



## **Considerações sobre as transformações nas sensibilidades e seus efeitos nas representações do “homem ordinário” entre os séculos XIX e XXI<sup>1</sup>**

Bruno Thebaldi<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

### **RESUMO**

Neste artigo elegemos analisar as formas de representação do “homem ordinário” em dois contextos que abrangem distintas percepções de sensibilidades: de uma conjuntura norteada pela ocultação e/ou reclusão da vida interior, desabafada nas trancafiadas escritas intimistas, como os diários e as cartas pessoais, em vigor com a rígida e austera moral burguesa do século XIX, à exibição e/ou escancaramento da vida (outrora?) tida como privada aos olhares de inúmeros e desconhecidos “outros”, sobretudo nas vias disponibilizadas pelas ferramentas da nomeada *Web 2.0*. Que câmbios nos valores do “comum compartilhado” teriam permitido ou propiciado tão bruscas mudanças socioculturais?

### **RESUMÉN**

En este artículo elegimos analizar las formas de representación del “hombre ordinario” en dos contextos que acogen distintas percepciones de sensibilidades: de una coyuntura norteada por la ocultación y/o reclusión de la vida interior, desahogada en las cerradas escritas intimistas, como los diarios y las cartas personales, en vigor con la rígida y austera moral burguesa del siglo XIX, a la exhibición y/o apertura de la vida (¿otrota?) considerada como privada a las miradas de innúmeros y desconocidos “otros”, sobre todo en las vías disponibles por las herramientas de la nombrada *Web 2.0*. ¿Qué cambios en los valores del “común compartido” tendrían permitido o propiciado tan bruscas mudanzas socioculturales?

**PALAVRAS-CHAVE:** sensibilidades; subjetividades; homem ordinário; intimidade.

### **Introdução**

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Narrativas & Subjetividades do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Doutorando em Comunicação pela PUC-Rio, Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e Bacharel em Estudos de Mídia, também pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: [bthebaldi@id.uff.br](mailto:bthebaldi@id.uff.br)



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria “narrativa”, com alternâncias entre “grandes” e “pequenas” narrativas. A noção de “narrativa” nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irreabilidade das coisas. (RANCIÈRE, 2005, p.58)

O objetivo deste artigo é traçar paralelos e/ou diálogos a respeito do processo de formação das subjetividades contemporâneas, buscando “tricotar” proximidades e distanciamentos entre o modelo subjetivo comum ao século XIX e aquele que estaria se consolidando no XXI.

Tomando como material privilegiado de apreciação a literatura oitocentista (por acreditarmos que seja uma formidável mina de rastros e/ou vestígios à compreensão de determinados aspectos socioculturais peculiares à conjuntura de sua época) e as chamadas “narrativas do eu” (como os relatos pessoais, privados e/ou íntimos), partimos da seguinte questão: entre os séculos XIX e XXI, quais teriam sido as principais modificações ocorridas na esfera das sensibilidades, ou do “comum compartilhado”, e seus possíveis efeitos no âmbito da formação das subjetividades?

Para nos ajudar a responder tal questionamento, dialogamos com as teses de cientistas sociais como J. Rancière, D. Riesman, R. Sennett e P. Sibilía, dentre outros, todos eles pensadores dos processos de subjetivização do “homem ordinário”, em especial no período entre os séculos XIX e XXI.

### **Sensibilidades e representações do homem ordinário no século XIX**

Para Rancière (2009), em toda organização societária é possível vislumbrar a existência de um conjunto de valores triviais presente entre os indivíduos. O compartilhamento desses “juízos corriqueiros” - que dependem de variantes como tempo,



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

espaço e relações socioculturais – possibilita o alcance do equilíbrio e coesão social. Ou seja, de consenso, conformidade, harmonia e entrosamento social, obtidos via *percepções comuns*. Rancière nomeia este processo de “partilha do sensível”, o qual, segundo o autor, consiste em um

[...] sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (2009, p.15. Grifos do autor.)

A partir deste ponto, propomos não exatamente uma *ressignificação*, mas, quiçá, um *deslocamento* na aplicação do conceito de Rancière. Isto porque o pensador desenvolve seu estudo tomando como eixo central principalmente o campo da arte e das imagens. Porém, uma vez que Rancière está preocupado em entender determinados valores comuns partilhados entre sujeitos em uma relação que abrange a tríade “tempo-espaço-cultura”, parece-nos pertinente utilizá-lo, outrossim, no âmbito do processo de formação das subjetividades. Para isso, e para além da arte, entendemos, ainda que por aproximação, a “partilha do sensível” como um dos possíveis caminhos de leitura e compreensão dos modos de *ser e estar no mundo*, em referência às formas de arranjo na esfera da sociabilidade.

Com essa leitura, trabalhamos com dois referenciais materiais capitais: a literatura, especialmente a produzida no século XIX, mais especificamente no período conhecido como Realismo, e as chamadas “narrativas do eu”, como as escritas pessoais, privadas ou íntimas. Contudo, para embasarmos esta reflexão é importante que nos perguntemos que tipo ideal de subjetividade predominava em cada um dos extremos temporais em que centralizamos nossa análise, ou seja, os séculos XIX e XXI.

Começemos pelo século XIX, quando segundo o sociólogo David Riesman (1995) predominava um tipo subjetivo batizado de *introdirecionado*. Esse mesmo modelo pode ainda ser referido por pelo menos duas outras notórias nomenclaturas: *homo psicologicus*



(BEZERRA JR., 2002) e *homo privatus* (SIBILIA, 2008). Em comum, tais expressões aludem a uma subjetividade cuja característica maior é a de ser voltada, dirigida e/ou orientada para “dentro”, para o “cerne” do próprio indivíduo, lugar onde se comporia o “eu” e onde se acreditava ser possível encontrar o “magma” constituinte do caráter de cada um. Por outro lado, as variações na grafia se explicam pela especificidade referencial a que se deseja ressaltar no processo de subjetivização oitocentista. Desse modo, o *introdiregido* destaca a pulsão *interiorizante* (direção para a vida interior), o *homo psychologicus* a pulsão *psicologizante* (direção para o âmbito psicológico), e o *homo privatus* a pulsão *privatizante* (direção para o espaço privado).

Feitas estas breves ponderações, situamos nos textos literários oitocentistas, em particular os realistas, um vasto manancial de possibilidades de percepção das sensibilidades que então vigoravam, ajudando-nos a confirmar e ilustrar tanto a valorização que este modelo subjetivo conferia a ideais como *privacidade* e *intimidade*, quanto a incitação ao resguardo, juízos bem condizentes com os *valores comuns compartilhados* na época, consoante as teses de Riesman, Sennett, Bezerra Jr. e Sibilia.

