão efêmeras quanto o próprio ambiente em que circulam; fato que explicita uma dimensão política libertadora dos indivíduos, nos seus processos de subjetivação e adoção de identidades, que não correspondem mais a uma concepção clássica de identidade centrada, imutável e coerente.

Ao sinalizar sobre as tecnologias de si em Foucault, Birman (2000) aponta para uma evolução dessas técnicas. Podemos pensar que a relação estabelecida entre os sujeitos e as novas tecnologias da informação pode ser um novo estágio dessa “arte de si”, que ainda vemos em estado germinativo.

O que queremos dizer é que, se é na linguagem que os sujeitos se constituem, então os novos espaços de “exteriorização” do sujeito, possibilitados pelas novas mídias digitais multimídias, abrigando e fazendo convergir variadas formas de linguagem, atendem bem a essa condição dos sujeitos, possibilitando formas totalmente novas de constituir-se, subjetivar-se, ampliadas para além das contingências do espaço e do tempo e mesmo dos corpos.

Não queremos, com isto, defender uma condição de sujeito conectado no ambiente virtual diferente do sujeito *offline*, pelo contrário, a experiência dos sujeitos na cibercultura só veio colocar em maior relevo o caráter múltiplo do “eu”. A este respeito Santaella diz que

a cibercultura promove o indivíduo como uma identidade instável, como um processo contínuo de formação de múltiplas identidades, instaurando formações sociais explicáveis pelas teorias pós-estruturalistas e desconstrucionistas que enfatizam o papel da linguagem no processo de constituição dos sujeitos (SANTAELLA, 2007. p. 91).

Ora, neste espaço de multiconexão, de mediação, os sujeitos são liberados de seus corpos físicos e de identidades impostas por uma pele, podendo, mesmo pelo anonimato, adotar, através da incorporação do Outro, as identidades com as que melhor se identificarem, sem o compromisso de mantê-las mais que o necessário para o jogo estabelecido.

Neste novo espaço de interação, mediado pelas novas tecnologias da informação e comunicação, o que está em jogo são relações estabelecidas através da linguagem. Uma linguagem que corresponde e coloca em proeminência o sujeito descentrado, volátil, provisório e sob eterna construção. Linguagem não linear, sem hierarquia definida, onde as figuras clássicas das teorias da comunicação das sociedades de massa — emissor e receptor — são caricaturas sem sentido.

Considerações Finais

Pode-se tomar a cibercultura como alegoria da contemporaneidade, um tempo marcado pela descontinuidade, pela velocidade, pela efemeridade vertiginosa das coisas, das relações sociais. A pós-modernidade ou modernidade tardia, como proferem alguns autores, é esse momento histórico de negação da linearidade da própria história e, portanto, da ideia de progresso.

O sujeito descentrado é, também, nela um errante ou viajante que sempre está de passagem, contemplando paisagens igualmente efêmeras e tecendo vínculos tão sólidos quanto o tempo de sua permanência entre uma conexão e outra, entre uma página e a seguinte.

Nela se expressa um desejo exacerbado de rompimento com as fronteiras rígidas impostas pelas territorialidades tradicionais, inclusive com os limites impostos pelo corpo,

apontando para novas formas de sociabilidade e engendramento do humano.

Tudo isto tem como lugar central a linguagem, vista como ação constitutiva dos sujeitos. Linguagem esta não embargada pelos limites impostos por regras, mas contendo em si mesma o caminho para a transgressão de convenções cristalizadas.

A cibercultura representa uma potência com os elementos necessários para esse processo de expansão dos sujeitos e das subjetividades: assim como o pensamento, que não obedece a um encadeamento rígido, mas se apresenta descontínuo, o ciberespaço é esse lugar da bricolagem, da fragmentação, do sonho, mostrando que os sujeitos nunca são uma coisa só o tempo todo.

Referências

BIRMAN, Joel. *Entre cuidado e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 79-89.

FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 144-162.

FRANCHI, C. *Linguagem: atividade constitutiva*. Cadernos de estudos linguísticos. Campinas: UNICAMP, 1992. p. 9-39

Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LEMONS, André. *O futuro da internet: em direção a uma ciberdemocracia*. São Paulo: Paulus, 2010. p. 21-31.

SANTAELLA, Lucia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007. p. 83-97.

[Recebido: 10 de ago de 2016 — aceito: 29 de ago de 2016]

UMA VERDADE UNIVERSALMENTE CONSTRUÍDA: MONTAGEM E ILUSÃO DE REALIDADE EM *THE LIZZIE BENNET DIARIES*

Isabela Sabbatini⁵⁰

Resumo: O presente trabalho visa analisar o processo de montagem realizado pela equipe de adaptadores do vlog *The Lizzie Bennet Diaries*, uma adaptação feminista do romance *Pride and Prejudice* (1813) em forma de vídeos serializados publicados no YouTube entre 2012 e 2013, sob a ótica das teorias de montagem de Sergei Eisenstein (1979/1983) e André Bazin (1985). A montagem analisada emerge como uma apropriação criativa de elementos das duas correntes teóricas.