A nível mundial, o romance considerado precursor da escola realista é *Madame Bovary*. Na verdade, pode-se dizer que o livro, por sua eminência, acabou servindo de fonte de criação (ou mesmo de molde) a toda a corrente realista, inspirando autores como o português Eça de Queiroz e o brasileiro Raul Pompéia. Escrito pelo francês Gustave Flaubert, *Madame Bovary* apresenta, dentre inovações, rupturas em relação a preceitos próprios ao Romantismo, período literário que o precedeu: através de uma linguagem simples (e não mais “canônica” ou “erudita”), a saga de sua protagonista, Emma Bovary, é marcada pela fuga de toda e qualquer elaboração romantizada, com ênfase na denúncia da relatividade dos conceitos morais e enfoque nos “desvios” comportamentais dos personagens, como o tédio e o adultério de uma Emma fatigada por um casamento que a submergia em amarguras e desgostos.

Além do abandono da concepção do amor como o valor supremo da vida, em *Madame Bovary* não há personagens dotados de feitos heroicos, atributos tão caros ao Romantismo. Em vez disso, personagens o mais corriqueiros possível; isto é, não



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

idealizados. Tão logo, heroicos Peri's (*O Guarani*) foram substituídos por comuns Emma's ou Amaro's (*O Crime do Padre Amaro*). Em outras palavras, pelo “homem banal”, pelo “homem ordinário”, pelo homem mais próximo a uma realidade que poderia ser *a minha, a sua, a de qualquer um de nós*: com a ascensão do Realismo, o “homem comum”, e não o herói idealizado, tornou-se *protagonista*. E, junto com ele, a corrupção dos valores sociais ganharam destaque nos enredos das histórias.

Outras peculiaridades do Realismo acentuam o quadro de verossimilhança entre o universo do romance e o do leitor. Por exemplo: a tendência dos autores de escrever suas histórias no próprio tempo em que se encontravam - rechaçando a busca por um passado fantasiado -, ou o predomínio do espaço urbano nos textos - em vez da busca pelas raízes nacionais que, conforme defendiam os românticos, estaria no campo e/ou no interior do território. Ademais, o universo dos personagens realistas, diferentemente dos românticos, dirigiu-se menos para os “assuntos do coração” e mais para questões e dilemas marcadamente lógicos e psicológicos. Logo, com a transição entre o Romantismo e o Realismo, a vida interior das personagens migrou do domínio do *sentimentalismo emocional* ou *subjetivismo passionai* para o da *razão e objetividade*.

Nesse sentido, *Madame Bovary* foi revolucionário não só por romper com algumas das mais notórias idiosincrasias da escola romântica, sendo vanguardista de um movimento, mas por se chocar contra as “sensibilidades”, do “comum compartilhado”, vigentes com a austera e rígida “moral burguesa” do século XIX - tendência que se tornou predominante na corrente realista, ao longo da segunda metade do referido século.

Entretanto, *Madame Bovary* não é o mais expressivo dos romances quando se objetiva destacar especificamente a pulsão interiorizante do período. Ilustrações mais coesas seriam, dentre outras, obras como *Orgulho e Preconceito* ou *Dom Casmurro*, célebre romance de Machado de Assis no qual o personagem de Bento Santiago, Bentinho ou Dom Casmurro, atravessa boa parte das páginas consumindo-se internamente pela dúvida a respeito da *suposta* traição amorosa de sua amada, Capitu. Vivendo em uma cultura cuja sensibilidade preconizava na cartilha da interiorização, Bentinho guardou para



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

*si mesmo* seu pesado encargo psicológico. Pois, imaginar a possibilidade de algum “outro” descortinar aspectos tão privados era-lhe motivo de (mais) apreensão e temor.

Não à toa Richard Sennett arroga ao século XIX o momento em que se consolidaram as “tirantias da intimidade” (1995), expressão com a qual denota a sufocante supervalorização dos aspectos da vida privada, que deveriam permanecer secretos, em prol dos acontecimentos da vida pública, aos quais se atribuiu cada vez mais antipatia e indiferença – para Sennett, efeito direto do processo de separação e desequilíbrio de valorização entre os espaços públicos (esvaziados de sentido e relegados à passagem e ao deslocamento) e o espaço privado (cada vez mais inflado e superconcentrado), fenômenos ocorridos após o advento da era moderna e o respectivo colapso da ordem monárquica, orientada por valores como a tradição e o patrimonialismo.

Não surpreende, também, o fato de que o século XIX é corriqueiramente descrito como a *era de outro da literatura moderna*. Acreditamos que uma das plausíveis explicações é a de que as sensibilidades que norteavam a formatação das subjetividades da época iam ao encontro dos preceitos próprios à produção e consumo dos produtos literários (a escrita e a leitura). Relembremos que no século XIX os juízos triviais partilhados, predominantemente, apontavam no caminho da reclusão, da ocultação e da interiorização dos sentimentos, emoções e desejos. Juízos esses que se de um lado preconizavam o desenvolvimento das “escritas de si” tal quais maneiras de desabafo e “cultivo do eu”, de outro enxergavam a literatura – em especial a realista, do “homem ordinário” como protagonista – tal qual um tipo de fruição pessoal e silenciosa tão cara ao cultivo do *eu* oitocentista.

A escrita e a leitura exigiam, portanto, o isolamento e a solidão do eu como formas de nutrição da vida privada e da interioridade, ideais bastante estimados pelo *introdigido*, *homo psychologicus* ou ainda *homo privatus*. Em paralelo, os romances igualmente exigiam isolamento e solidão (seja para a prática da escrita, seja para a leitura). Logo, por associação, os romances convinham tal quais importantes meios de constituição do eu, sobretudo por ascender analogias de assimilação, verossimilhança ou ainda de distanciamento. Pois, os textos realistas apresentavam as “verdades da vida” comum, banal,



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

ordinária, representando experiências que poderiam ser (ou, quem sabe, já poderiam estar sendo) a de qualquer um de seus triviais leitores.

Assim, ao se ponderar a respeito das sensibilidades predominantes no século XIX, em analogia com o processo de formação das subjetividades oitocentistas, conclui-se que a dupla “narrativas de si” e literatura realista compunham dois dos maiores e mais relevantes meios de subjetivização do homem oitocentista. Sendo que, enquanto aquelas se instituíam como genuínas expressões privativas do eu de cada um, via escrita, esta se instituía através do consumo e digestão do cotidiano dos personagens, via leitura. Porém, em um mundo matizado pelas “tirantias da intimidade”, os escritos e dilemas pessoais deveriam ser mantidos alheios ao conhecimento do outro. Não em vão muitos diários eram trancafiados com cadeados. Hoje, todavia, ditos modos de *ser e estar no mundo* – “sensibilidades”, para aplicar o termo prezado por Rancière – parecem ter perdido boa parte do seu significado e importância, indicando que novos “valores compartilhados” ascenderam nesses primeiros anos do século XXI.

**As mudanças nas sensibilidades e as novas representações do “homem ordinário” contemporâneo**

Com a passagem para o século XXI, os juízos norteadores das sensibilidades do século XIX e primeira metade do XX já não parecem mais proeminentes a ponto de caracterizarem o “comum compartilhado”. Em seu lugar, estaríamos testemunhando a consolidação de novas *percepções*, novos *modos de ser e estar no mundo*, um novo *regime de fazer e ver* (RANCIÈRE, 2005), cuja ascensão remonta a meados do século passado.

Novamente tomando carona na tese de Riesman, pode-se argumentar que, diante dessa nova realidade, as outrora subjetividades *introduzidas* vêm declinando. Contudo, entre a decadência desse modelo subjetivo ideal e a emergência de outro há de se apontar a ocorrência de determinadas transformações nos valores (ou sensibilidades) socialmente divididos. A começar pelo regime das imagens, como as fotográficas, cuja popularização se deu a partir das primeiras décadas do século XIX, quando os preceitos do *homo privatus* encontravam-se realçados.





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Segundo Sorlin, “Antes de ser un retrato, la fotografía es una huella, inmoviliza un instante y lo hace durar” (2005, p.59). Em outras palavras, a fotografia registraria, seria uma recordação de um *instante congelado*. Marcaria, pois, o “aqui e agora”, a presença de um dado objeto numa relação tempo-espço comprovando o “isso existiu”, tal qual diria Roland Barthes. Sorlin, no entanto, vai além. Para o autor, a imagem “sirve de pretexto a una expresión del yo íntimo” (2005, p.60). Todavia, considerando que estamos tratando a respeito de um mundo no qual a esfera do íntimo deveria ser resguardada, expressá-la, ou melhor, torná-la pública, de alguma forma, poderia significar um motivo de constrangimento ou estigmatização ao indivíduo. E é exatamente nessa questão que Sorlin toca em outro trecho de *El siglo de la imagen analógica*:

[...] las familias más ricas encerraban sus fotografías en álbumes, huella que, gracias a las correspondencias privadas, se encuentra a partir de mediados del siglo XIX. El álbum poseía un perfume de intimidad, y sólo se abría para personas muy cercanas. En los medios más modestos, por el contrario, la fotografía, primer tipo de retrato financieramente accesible, era exhibida. Innumerables indicios muestran cómo un objeto en apariencia tan inofensivo como una fotografía servía para señalar una barrera de clase: para quienes se ubicaban en la elite, el hecho de poner bien a la vista una foto era una marca de vulgaridad. (2005, p.40)

Hoje, entretanto, independentemente da posição socioeconômica, já não parece haver percalços que impeçam a abertura desses álbuns “banhados no perfume da intimidade” e recheados de registros imagéticos do “eu íntimo”; tampouco parecem sólidas as barreiras que detinham o escancaramento dos outrora cerrados diários e demais “narrativas do eu”. Ao contrário: torna-se cada vez mais banal a partilha da exteriorização da vida (antigamente?) tida como privada, interior ou íntima, tornando-se esta pulsão, aliás, uma espécie de *valor comum*.

Ademais da fotografia (que com a digitalização e o desenvolvimento de *softwares* tal qual o afamado *Photoshop* já não parece poder assegurar a veracidade do “aqui e agora” - se é que um dia realmente o pôde), o cinema e a TV igualmente exercem notório papel no câmbio observado no regime do sensível. Primeiro o cinema, “encantando” plateias mundo afora com a apresentação da dimensão do movimento imagético. Em seguida a televisão,





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

que aboliu a necessidade do deslocamento para se ter acesso a essas “imagens corridas”. Os dois ainda apresentam uma característica e tanto em comum: o potencial de converter indivíduos “reais”, pessoas “ordinárias” – em outra palavra, *anônimas* - em astros e estrelas. Ou seja, em verdadeiros ídolos do espetáculo ou entretenimento.

Assim, enquanto a literatura realista buscava elaborar seus personagens inspirando-se nas peripécias da vida do “homem comum” – sejam elas verídicas (caso do enredo de *Casa de Pensão*) ou não (como em *O Cortiço*, ambas as obras de autoria de Aluísio de Azevedo) -, hoje constatamos um deslizamento aparentemente sutil, mas cujos meandros nos dão preciosas pistas sobre as mutações no regime da “partilha do sensível”: atualmente são as próprias peripécias do “homem ordinário” *real* que o cinema e a TV utilizam para, em seguida, convertê-las em espetáculos ou entretenimentos midiáticos (episódio verificado, por exemplo, com a brasileira Bruna Surfistinha e a canadense Pamela Anderson), sem que, para tanto, criem personagens ficcionalizados já que o próprio *homem comum* parece se criar como um personagem antes mesmo que a mídia o faça. Inverteu-se a sequência: agora não há só um personagem fictício-literário representando o homem comum, mas o próprio homem comum representando-se, *ele mesmo*, como um personagem da mídia.

Não tardou, e ao logo do século XX o cinema e a TV ocuparam o posto de prestígio na relação de cultivo do eu *consigo mesmo* e do eu *para com o mundo* que a literatura ocupara no século anterior. Para tanto, as performances exigidas ao *fazer* e ao *consumo* literário (a solidão, o silêncio, o isolamento) tiveram de cair na obsolescência. Uma transformação possibilitada, vale lembrar, por um rearranjo nos valores formatadores das subjetividades.

É nesta conjuntura que Riesman assinala a promoção de um modelo subjetivo que o pensador batiza de *alterdirigido*. Em oposição ao *introdireto*, voltado para o interior de si mesmo, o sociólogo alega que o alterdirigido seria norteador para “fora”, para o “exterior” de si, voltando-se para a “personalidade” e camadas superficiais da pele. Trata-se de um eu preocupado com a captura do “olhar do outro”, revelando-se, desse modo, sedento por popularidade e visibilidade (SIBILIA, 2008). E, para isso, um dos artifícios utilizados é



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

justamente a *exposição de si*, incluindo tudo aquilo antanho considerado secreto. Por conseguinte, com a emersão - e consolidação em nível do *comum compartilhado* - dos juízos da alterdireção, marcados pela ascensão da exteriorização como força norteadora do eu, a proeminência da interiorização fora, pouco a pouco, esfacelando-se.<sup>3</sup>

Todavia, o cinema e a TV apresentavam um “problema” aos (muitos) ávidos por visibilidade: ambas as mídias proporcionavam espaços demasiado fechados, pequenos demais, oferecendo poucas aberturas àqueles que desejavam *se verem* e *serem vistos* numa tela. Como resultado, por suas finas, seletas e exigentes peneiras apenas alguns poucos “sortudos” logravam a oportunidade de obter um espaço que fosse nos meios de comunicação.