Palavras-chave: Adaptação. Austen. Montagem. Vlog.

A TRUTH UNIVERSALLY CONSTRUCTED: MONTAGE AND ILLUSION OF REALITY IN THE LIZZIE BENNET DIARIES

Abstract: The current work aims to analyze the process of montage made by the team of adaptors of the vlog *The Lizzie Bennet Diaries*, a feminist adaptation of the novel *Pride and Prejudice* (1813) in the form of serialized videos published on YouTube between 2012 and 2013, from the perspective of Sergei Eisenstein (1979/1983) and André Bazin (1985). The analyzed montage emerges as a creative appro-

⁵⁰ Mestranda em Estudos de Tradução, FFLCH-USP. Endereço eletrônico: isafsgo@gmail.com.

priation of elements of both theoretical frameworks.

Keywords: Adaptation. Austen. Montage. Vlog.

Adaptações das obras de Jane Austen (1775-1815) são lugar comum tanto no cenário hollywoodiano — há 16 filmes (PARRILL, 2002)⁵¹ — quanto na televisão, com 19 minisséries (Parrill 2002)⁵². Além do capital cultural que acompanha adaptações das obras de autores canônicos, Douglas McGrath (apud PARRILL, 2002, p. 3), roteirista e diretor do filme *Emma* de 1996, resume porque Austen é tão frequentemente adaptada:

Achei que Jane Austen seria uma boa colaboradora porque ela escreve, sabe, diálogos magníficos, ela cria personagens inesquecíveis, ela tem uma habilidade incrível com tramas — e ela está morta, o que quer dizer que não tem aquelas brigas chatas pra ver quem fica com o último pedaço de bolo na hora do café.⁵³

⁵¹ Parrill lista oito filmes até 2002, mas desde então houve mais duas adaptações de *Sense and Sensibility* (*Kandukondain Kandukondai*, 2000; *From Prada to Nada*, 2011), duas de *Pride and Prejudice* (homônimo, 2005; *Bride and Prejudice*, 2004), uma de *Mansfield Park* (2007), uma de *Emma* (*Aisha*, 2010), uma de *Northanger Abbey* (2007) e uma de *Persuasion* (2007).

⁵² Desde a publicação do livro de Parrill, houve mais uma minissérie de *Sense and Sensibility* (2008) e uma de *Emma* (2009).

⁵³ Tradução minha, assim como em todas as citações subsequentes de textos em inglês nos quais o tradutor não for indicado.

Em outras palavras, a autora oferece exemplares de diálogo facilmente dramatizáveis; personagens marcantes; tramas bem estruturadas, e toda a sua obra, publicada entre 1811 e 1816, se encontra em domínio público. *Pride and Prejudice* (1813) é o segundo romance mais adaptado da autora, com três filmes e cinco minisséries. O livro trata da vida da família Bennet, *gentry* da Inglaterra rural do século XVIII-XIX, por cerca de um ano, com enfoque na segunda filha, Elizabeth, e seu relacionamento com Fitzwilliam Darcy, cavalheiro afluente e com ascendência aristocrática. O romance se presta a muitas interpretações e análises que vão muito além apenas da trama amorosa e, no entanto, Azerêdo (2013, p. 46) argumenta que:

nesse romance é interessante ver como o processo de conscientização e amadurecimento se dá de forma dupla: ambos Lizzy e Darcy não só vivenciam um processo de aprendizagem, mas gradualmente ensinam um ao outro. Talvez esse aspecto seja responsável por fazer desse o romance mais famoso de Austen. E não fosse por outros aspectos do romance, que faz um registro dos costumes e valores da sociedade pré-vitoriana, e uma crítica social contundente à dependência que aquela mulher tinha do casamento, como único meio de sobrevivência (material e emocional), bem como aos efeitos decorrentes dos conflitos entre classes sociais, da hipocrisia e da aparência, só a história de Lizzie e Darcy justificaria uma adaptação.

Dado o número de adaptações já realizadas, uma nova versão de *Pride and Prejudice* apenas se justificaria se trouxesse consigo uma nova sintaxe de elementos audiovisuais diversos daquilo que as fazem

parecer todas iguais⁵⁴. É justamente a isso que se propõe o vlog *The Lizzie Bennet Diaries*.

Parrill (2002, p. 7) sublinha o aspecto nostálgico que permeia muitas adaptações dos romances de Austen, para em seguida notar que, junto à nostalgia, há um sentimento de superioridade por parte dos espectadores. A era pré-vitoriana podia contar com cavalheiros que se levantavam por cortesia todas as vezes que uma mulher entrava no mesmo cômodo que eles, mas hoje, escreve, temos antibióticos, máquinas de lavar, eletricidade e, ponto de maior destaque, há mais opções de sustento para mulheres além de casar-se. *The Lizzie Bennet Diaries* expõe o outro lado desse sentimento de superioridade: o horror de se reconhecer em situações semelhantes às das protagonistas. Lizzie Bennet, aos 24 anos de idade e cursando comunicação na universidade, não encontra meios de pagar suas dívidas estudantis, e por isso sua mãe vê no matrimônio com um jovem rico a única saída viável. As frustrações de Lizzie com a posição da mãe — de que o futuro de uma mulher está incompleto ou, no mínimo, incerto sem um marido — é transmitido ao espectador por meio de vídeos curtos nos quais discorre também sobre suas irmãs, Jane e Lydia, sua melhor amiga Charlotte e seus novos vizinhos, Bing Lee e Darcy. A série foi publicada no YouTube entre 2012 e 2013, tendo