A “solução” a tal dilema talvez tenha surgido apenas no início do século XXI, mais precisamente com o advento da *Web 2.0* e suas ferramentas interativas, as quais possibilitaram ao homem ordinário não apenas ser *consumidor* dos produtos midiáticos, mas também participante ativo como *produtor* e *difusor* de conteúdo na mídia - em especial nas redes sociais (dentre elas *Twitter*, *Orkut* e *Facebook*), nos *blogs*, *fotologs* e portais de armazenamento e compartilhamento de vídeos (como o *YouTube*), os quais permitiram a qualquer um (que desejasse) *ver-se* e *ser visto* “do outro lado da tela de vidro”. Não à toa, os espaços da mídia veem-se inundados pelas histórias de inúmeros “ordinários”, que, não raramente, expõem até mesmo os aspectos mais íntimos de suas vidas a uma audiência em potencial de bilhões de “outros” ao redor do planeta.

Nesta conjuntura, se, por ilustração, Bentinho tivesse sido elaborado com o intuito de representar as peripécias do homem contemporâneo, em vez de preservar suas gasturas internamente, ocultando-as dos demais, o mesmo poderia ter canalizado suas agonias e assumido uma postura mais condizente com as sensibilidades atualmente em realce, tornado público seus dilemas psicológicos na forma, quem sabe, de um livro

---

<sup>3</sup> Não estamos afirmando que as performances típicas da introdireção e da interiorização tenham desaparecido. Apenas que, diante do atual processo de subjetivação, e em virtude do regime de sensibilidades constatado presentemente, os valores peculiares ao modelo introdirigido não apenas deixaram de ser predominantes, como não são os mais requeridos e/ou esperados em termos socioculturais, tendo sido sobrepujados por novos juízos comuns – a saber, a alterdireção e sua pulsão exteriorizante.



autobiográfico, de um desabafo em um *blog* pessoal – aderindo à “onda” dos “diários íntimos abertos” -, ou ainda dando uma entrevista a algum *talk show* ou portal sobre escândalos e fofocas. Dessa forma, poderia, quiçá, ter alcançado a tão perseguida popularidade midiática dos nossos tempos. Atitude condizente com aquilo que Sibilia descreve como o declínio das “tirânicas da intimidade” e a ascensão das “tirânicas da visibilidade”.

### Considerações finais

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico. (RANCIÈRE, 2005, p.49)

Considerando a relação das *sensibilidades* (ou do *comum partilhado*) numa perspectiva relacional entre o processo subjetivizante e as narrativas do eu, estaria a ficção cada vez mais se inspirando na realidade ou a realidade cada vez mais ficcionalizada? O embaralhamento entre as esferas do real e do ficcional, para Marc Augé (1998), não deve ser entendido como a constituição de uma espécie de *regime de inverdades*, mas a partir de um prisma que situe a vida, e suas peripécias, como uma narrativa, um relato. Conforme Augé, se pensamos a *vida como relato* devemos notar a existência de um autor-personagem por trás das “narrativas da vida real”. Isto é, de alguém que *se cria* e *se descreve*, seja individualmente, seja em diálogo com o(s) relato(s) de outras vidas.

Já se dialogarmos com Riesman, podemos dizer, também, que esse autor-personagem é alguém que *se cria* e *se narra* justamente para poder *ser visto* e *acompanhado*, uma postura absolutamente compatível com o atual contexto sociocultural exteriorizante, no qual observamos um *sem fim* de difusões de imagens e publicidades, e que se contrapõe ao modelo interiorizante típico do século XIX e início do XX. Em outros termos, uma atitude que corrobora os argumentos daqueles que defendem a mudança na *partilha do sensível* entre a tirania da “intimidade” e a da “visibilidade”.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Em outra ponta, usando os termos propostos por Michel de Certeau (2008), vislumbramos que enquanto o cinema e a TV “dominavam” a mídia com suas “estratégias” seletivas e excludentes, a internet, sobretudo os sítios da *Web 2.0*, proporcionaram o alargamento das oportunidades para que principalmente os afoitos por visibilidade pudessem lançar suas próprias “táticas” com maiores possibilidades na corrida pela captura do “olhar do outro”. Não se trata, porém, de argumentar que com a internet tenha ficado mais fácil se tornar famoso. Até porque, a concorrência segue, no mínimo, monumental. Trata-se, em vez disso, de reconhecer que os caminhos e alternativas para despontar rumo à popularidade midiática é que aumentaram consideravelmente. E, com isso, as chances do homem ordinário alterdirigido, vide as ilustrações proporcionadas por famosos como Justin Bieber e Psy, que despontaram para a celebridade mundial após seus vídeos postados no *YouTube* terem sido “descobertos” e acessados mais de um bilhão de vezes.

Assim, quando cotejamos as subjetividades oitocentistas com as contemporâneas constatamos que as “narrativas do eu” nos revelam uma das maiores e mais impactantes transformações que ocorreram no âmbito das sensibilidades, nesse intervalo temporal: das narrativas privadas produzidas como desabafos para serem mantidas reclusas – em sintonia com os preceitos do *fazer e consumo* literário -, a narrativas pessoais que mais parecem ser elaboradas justamente para serem midiaticamente expostas - ainda que tidas como íntimas; e da vida ordinária inspirando a arte literária, ao entretenimento inspirando a arte da vida ordinária.

## REFERÊNCIAS

- AUGÉ, M. *Las formas del olvido*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- BEZERRA JR., B. “O acaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica”. In: PLASTINO, C. A. *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002. pp. 229-239.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: a arte de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RIESMAN, D. *A multidão solitária*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SORLIN, P. *El siglo de la imagen analógica: los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca, 2005.



XI POSCOM  
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

## **A imagem do Brasil na Copa do Mundo 2014 pela perspectiva da publicidade<sup>1</sup>**

Elizabeth de Menezes Rocha<sup>2</sup>

Universidade Paulista

### **RESUMO**

O artigo tem como objeto a Copa do Mundo 2014 e será feito um recorte visando mostrar a imagem do Brasil pela perspectiva da publicidade. O objetivo será analisar peças publicitárias produzidas por atores como o Governo Federal, a Fifa, a Adidas, o Guaraná Antarctica, os três últimos exemplos polêmicos recolhidos por estarem desalinhados com os esforços de comunicação do Governo. Pretende-se mostrar como se dão as articulações dos aspectos sincréticos que envolvem a narrativa e imagem a partir dos fundamentos teóricos de Algirdas J. Greimas, Jean Marie Floch, Jacques Fontanille. A hipótese do estudo é de que a imagem do Brasil projetada pelo Governo é diferente da imagem retratada pelas marcas estudadas criando estereótipos dos brasileiros, do país e dos turistas. A metodologia de pesquisa é a análise documental com a interpretação do conteúdo das peças.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Publicidade; Imagem; Sincretismo; Copa do Mundo 2014.