⁵⁴ “Austen adaptations had by the 1990s become representative of the classic-novel adaptations as a whole. [...] [They] have rather played a vital role in consolidating the traits which adaptations share (and which make them all 'look the same').” (Cardwell, 2002, p. 134).

recebido um prêmio Emmy em 2013 por “Outstanding Creative Achievement in Interactive Media”⁵⁵.

Por se tratar de um espécimen audiovisual diverso tanto do filme quanto da série televisiva, o vlog (ou vídeo blog) apresenta suas idiossincrasias enquanto plataforma para contar histórias — sendo este, declaradamente, o primeiro experimento de uso deste meio com essa finalidade (GREEN, 2013, p. 9-12). Burgess e Green (apud SNICKARS; VONDERAU, 2010, p. 94) oferecem a seguinte definição para o termo:

Videoblogging, ou “vlogging,” é uma forma dominante de conteúdo criado pelo usuário, e é fundamental para o senso de comunidade do YouTube. Normalmente estruturado primordialmente em um monólogo entregue diretamente para a câmera, vlogs são caracteristicamente produzidos com pouco mais de uma webcam e alguma edição espirituosa. O assunto varia de debates políticos fundamentados aos detalhes mundanos da vida cotidiana e desabafos emocionados sobre o próprio YouTube. Vlogging em si não é necessariamente algo novo ou exclusivo para o YouTube, mas é uma forma emblemática de participação no YouTube. A forma tem antecedentes na cultura de webcam, blogs pessoais e a mais generalizada “cultura confessional” que caracteriza talk shows de televisão e reality shows voltados para a observação da vida cotidiana.

⁵⁵ Disponível em <http://www.pemberleydigital.com/the-lizzie-bennet-diaries/press-release/>. Acesso em: 16 ago. 2015.

“Edição espirituosa” (“witty editing”, no original) é um termo interessante para caracterizar a edição em *The Lizzie Bennet Diaries*. Enquanto nos episódios, com duração de aproximadamente três minutos cada, predominam os monólogos de Lizzie a respeito das peculiaridades de sua mãe ou da vida amorosa de suas irmãs, há um excesso de cortes ou interrupções da cena, de modo que o monólogo pareça ser uma colagem de várias frases filmadas independente uma da outra. Nos primeiros 25 segundos do primeiro episódio⁵⁶, Lizzie, segurando uma camiseta vermelha com a célebre frase que inicia o romance, se apresenta da seguinte maneira (cada “/” indica um corte):

LIZZIE: It is truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife. / My mom gave each of us one of these last Christmas. / I have yet to wear it ever. / Who am I? / I'm a 24-year-old grad student with a mountain of student loans, living at home and preparing for a career. / But to my mom, the only thing that matters is that I'm single. / My name is Lizzie Bennet and this is my life. /

Como observa Aumont (1994, p. 53), “um dos traços específicos mais evidentes do cinema é ser uma arte da combinação e da organização”, tanto de imagens e sons quanto de demais inscrições gráficas. Isso também se aplica à presente adaptação, que combina, além do monólogo entrecortado, textos que se impõem ao vídeo (no trecho acima, a pergunta “Who am I?” aparece escrita na parte inferior da tela, recurso de

⁵⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KisuGP2lcPs>. Acesso em 16 ago. 2015.

ênfase ao texto usado mais duas vezes no mesmo episódio).

A ideia de montagem, entendida como atividade técnica de combinação desses elementos, advém da experiência empírica da divisão do trabalho inerente às tarefas especializadas da produção de um filme. Aumont (1994, p. 66) oferece a seguinte definição resumida:

A montagem poderia ser definida, de maneira bem geral, como 'a colocação, lado a lado, de dois elementos fílmicos que acarretam a produção de um efeito específico, que cada um desses elementos, considerados isoladamente, não produz'.

Dessa maneira, a principal função da montagem, ou sua função normal, é a narrativa, de modo a criar entre estes elementos, *a priori* não relacionados, uma relação de causalidade e/ou temporalidade (ibid, 1994, p. 64). No vlog, a sucessão rápida de curtos segmentos de filmagem do monólogo constitui um texto compreensível, mas que sensivelmente foi editado e modificado. Portanto, só nos dá acesso a certas partes do monólogo, não à sua completude. De maneira semelhante, a inclusão da legenda realça a pergunta da personagem — uma pergunta, na verdade, que o espectador deve estar se fazendo — e, assim, organiza minimamente a introdução da personagem principal. A montagem explicita Lizzie como narradora de sua própria história, que seleciona o que será mostrado e enfatiza as partes de seu discurso que julga (ou deseja que venha a) mais interessar mais a seu público.

Por outro lado, há o que Aumont chama de *montagem expressiva*, "uma montagem que 'não é um

meio, mas um fim’ e que ‘visa a exprimir por si mesma, pelo choque de duas imagens, um sentimento ou uma ideia’” (1994, p. 64-5). Os dois tipos de montagem se dividem, respectivamente, em montagem americana e soviética, tendo a primeira Bazin como principal teórico, e a segunda, Eisenstein. Este, em um texto de 1923 (EISENSTEIN, 1983, p. 214), escreve que “A verdadeira matéria-prima do cinema sonoro é sem dúvida o monólogo”, pensando em como este pode vir a reproduzir o processo de pensamento:

E como inesperadamente na materialização prática, na expressão de um caso concreto veio à luz aquela ‘última palavra’ em termos da forma geral da montagem, que, teoricamente, há muito tempo fora prevista — a forma da montagem como estrutura é uma reconstrução das leis do processo do pensamento.

Aqui, a particularidade do tratamento, fecundada pela novidade do método formal, ultrapassa limitações, generalizando seu novo alcance teórico e o princípio da teoria da forma da montagem como um todo.

Que dizer, então, de um monólogo editado pela própria personagem que o diz? Ou, pelo menos, é assim que o vlog se apresenta: como um monólogo feito e editado por uma pessoa que, na realidade, não é senão também uma ficção. O nome dos roteiristas, diretores, equipe de filmagem e edição, maquiladores, editores de som e efeitos visuais, e demais membros da equipe responsável pela criação de *The Lizzie Bennet Diaries* — inclusive o nome das atrizes e atores em cena — só foi adicionado às descrições dos vídeos no YouTube após a conclusão da série em 2013.

Falando de seu filme *O encouraçado Potemkin* (1925), Eisenstein (1997, p. 160)⁵⁷ comenta a ideia de organicidade de uma obra:

The organic-ness of a work, as well as the sensation of organic-ness that is received from the work, must rise in that case where the law of building the work answers the the law of structure in natual organic phenomena. It must be quite evident that we are speaking here of the sensation of compositional organic-ness in the whole. This can break down the resistance even of that spectator whose class allegiance is in sharp opposition to the direction taken by the subject and the theme of the work, i.e., those spectators for whom neither theme nor subject is "organic."

O cineasta ainda define dois tipos de organicidade, sendo:

The first is characteristic of any work that possesses wholeness and inner laws. In this case organic-ness can be defined by the fact that the work as a whole is governed by a certain law of structure and that all its parts are subordinated to this canon.

The second kind of organic-ness of a work is present together with not only the very principle of organic-ness, but also the canon itself, according to which natural phenomena are built. This may be termed organic-ness of a particular or exceptional kind. (EISENSTEIN, 1987, p. 161)

Seguindo essa linha de pensamento, *The Lizzie Bennet Diaries* se insere na primeira categoria de orga-

⁵⁷ Para evitar uma retradução, optei por deixar o texto em inglês.

nidade, uma vez que segue rigidamente suas leis internas. O vlog reproduz o discurso de uma jovem estudante que, no entanto, reorganiza e restringe o acesso do espectador à trama. O aspecto de censura fica mais claro quando se compara o vlog com sua novelização, *The Secret Diary of Lizzie Bennet* (SU, 2014). O livro traz, entre outros exemplos, detalhes sobre “as 48 horas de preocupação” (SU, 2014, p. 119-125) — durante as quais Jane Bennet acreditava estar grávida de Bing Lee, apesar de isto não se confirmar; no vlog, há apenas uma fala de Lizzie (seguida de um olhar de pânico de sua irmã e um corte para outro tópico⁵⁸) que remete ao assunto, sendo isto perceptível somente após a leitura da novelização. Lizzie, como editora do vlog, escolhe não expor a irmã na Internet, mas seu diário pessoal preenche lacunas deixadas por suas escolhas de montagem.

A adesão do vlog a suas leis internas é potencializada por meio do uso de outras ferramentas de redes sociais — como citado anteriormente, o sentimento de comunidade é central para qualquer vlog, e este só poderia ser construído a partir de interação com os espectadores. Entenda-se, não dos adaptadores ou elenco, mas dos *personagens* com o público. O website dos adaptadores⁵⁹ traz uma síntese dessas interações entre personagens e espectadores, assim como entre os próprios personagens, através de outras plataformas de mídia social como Tumblr, Twitter, Pinterest e Facebook. Em um exemplo não mais recuperável por

⁵⁸. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=muL4dsrJkNg>> Acesso 16 ago. 2015.

⁵⁹ Disponível em <http://www.pemberleydigital.com/>. Acesso 16 ago. 2015.

completo, George Wickham abre um website no qual pretende leiloar um vídeo de sexo com Lydia Bennet — o paralelo em *Pride and Prejudice* da fuga de Lydia e Mr. Wickham que resulta no casamento mediado entre os dois, apenas depois de uma intervenção de Darcy (AUSTEN, 2010, p. 313-341). O website de fato foi ao ar, aceitava lances para o leilão e tinha um contador de tempo que chegaria a zero no dia dos namorados de 2013⁶⁰. Esse elemento provocativo externo aos vídeos serve para potencializar a cena, no episódio 85, em que Lydia descobre a traição de Wickham e deixa o quadro em prantos. No episódio seguinte, um dos mais marcantes emocionalmente (e também o mais longo plano-sequência do vlog; mais sobre isso a diante), o transbordamento de emoções entre as irmãs é também elevado devido a presença continuada do site⁶¹.