### **ABSTRACT**

The aim of the article is the 2014 World Cup and the proposal is to show the image of the host country's by the advertising perspective. It will be analyzed advertisements produced by the Federal Government, the FIFA, the Adidas, the Guaraná Antarctica, the last three controversial with the communication efforts of the Brazil Government. The purpose is to deal with the syncretism aspects involving the narrative and images based on the concepts of Algirdas J. Greimas, Jean Marie Floch, Jacques Fontanille. The study hypothesis is that the image projected from Brazil by the Government is different from the image of the chosen brand by creating stereotypes of the brazilians, of the country and of the foreigners. The research methodology is a document analysis, the interpretation of message content of advertisements.

### **KEYWORDS**

Advertising; Image; Syncretism; 2014 World Cup.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT6 Narrativas & Subjetividades do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP, SP). Orientadora: Profa. Dra. Anna Maria Balogh, livre docente da USP; Mestrado em Comunicação da Universidade Paulista (UNIP, SP); Especialista em Marketing pela USP/FIA-FEA, SP e pela ESPM, SP; Publicitária pela FAAP, SP.



## **Introdução**

A Copa do Mundo 2014 no Brasil foi um megaevento de projeção mundial que recebeu investimentos elevados. Na Comunicação, em especial na publicidade, há por parte dos atores envolvidos - organizadores, governo, patrocinadores, anunciantes - interesses em projetarem a Copa, suas marcas em função do megaevento esportivo e das altíssimas cifras relacionadas ao negócio. Em função da abrangência do tema Copa do Mundo, foi realizado um recorte da publicidade para analisar a imagem do Brasil a partir de quatro peças publicitárias.

O objetivo será analisar as peças e pretende-se mostrar como se dão as articulações dos aspectos sincréticos que envolvem a narrativa, imagem e elementos visuais. O estudo visa apontar as similaridades e dissimilaridades nas estratégias de comunicação das peças de comunicação analisadas e mostrar como são criados estereótipos da imagem do Brasil e do povo brasileiro através da publicidade. A metodologia empregada é a análise documental e será feita a interpretação do conteúdo das mensagens contidas nas peças publicitárias e a contextualização do momento que passa o país com protestos e manifestações populares. A base teórica está fundamentada nos conceitos de Algirdas Julien Greimas, Jacques Fontanille para os aspectos da narrativa e imagem. Os estudos de Jean Marie Floch embasarão a publicidade.

Os critérios de escolha das peças se deram pela similaridade temática empregada - Copa do Mundo, futebol, Brasil; pelas instituições e empresas serem parceiros oficiais do evento; por usarem em todos os casos analisados narrativas que auxiliam de alguma maneira na construção da imagem do país frente à comunidade internacional e junto ao público brasileiro. Outro fator que justifica a escolha é que as peças enaltecem aspectos sociais, culturais, raciais positivos e negativos do país - para o bem e para o mal - aspectos estes que formam o conjunto do imaginário sobre a imagem do Brasil nacional e internacionalmente, o que pode colaborar para a criação de estereótipos da imagem do Brasil e do povo brasileiro sobre si mesmo e pelos estrangeiros.

"... Pois bem: somando esses traços, forma-se uma sequência que permite dizer quem sou, em contraste com o que seria um americano, aqui definido pelas



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

ausências ou negativas... A construção de uma identidade social, então, como a construção de uma sociedade, é feita de afirmativas e de negativas diante de certas questões". (Roberto Damatta, 1986, p.15)

No caso das marcas Adidas, Fifa e Guaraná Antarctica há ainda similaridade pelo fato de seus materiais terem sido retirados ou recolhidos a pedido de entidades governamentais. A hipótese do estudo é de que a imagem projetada do Brasil principalmente em se tratando dos objetivos comunicacionais do Governo Federal é bem diferente da imagem retratada pelas marcas Adidas, Guaraná Antarctica e pela Fifa, nestes três últimos exemplos é possível notar que os aspectos enaltecidos reforçam a imagem percebida internacionalmente criando estereótipos de ambas as partes, dos brasileiros em relação aos turistas e dos estrangeiros em relação ao país e ao povo brasileiro como sendo pouco confiável, pouco educado, que faz as coisas de improviso e quer se dar bem.

### **Análise e articulação conceitual**

A análise contemplou, conforme a especificidade de cada peça, as seguintes etapas: Descrição; Enunciado (o que está) e Enunciação (o que pressupõe); Narrativa e Narração; Formato; Aspectos da Imagem; Tematização; Figurativização; Espaço; Tempo; Cromatismo e Topologia.

No caso das peças publicitárias que têm como principal função levar mensagem comercial seja ela institucional ou mercadológica aos destinatários, há um notável entrelaçamento cada vez maior entre informação e a ficção. A informação dos conteúdos publicitários pode ser representada pelos benefícios tangíveis dos produtos e serviços anunciados, já a ficção fica a cargo dos elementos que os publicitários evocam como personagens, mascotes, até narrativas ficcionais para determinar uma história.

As analogias envolvendo tempo e espaço serão apontadas e tratadas nos materiais analisados por serem elementos que ajudam a localizar e contextualizar o conteúdo comunicacional. As estratégias comunicacionais das empresas e entidades envolvidas são diversas na medida em que visam desenvolver a imagem institucional e outros visam atividades mercadológicas atingindo consumidores, estimulando a voracidade pelo





XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

consumo. No caso do Governo Federal o objetivo comunicacional é institucional - construir a imagem da marca realçando aspectos favoráveis que envolvem economia, política, cultura, social, fatores que juntos corroboram para formar a imagem projetada desejada nacional e mundialmente. No caso das empresas e da Fifa o objetivo de comunicação é mercadológico e visa gerar retorno financeiro, participação de mercado com incremento nas vendas.

O primeiro *corpus* do estudo é o selo "Brasil 2014 A pátria de chuteiras", título da campanha do Governo Federal, que reitera a representação da paixão do país pelo futebol. "Brasil 2014 – A Pátria de Chuteiras" é o slogan escolhido pelo Governo Federal para iniciativas comunicacionais relacionadas aos grandes eventos que acontecerão no país.

**FIGURA 1 – Assinatura do Governo Federal para os eventos esportivos**



**FONTE:** <http://www.copa2014.gov.br/pt-br/noticia/expressao-a-patria-de-chuteiras-sera-usada-como-slogan-para-a-copa>

"Brasil 2014 A Pátria de Chuteiras" (frase adaptada do escritor brasileiro Nelson Rodrigues) é a assinatura que materializa a temática escolhida. Foi desenvolvido um selo alusivo à Copa do Mundo 2014 usado por Estados, Municípios e empresas que não patrocinaram da Copa, diferentemente de outros elementos comunicacionais oficiais criados para o evento como o slogan "Juntos num só ritmo", o emblema oficial do troféu da competição, o mascote Fuleco que só puderam ser usados pela Fifa e patrocinadores.