Essas atrações, definidas por Bordwell (1993, p. 117) como qualquer coisa que abale o aparato sensorial do espectador, independente de origem ou status artístico, arredondam o universo ficcional da narrativa e potencializam o engajamento do espectador para com a adaptação, um feito atingido por meio da organização formal, como resume Bordwell (1993, p. 117):

Se o impacto no espectador é o fim, a organização formal se torna o meio. Eisenstein descreve a for-

⁶⁰ Seguindo a trama, o website foi removido por Darcy e não mais existe. Os eventos descritos acontecem entre os episódios 84 e 88 do vlog, e entre as páginas 291 e 309 da novelização.

⁶¹ Todo o vlog está disponível em <<https://www.youtube.com/user/LizzieBennet>> Acesso em: 16 ago. 2015

ma como uma questão de “estimulantes e sua montagem para um certo efeito.”

Resumidamente, o procedimento de montagem de Eisenstein tem início com o efeito que deseja provocar no espectador, e culmina na organização de atrações (ibidem, p. 120):

Logo de início, Eisenstein concebe o espectador como o seu material, com as técnicas de teatro fornecendo as ferramentas para trabalhar nele. A produção teatral será construída sobre atrações — técnicas teatrais selecionadas por seu poder para estimular reações perceptuais e emocionais fortes. As atrações vão, por sua vez, ser dispostas em certo padrão. A ideia de *montagem* representa a concepção mais básica e persistente de Eisenstein sobre de que maneiras unidades formais podem ser combinadas.

No caso em estudo, o efeito intencionado pelos adaptadores era de criar um universo ficcional tangível de modo que seus personagens parecessem de fato serem pessoas reais.

Bazin (1985, p. 57), no outro extremo da teoria cinematográfica, escreve que “É a montagem, criadora abstrata de sentido, que mantém o espetáculo em sua irreabilidade necessária”. A “irrealidade” criada por meio da montagem e atrações externas a ela, em *The Lizzie Bennet Diaries*, é tão complexa e entrelaçada com elementos interativos que deixa de parecer “irreal”, tomando para si o status (dentro de seu universo que segue regras pré-estabelecidas) de real. Ao invés de optar por fazer um vlog em plano-sequência contendo simplesmente um monólogo de Lizzie Bennet a cerca

das idas e vindas de suas irmãs e vizinhos — o modo “transparente” de mostrar a vida desses personagens aparece somente nas raras vezes nas quais os vemos agir (como no exemplo citado anteriormente do episódio 86), ao invés de apenas ouvir sobre suas ações — e que provavelmente se prestaria como adaptação modernizante de *Pride and Prejudice* sem maiores problemas, os adaptadores recusam o uso de recursos de edição que mascararia as várias tomadas necessárias para a filmagem de cada episódio em favor de uma edição aparentemente crua, sem transições, *fades* ou efeitos semelhantes. O aspecto de vídeo caseiro, filmado por amadores e editados sem a sofisticação que seria de se esperar de uma série de vídeos americana do século XXI, por menor que seja o orçamento para a produção⁶², cria outro tipo de ilusão de realidade: o de que o vídeo foi feito, de fato, por duas amigas de vinte e poucos anos, com pouca experiência de edição e que, realmente, estão vivendo a trama de *Pride and Prejudice*.

Por mais intrincada que seja a ilusão de realidade criada, ainda se trata de uma ilusão. Como espectadores conscientes da existência do livro e de sua trama — se não por leituras prévias do romance, ao menos por suas adaptações⁶³ —, reconhecemos o vlog como uma

⁶² “We had \$5000 to make the first month of content and that’s not enough for any special effects or fancy cinematography or fancy sets or a cast of more than four people or, indeed, a camera that moved” (GREEN, 2013, p. 11).

⁶³ “Pride and Prejudice is a work, like many these days, that is known more through its adaptations than in its original form”. (GREEN, 2013, p. 9). Lefevere (2004, p. 235) também aponta a que refrações (nesse caso, adaptações) “have been extremely

adaptação, e é exatamente por esse motivo é ele é apreciado. Hutcheon (2006, p. 9) define adaptação como uma obra derivada sem ser derivativa, segunda sem ser secundária, “Com adaptações,” escreve, “parecemos desejar a repetição tanto quando a mudança”, e

Parte desse prazer [*em adaptações*], quero argumentar, vem simplesmente de repetição com variação, do conforto do ritual combinado com o gosto picante da surpresa. Reconhecimento e lembrança são parte do prazer (e risco) de experimentar uma adaptação; assim também é a mudança (HUTCHEON, 2006, p. 4).

Enquanto a crítica da fidelidade — exemplificada pela recusa de Cahir (2006, p. 2), como primeira diretriz de seu livro sobre adaptações destinado a alunos de Cinema, a recusar o termo “adaptação” em favor de “tradução”, seguida pela insistência de que fidelidade ao texto de partida é fator de sucesso ou derrocada de um “filme baseado em literatura” — encontra ecos em produções como os filmes feitos a partir da obra de J. K. Rowling (CAHIR, 2006, p. 33), essa se trata de um fator muito restritivo e impreciso para julgar a qualidade de adaptações, sejam elas fílmicas, literárias ou multimídia. Afinal, a que interpretação ou aspecto do texto de partida deve uma adaptação ser “fiel”? Sanders (2006, p. 20) resume a questão da crítica de fidelidade da seguinte maneira:

é normalmente no exato ponto de infidelidade que os atos mais criativos de adaptação e

influential in establishing the reputation of a writer and his or her work.”

apropriação acontecem. Estudos de Adaptação são não sobre fazer julgamentos de valor polarizados, mas sobre analisar processo, ideologia e metodologia.

As questões ideológica e metodológica quanto à montagem se misturam. Aumont (1994, p. 71) define a montagem americana como

desvalorização da montagem enquanto tal e submissão estrita de seus efeitos à instância narrativa ou à representação realista do mundo, consideradas como o desígnio essencial do cinema 'transparência' do discurso fílmico.

Apesar de a montagem em *The Lizzie Bennet Diaries* se prestar a manter a ilusão de realidade, como propusera Bazin (1985, p. 57), o vlog certamente faz uso de montagem não só para estruturar sua narrativa, mas como maneira de submergir o espectador em sua realidade meticulosamente construída. Dessa maneira, é possível dizer que o vlog também usa aspectos da teoria de montagem segundo o proposto por Eisenstein, a montagem soviética definida por Aumont (1994, p. 71) como:

a montagem enquanto técnica de produção (de sentidos, de afetos), é mais ou menos considerada o elemento essencial do cinema. [há] valorização muito forte do princípio de montagem.

Talvez, como sugere Sanders (2006, p. 20) sobre o poder criativo da infidelidade em adaptações e apropriações, esse processo de apropriação de aspectos das duas correntes de montagem também seja uma forma de fazer uso criativo delas. A autora define

adaptação em relação à apropriação, sendo que a primeira poder ser:

uma prática transposicional, lançando um gênero específico em outro tipo de mídia, um ato de revisão em si. [...] também pode ser um procedimento amplificador envolvendo adição, expansão, acréscimo e interpolação. Adaptação frequentemente envolve oferecer comentário sobre um texto de origem. No entanto, a adaptação também pode constituir uma tentativa mais simples para tornar textos “relevantes” ou facilmente compreensíveis para novas audiências e leitores através do processo de aproximação e atualização (SANDERS, 2006, p. 18-19).

Apropriação, por outro lado,

frequentemente afeta uma viagem mais decisiva para longe do original para um produto cultural ou domínio totalmente novos. Isto pode ou não envolver uma mudança de gênero. Mas o texto ou textos apropriados não são sempre tão claramente sinalizados ou reconhecidos como no processo adaptativo. (SANDERS, 2006, p. 26)

A segunda definição parece se aplicar ao processo de montagem de *The Lizzie Bennet Diaries*. Enquanto nenhuma das duas fontes de pensamento quanto a como a matéria fílmica deve ser construída (ou constituída, conforme as ideias anti-montagem) são declaradamente escolhidas como maneira de organizar tanto a narrativa quanto os elementos de mídia, ambas são em parte aproveitadas de modo a criar um objeto novo e diverso tanto dos filmes de montagem soviética quanto do elogio ao plano-sequência de Bazin (1985, p.

59). *The Lizzie Bennet Diaries* apropria a montagem sem transparência para obter um efeito de filme caseiro, editado sem o auxílio de programas de edição refinados; por meio desta escolha de montagem, busca-se criar uma ilusão de realidade para essa ficção: o vlog, por definição, é factual (sendo a forma escrita mais próxima o diário pessoal), enquanto a web série, ao invés de contar a vida de uma pessoa real, adapta a trama de *Pride and Prejudice*.

As escolhas de montagem — enquanto explicando o vlog como construção (e como adaptação de um romance pré-existente) e, portanto, não-real — servem a criar uma ilusão de realidade por meio de um universo ficcional que jamais deixa de seguir regras internas. Dialeticamente, o espectador reconhece a ficção que a adaptação evidencia (é a trama de um romance, não a vida de uma pessoa) em um formato que anteriormente havia sido apenas usado para transmitir fatos ou opiniões de pessoas reais. O prazer derivado da experiência dessa adaptação está justamente em reconhecer esses dois elementos opostos, em apreciar a adaptação *como adaptação*:

Tratar adaptações *como adaptações* é pensá-las como obras inerentemente “palimpsestuosas”, assombradas o tempo todo por seus textos de origem. Se conhecermos o texto de partida, sempre sentiremos sua presença sombreando aquela que estamos vivenciando diretamente. Quando chamamos uma obra de adaptação, abertamente anunciamos sua relação explícita com outra obra ou obras (HUTCHEON, 2006, p. 6).