Nas cores verde e amarelo o emblema traz seus jogadores brasileiros que dão movimento à peça por estarem jogando bola. Foi feita a escolha das cores verde e amarela para alternar o uniforme e o tom de pele, como se a bandeira fosse impressa na pele dos jogadores e estes incorporando o símbolo máximo do país como se vestissem a bandeira, dando a conotação de que são patriotas. A escolha da cor preta foi determinada para ilustrar dois jogadores provavelmente com a intenção de ressaltar a cor de pele da etnia negra dos

jogadores brasileiros, mestiços ou negros que fazem parte de grande parcela da população brasileira e de um número expressivo de jogadores nacionais.

Neste caso, o objetivo comunicacional é institucional - construir a imagem da marca Brasil nacionalmente, sendo grande o desafio na medida em que o Governo Federal (e outras instâncias do poder) passam por uma crise de credibilidade, onde as instituições federais, estaduais, municipais estão desacreditadas e o povo manifesta todo seu descontentamento em protestos contra o governo, contra a Copa do Mundo, contra os políticos em passeatas nas ruas e protestos em redes sociais.

### **As duas versões de camisetas da Adidas**

Elementos icônicos visuais são estampados na camiseta que trazem as cores da bandeira brasileira. A primeira (Figura 2, do lado esquerdo) tem o tecido na cor amarela, a imagem estampada traz as cores da flâmula nacional - o verde (Pão de Açúcar); azul (céu) e branco. Os elementos visuais são: o morro do Pão de Açúcar; Mulher; sol, calor; Bola, todos elementos indiciais do Brasil, país tropical, com natureza exuberante, praia, mulheres bonitas, e o futebol representado pela bola desenhada na palavra *Score*. A espacialidade é do país Brasil, o Rio de Janeiro com o Pão de Açúcar.

**FIGURA 2 – Camisetas da Adidas comercializada internacionalmente**



**FONTE:** <http://www1.folha.uol.com.br/esporte/folhanacopa/2014/02/1417599-adidas-diz-que-vai-retirar-do-mercado-camisetas-do-brasil-com-apelo-sexual.shtml>

A frase "*Lookin to Score*" tem dupla conotação, pode ser traduzida como "em busca dos gols", mas também pode significar "Pegar garotas". A dualidade de significado gerou

mal estar no Governo Federal por ressaltar aspectos de ordem sexual, enaltecendo o que o governo tenta desconstruir - o turismo sexual realizado no país, situação conhecida pelas autoridades, estrangeiros e pelos brasileiros.

A camiseta na versão verde (Figura 2, do lado direito), uma das cores da bandeira brasileira traz um coração amarelo (outra cor da bandeira) cujo formato arredondado pode ser enxergado como uma nádega feminina usando um biquíni fio dental verde. O biquíni é outro elemento simbólico da cultura nacional brasileira principalmente em se tratando de países estrangeiros que conhecem e disseminam a fama da mulher brasileira, ícone de beleza e descontração com seus ousados e extravagantes biquínis.

**Matéria da Fifa "*Brazil for beginners* - Brasil para iniciantes" na revista Fifa Weekly**

A Fifa lançou no final de 2013 uma revista semanal que traz informações e análises atualizadas sobre o mundo do futebol, incluindo os eventos internacionais. É publicada em quatro idiomas - alemão, inglês, espanhol e francês -, nas versões impressa e online, com isso a abrangência e penetração das informações é mundial.

**FIGURA 3 – Matéria *Brazil for Begginers* publicada na Revista *Weekly* da Fifa.**



**FONTE:** <http://www1.folha.uol.com.br/esporte/folhanacopa/2014/03/1428795-revista-da-fifa-diz-que-povo-brasileiro-deixa-tudo-para-o-ultimo-minuto.shtml>



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

A revista publicou matéria que traz 10 dicas<sup>3</sup> aos turistas iniciantes que vierem ao Brasil por ocasião dos eventos esportivos que acontecem no país: 1) Sim nem sempre significa “sim” (os vários sentidos para a palavra “sim”); 2) O tempo é flexível (questiona-se a pontualidade do brasileiro); 3) Contato físico: Homens e mulheres (brasileiro não mantém distância e faz contato físico); 4) Filas; 5) Contenção (o melhor em churrascarias é servido por último); 6) Prevalência do mais forte (pedreste não tem preferência e sim os veículos (grandes)); 7) Experimente açaí; 8) Topless; 9) Não ao espanhol; 10) Tenha paciência (no Brasil, tudo é feito no último minuto... portanto, relaxa e goza).

Os elementos textuais tratados pelo enunciador, a Fifa, permite perceber que há dissimilaridade no conteúdo editorial da entidade em relação ao que o Governo Federal brasileiro pretende disseminar. As informações para turistas iniciantes na matéria mostram com uma certa transparência as impressões da Fifa sobre o Brasil e como que por projeção é a imagem dos estrangeiros em relação ao país, apontando as características e valores da sociedade brasileira que criam uma imagem não tão favorável à marca Brasil, com dez dicas aos estrangeiros que enaltecem uma percepção até certo ponto negativa, criando estereótipos do Brasil e dos brasileiros, como de ser um povo que não tem pontualidade; de manter contato físico e não ter educação por manter proximidade em conversas ou ainda não respeitar pedestres no trânsito; não saber dizer não e fazer as coisas de última hora. A Fifa é uma organização internacional e por ter penetração nos mais diversos mercados atinge países variados e desta forma contribui para projetar a imagem do Brasil ao redor do mundo.

"...Sei, então, que sou brasileiro e não norte-americano, porque ... porque entendo que ficar malandramente “em cima do muro” é algo honesto, necessário e prático no caso do meu sistema; porque ...” (Roberto Damatta, p.12,13)

Em relação ao conjunto sincrético da matéria os aspectos visuais são representados pela escolha da imagem de jogadores brasileiros cuja espacialidade permite definir que a pelada acontece no Brasil, na praia, mais precisamente no Rio de Janeiro, tendo como pano

---

<sup>3</sup> Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/fifa-tira-do-ar-pagina-com-10-dicas-sobre-os-brasileiros-e-pena-ate-que-eram-boas-ou-a-volta-do-relaxa-e-goza/>, acessado 27/03/14, às 18h15.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

de fundo um dos cartões postais brasileiro mais conhecido internacionalmente – o Pão de Açúcar. São seis jogadores, sendo o sétimo jogador o Fuleco – figura animada de uma tatu bola, escolhido como o mascote da Copa e é o representante oficial do evento.