Referências

AUMONT, Jacques. A montagem. In: *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus Editora, 1994.

AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice: an annotated edition*. Cambridge: Harvard University Press, 2010 [1813].

AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

AZERÊDO, Genilda. *Para celebrar Jane Austen: diálogos entre literatura e cinema*. Curitiba: Appris, 2013.

BAZIN, André. Montagem proibida. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 54-65.

BORDWELL, David. Seizing the spectator: film theory in the silent era. In: *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge: Harvard University Press, 1993. p. 111-140.

CAHIR, L. C. *Literature into film: theory and practical approaches*. Jefferson: McFarland & Company, 2006.

CARDWELL, Sarah. *Adaptation revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*. Trad. Jay Leyda. New York: Harvest/HBJ, 1979.

EISENSTEIN, Sergei. Da literatura ao cinema: Uma tragédia americana. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 203-215.

GREEN, Hank. Foreword. In: AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice — The Lizzie Bennet Diaries Edition*. Pemberley Digital in association with DFTBA Records, 2013. p. 9-12.

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

LEFEVERE, André. Mother Courage's cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature [1982]. In: VENU-

TI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge, 2004. p. 233-249.

PARRILL, Sue. *Jane Austen on Film and Television: a Critical Study of the Adaptations*. Jefferson: MacFarland & Company Inc, 2002.

SANDERS, J. *Adaptation and appropriation*. London: Routledge, 2006.

SNICKARS, Pelle; VONDERAU, Patrick. *The YouTube Reader*. National Library of Sweden, 2010.

SU, Bernie; RORICK, Kate. *The Secret Diary of Lizzie Bennet*. New York: Touchstone, 2014.

Video Blog

LizzieBennet. (2012-2014) *The Lizzie Bennet Diaries* [canal de vídeos online]. Disponível em <https://www.youtube.com/user/LizzieBennet>. Acesso em: 16 ago. 2015.

Website

Pemberley Digital (website da companhia fundada pelos adaptadores de *The Lizzie Bennet Diaries*). Disponível em <http://www.pemberleydigital.com/>. Acesso em 16 ago. 2015.

[Recebido: 08 de ago de 2016 — aceito: 01 set de 2016]

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Carlos Eduardo Silva: Doutorando em Literatura pelo PPGLIT/UFSC. Endereço eletrônico: carlosedasilva@gmail.com.

Edilei Reis: Graduando em Letras em Língua Inglesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) Campus IV, Jacobina. Membro do Grupo de pesquisa Desleituars em Série; Bolsista PICIN do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica, sub-projeto *A multifocalidade de pontos de vista como estratégia de ambivalência em "Enquanto Agonizo" de William Faulkner*, orientado pelo Professor Dr. José Carlos Félix. Endereço eletrônico: edilei.maick@gmail.com.

Edite Nascimento Lopes: Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, na Universidade do Estado da Bahia- UNEB, Alagoinhas- Campus II. Endereço eletrônico: editylopes@hotmail.com.

Fernando de Jesus Novaes: Mestrando em Estudo de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens — PPCEL da Universidade do Estado da Bahia. Endereço eletrônico: fnandonovaes@hotmail.com.

Fernando Novaes Franco: Bacharel em relações públicas e mestrando em estudo de linguagens pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Endereço eletrônico: fnandonovaes@hotmail.com.

Halanna Souza Andrade: Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Endereço eletrônico: halanna.andrade@yahoo.com.br.

Isabela Sabbatini: Mestranda em Estudos de Tradução, FFLCH-USP. Endereço eletrônico: isafs90@gmail.com.

Jean Raphael Zimmermann Houllou: Professor de História do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Endereço eletrônico: Jean.raaphael@ifsc.edu.br.

Joanita Baú de Oliveira: Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico- CNPq. Endereço eletrônico: joanita.bau@outlook.com.

Jonas A. Nascimento: Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Endereço eletrônico: jonas.anasc@gmail.com.

Karla Andrea Soares: Mestre em Estudos Literários na UNIR- Rondônia. Membro do grupo de pesquisa MIMCAB-UNIR. Endereço eletrônico: ka_andrea14@hotmail.com.

Marcus Antonio Assis Lima: Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor titular da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Endereço eletrônico: prof.uesb@hotmail.com.

Mônica Abed Zaher: Mestranda em Educação, Arte e História da Cultura na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Endereço eletrônico: mabedz@hotmail.com.

Valentine Carvalho Herold: Mestranda em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Endereço eletrônico: valentineherold@gmail.com.

Virginia Maria Nuss: Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras (PLE) / UEM (programa conceito 5 no CAPES). Linha de pesquisa: descrição linguística. Endereço eletrônico: virnuss@hotmail.com.

POLÍTICA DE PUBLICAÇÃO

A *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural* publica textos escritos por mestrandos e doutorandos regularmente matriculados em programas de pós-graduação *stricto sensu* do Brasil ou do exterior, após aprovação dos pareceristas permanentes e/ou convidados, considerando o perfil do público abaixo:

Estudantes regularmente matriculados em programas de pós-graduação *stricto sensu* em Letras, Linguística e/ou áreas afins condizentes com o perfil da revista; bem como autores que tenham concluído o curso de mestrado ou doutorado nos últimos dois anos, mediante a comprovação de conclusão.