A narrativa é constituída de um percurso (ou vários) que contém uma história, a narrativa conta a história - a história está fora - a narração é o ato de contar a história. Uma narrativa estabelece o tempo e o espaço diegético. Para que a narrativa aconteça torna-se necessário que hajam mudanças, transformações, rupturas ou encaixes no texto. A figurativização é tratada na narrativa com elementos da natureza, do futebol, mulheres. Assim como uma propaganda, a matéria em questão faz uso de elementos intra e extra diegéticos: os jogadores, o Fuleco com a bola, as pessoas em suas barracas são elementos intra diegéticos. Os jogadores da pelada na praia estão dentro da cena, são portanto, elementos intra diegético. O mesmo não acontece com o sol, que está fora da foto. O título "*Brazil for beginners*" vazado é um elemento textual intra diegético. Os destinadores elegeram esta diegese para contar a história.

Há similaridade na foto da Fifa com o selo oficial do Governo Federal “A pátria de chuteiras”, onde os seis homens jogam futebol, sendo dois deles da etnia negra. Esta parece ser uma similaridade com alinhamento dos esforços comunicacionais entre o Governo e a Fifa.

No entanto, há uma total dissimilaridade na abordagem visual da matéria da Fifa com a linha comunicacional do Governo Federal, cujos apelos e recursos usados remetem à presença feminina evidenciada na imagem por duas mulheres, negras, de bruços, vestindo um biquíni com as nádegas à mostra, cena tipicamente brasileira. Há outra mulher na fotografia, esta por sua vez da cor branca sendo que o corte da foto não permite mostrar o seu corpo (e nádegas). É notório o apelo e a exacerbação do corpo da mulher negra brasileira, imagem muitas vezes preconizada como símbolo nacional, o que dá uma conotação sexual ao país. Esta é justamente a imagem que o governo tenta desmistificar uma vez que é conhecido o turismo sexual do Brasil que tem intensa presença nos principais pontos turísticos do país, inclusive o Rio de Janeiro. Todos estes elementos



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

comunicacionais: futebol, praia, mulheres, fazem parte da identidade nacional e colaboram para a construção do imaginário coletivo brasileiro.

### **O filme "Papelzinho" do Guaraná Antarctica**

O filme do Guaraná Antarctica veiculado a partir de 06 de fevereiro de 2014 (a 11 de março) tenta dar um tom bem humorado a uma suposta brincadeira com a brasilidade da marca, destacando a unicidade do produto, que a base de guaraná - fruto tipicamente brasileiro -, reforça a questão levantada por Damatta (1986) em relação aos elementos além do futebol que fazem parte da identidade nacional:

"Sabemos que somos tão bons em comida quanto em mulher ou futebol. Aqui, firmamos entre sorrisos, somos os melhores do mundo... E, como não poderia deixar de ser, o mundo das comidas nos leva para casa, para os nossos parentes e amigos, para os nossos companheiros de teto e de mesa. Essas pessoas que compartilham intensamente de nossa vida e intimidade. Intimidade que se faz na casa e na mesa, onde somos sempre e necessariamente tratados como alguém e temos direitos perpétuos de cidadania." (Roberto Damatta, 1986, p.31).

Estes aspectos enraizados na identidade nacional brasileira reverberam na cultura, aspectos sociais, políticos, éticos, étnicos, no dia a dia e na vida do brasileiro, e como não pode deixar de ser também na publicidade.

O tempo situa o conteúdo informativo no presente, passado ou no futuro, possibilitando aproximar, distanciar as narrativas transformando a ação do conteúdo seja ele ficcional ou informativo. A relação do presente, passado e futuro é tratada no conceito de temporalização. A temporalidade no comercial é relacionada ao presente, com o protagonista do filme em Barcelona no alto de um prédio numa cobertura, cuja topologia permite demonstrar o destaque dado ao craque que está no topo profissional, no auge da sua carreira. A temporalidade remete ao futuro na medida em que o jogador entrega papelzinhos para os amigos que irão ao Brasil, num futuro próximo, assistir a Copa do Mundo.

Neymar escreve papelzinhos para os seus "amigos" estrangeiros "ensinando" como pedir em português um Guaraná Antarctica quando estiverem passando pelo Brasil. Os gringos são um holandês, um francês e um americano que ao chegarem ao Brasil pedem o Guaraná Antarctica num quiosque de praia e percebem que o jogador fez uma "brincadeira"



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

pois ninguém entende o que está escrito no bilhete, uma vez que o atleta "distorce" os dizeres que os estrangeiros devem falar para comprar o produto:

"- Hi, o Serra Pelada aqui quer um Guaraná.", pede o americano."; "- Um Guaraná para o Água de Salsicha aqui", fala do holandês que tenta pedir o refrigerante.: "- Sou o Cão Chupando Manga, por favor.", dizeres do francês.; O último estrangeiro zombado ainda na Espanha lê o bilhete: "- Guaraná para o Filho de Cruz Credo."

A narrativa "[...] um conjunto de comportamentos orientados para um objetivo, [...] na qualidade de uma sucessão, possui uma dimensão temporal: os comportamentos ali apresentados mantêm entre eles relações de anterioridade e posterioridade" (GREIMAS, 1972, p. 63). A narrativa do comercial transcorre tendo como elo de ligação com o produto o jogador de futebol Neymar, atleta brasileiro que atua num time de futebol da Espanha, ídolo nacional por suas jogadas características e por ser bem sucedido. No filme publicitário o jogador "ensina" seus amigos gringos a pedirem em português o Guaraná Antarctica quando estiverem pelo Brasil, uma vez que muitos estrangeiros aportariam em terras brasileiras por ocasião da Copa do Mundo 2014. O enunciador - Guaraná Antarctica - fez a escolha de Neymar como garoto propaganda da marca, um personagem tipicamente brasileiro - mestiço - e escolheu três nacionalidades brancas - holandesa, francesa e americana - para representar os turistas de vários países que participaram do evento desembarcaram no país por conta do campeonato de futebol em junho de 2014.

O personagem holandês é o primeiro a chegar na praia e se dirige a um quiosque. É atendido por um homem, tipicamente brasileiro, mestiço também a exemplo do protagonista, característica intrínseca do povo brasileiro, que remete ao mito das três raças (branco, negro, índio), para Renato Ortiz (1994, p.44) "O mito das três raças ... não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos de se reconhecerem como nacionais". A questão racial é um elemento fundamental na construção da identidade nacional e colabora para a imagem do brasileiro como um povo miscigenado.

Neste comercial além do fator racial, alguns elementos da cultura se colocam com símbolos nacionais. O futebol é o seu representante máximo, uma vez que o craque do esporte - Neymar - é o protagonista e auxilia na transferência da imagem de sucesso,





**XI POSCOM**  
**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

energia, para o produto Guaraná Antarctica. No entanto, nota-se que outros elementos como a praia, a mulher, o mestiço são parte do cotidiano brasileiro e neste último especialmente, é colocado no papel de serviçal, um atendente do quiosque pronto a servir os turistas.

"... A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que ser mestiço torna-se nacional." (Ortiz, p.41).