Estudantes que cursaram disciplinas na condição de aluno especial nos programas de pós-graduação *stricto sensu* que dialogam com o perfil do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB), nos últimos dois anos, mediante comprovação;

A coautoria entre orientando e orientador (mestre e doutor) também é aceita, mas os autores devem submeter apenas um artigo inédito para avaliação;

A convite do Conselho Editorial, em caráter meramente excepcional, podem ser convidados professores, mestres e doutores, vinculados aos programas de pós-graduação ou graduação, desde que tenham importância nas discussões do dossiê temático.

Normas para submissão de textos

A *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural* recebe semestralmente artigos, resenhas e entrevistas inéditos em português, inglês, francês ou espanhol, que devem ser submetidos pelo *site* <http://www.revistas.uneb.br/index.php/grauzero>,

em duas vias, no formato Word; uma contendo texto completo e informações sobre o autor (nome, formação, e-mail, instituição, país, cidade); outra, contendo texto completo, porém, sem nenhum dado que identifique o autor. No assunto deve vir o título do texto submetido à revista.

Artigos: Os artigos devem ter entre dez e vinte páginas, incluindo referências bibliográficas, resumo, palavras-chave e qualquer outro elemento que componha o trabalho (gráficos, figuras etc.). O título deve estar centralizado, em negrito e caixa alta, com sua respectiva tradução em inglês, francês ou espanhol. Abaixo do título deve ser indicado o nome do(s) autor(es) e as suas coordenadas devem estar alinhadas no rodapé da página. O texto deve iniciar duas linhas abaixo das palavras-chave, também em fonte Times New Roman, tamanho 12, espaçamento 1,5 entre linhas, justificado. As dimensões das margens da página devem ser de 3 cm nas margens superior e esquerda e de 2 cm nas margens inferior e direita. Os subtítulos ao longo do texto devem estar em negrito e centralizados. As citações com menos de quarto linha devem ser mantidas no corpo do texto; ultrapassado este limite, devem ser alinhadas à direita com recuo de 4 cm da margem esquerda, espaçamento simples e fonte tamanho 10, texto justificado. Todas as obras citadas ao longo do texto devem aparecer na lista de referências, ao final do artigo, em ordem alfabética, alinhadas à esquerda de acordo com a norma NBR-6023.

Resumo: O resumo, bem como o abstract (O abstract deve estar prioritariamente em inglês. Para trabalhos que foram escritos em inglês, a tradução deve vir em francês, português ou espanhol), não deve exceder o número máximo de 140 palavras, digitadas em fonte Times New Roman, fonte tamanho 10, com espaçamento simples. Logo abaixo, devem ser indicadas três palavras-chave que identifiquem o conteúdo do texto, também traduzidas e inseridas abaixo do abstract.

Resenhas: As resenhas devem ser realizadas a partir de obras com no máximo vinte e quatro meses de publicação da sua primeira edição, com no máximo 2500 palavras, espaço 1,5. A referência bibliográfica completa da obra comentada vem no início do texto e, ao final, devem ser apresentadas as coordenadas do resenhista (nome, instituição etc.). Sugerimos que sejam evitadas citações de outras obras, quando isso for imprescindível, incluí-las no corpo do texto.

Entrevistas: As entrevistas devem apresentar um número máximo de quinze páginas. A pessoa a ser entrevistada precisa ser necessariamente um(a) pesquisador(a) ou ser significativo na perspectiva do eixo temático da atual edição da revista. A entrevista deve conter entre 5 e 10 blocos temáticos, com título. O primeiro bloco deve ser uma introdução explicitando a relevância do entrevistado e suas contribuições para o cenário político-cultural atual; e o último deve apresentar uma ficha técnica, com uma sinopse curricular do entrevistado e do entrevistador, local e data da entrevista e toda informação complementar que se faça necessária.

Atenção: Os textos enviados à *Grau Zero* não deverão estar em processo de avaliação em outras revistas acadêmicas; textos submetidos fora das normas de formatação não serão enviados ao Conselho Científico para avaliação.

Transferência de direitos autorais — Autorização para publicação

Caso o artigo submetido para a avaliação seja aprovado para publicação, já fica acordado que o autor autoriza a UNEB a reprodução e publicação na *Grau Zero: Revista de Crítica Cultural*, conforme os incisos VI e I do artigo 5º da lei 9610/98.

O artigo poderá ser acessado pela rede mundial de computadores e/ou pela versão impressa, sendo permitidas a

consulta e a reprodução de exemplar do artigo para uso próprio de quem a consulta de forma gratuita. Essa autorização de publicação não tem limitação de tempo, ficando a UNEB responsável pela manutenção da identificação do autor do artigo.

MÍDIAS,

SUBJETIVIDADES E OUTROS
DISSENSOS

Grau
Zero

REVISTA DE CRÍTICA CULTURAL

Volume 5, número 2, jul./dez. 2017 ISSN 2318-7085