Um dos sujeitos da narrativa - o atendente - trabalhador que no quiosque faz o papel de serviçal, tem como característica a receptividade, amabilidade, cordialidade e simpatia com os turistas que por lá passam e são os consumidores do produto em questão. O mestiço é colocado num papel de dominado, de subalterno, alguém que fica atrás do balcão para servir e cuja ação actancial é de passividade na relação de troca, que segundo Hegel (apud, Ortiz, p.52) é a fonte do progresso humano, social e histórico:

"... a consciência é apreendida numa situação social que se desenvolve acusando as relações de dominador a dominado, os antagonismos entre esses dois termos - ela conduz uma tomada de consciência que aspira a uma transformação radical da situação, a um progresso. Isto Hegel já exprimiu afirmando que a servidão do trabalhador é a fonte de todo progresso humano, social e histórico." (Ortiz, p.52).

Os sujeitos actantes da narrativa o protagonista, o balconista, os estrangeiros, a mulher, formam o conjunto da narrativa. As ambiguidades estão presentes na escolha do personagem central que relaciona o aspecto racial - mestiços e brancos; social - trabalhador e consumidor, mas também cultural. Neste último aspecto é interessante notar que a ambiguidade é de carácter moral, ético cujos valores do protagonista como boa parte do brasileiro é esperto, sabido, em detrimento dos estrangeiros, que são facilmente enganados pelo brasileiro. Este antagonismo reitera a conhecida Lei de Gerson, termo designado para demonstrar a habilidade do brasileiro em levar vantagem em tudo, com malandragem e "jeitinho" destaca a intenção evidente de sempre querer se dar bem nos mais variados aspectos da vida. Desde a década de setenta vem sendo vinculada a característica de pouca



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

ética e valores questionáveis em função da malandragem e do "jeitinho" à imagem do brasileiro. Em outros momentos da história os brasileiros foram considerados preguiçosos, pouco inteligentes e até certo ponto incapazes. Este discurso da elite brasileira parece permear a cultura nacional fazendo parte do imaginário coletivo e como pode-se observar extrapola as fronteiras nacionais e alcançam o mundo.

O que se vê hoje é um povo em constante transformação, aliás como todo o planeta, em busca da sua identidade. As manifestações populares que acontecem desde de junho de 2013, parecem destoar desta visão de querer levar vantagem, da malandragem, do "jeitinho" pois há uma busca por melhorias nos vários aspectos da vida: saúde, educação, transporte, justiça, ...

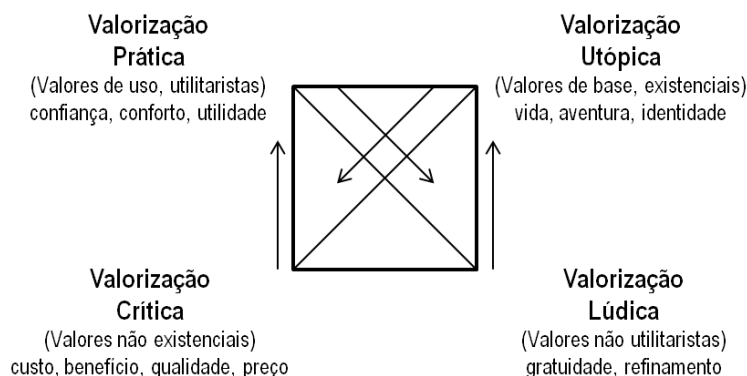
"A identidade se constrói duplamente. Por meio dos dados quantitativos, onde somos sempre uma coletividade que deixa a desejar; e por meio de dados sensíveis e qualitativos, onde nos podemos ver a nós mesmos como algo que vale a pena. Aqui, o que faz o Brasil, Brasil não é mais a vergonha do regime ou a inflação galopante e "sem vergonha", mas a comida deliciosa, a música envolvente, a saudade que humaniza o tempo e a morte, e os amigos que permitem resistir a tudo..." (Roberto Damatta, p.15)

O tom de humor que aparentemente a marca quis imprimir pode descambar para um tom pejorativo e denegrir ainda mais a imagem do brasileiro como de quem sempre quer levar vantagem a qualquer preço, e neste transparecendo a imagem de aproveitador, enganador, desonesto.

Alguns dos elementos apresentados na peça publicitária vem marcados com o signo da brasilidade. No contexto do comercial, o Guaraná Antarctica se apropria de um signo nacional - o futebol - representado neste caso pelo jogador Neymar, mestiço, garoto esperto, matuto, características estas que no conjunto representam a brasilidade da marca.

Os exemplos analisados: selo, matéria, camisetas e o comercial tem objetivos comunicacionais diversos. Para Floch (1991) o sentido pode ser encontrado nos mais diferentes produtos comunicacionais: filme, desenho, logotipo, nos textos. Pretende-se adotar o estudo desenvolvido por Floch em que ele constrói um quadrado semiótico para tipificar quatro modos de valorização criados pela publicidade (FLOCH, 1991, p.147-148):

**FIGURA 4: Representação dos quatro modos de valorização da publicidade**



**FONTE: FLOCH, 1991, p.147-148**

O percurso percorrido no quadrado semiótico elaborado por Floch permite entender a maneira como a linguagem é manipulada e persuadida. No caso das peças institucionais do Governo Federal e da Fifa e das comunicações mercadológicas da Adidas e Guaraná Antarctica, todas as quatro peças analisadas enaltecem mais os aspectos de identidade, liberdade, vida, aventura e portanto, representando ao modo de valorização utópica da linguagem publicitária, cujos valores são de base, existenciais e ressaltam a identidade do povo brasileiro pelos fatores sociais, culturais, que representam o imaginário coletivo sobre o Brasil.

Nos materiais publicitários escolhidos nesta pesquisa, os três eixos da linguagem: cognição, ação e paixão (FONTANILLE, 2007, p.187), podem permear os temas gerais das peças analisadas, sendo possível verificar um certo destaque de tendências da linguagem nas temáticas definidas para análise. No caso da matéria da Fifa traz em destaque um conteúdo informativo o que corresponde aos aspectos da noção da linguagem pela cognição, sendo o conhecimento e o saber as principais características que norteiam o texto da peça cujo objetivo principal parece ser, em princípio, realizar prestação de serviço aos estrangeiros levando informação e tornando conhecido os hábitos e comportamentos padrões do brasileiro para os turistas que estiverem no país por ocasião da Copa do Mundo.



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

O selo, camisetas e o comercial parecem destacar os aspectos da noção da linguagem pela paixão com mais força nos aspectos do sensível, dos sentimentos e das sensações, sendo os valores dos produtos transmitidos de forma a envolver o público e levar informação de maneira diferenciada na tentativa de tornar as marcas cada vez mais próximas com apelo emocional.

### **Considerações finais**

O estudo fez a análise de peças de comunicação que repercutiram quando foram veiculadas e foi possível verificar os conceitos propostos, sendo os que mereceram maior destaque foram: enunciado, enunciação, diegese, narração e narrativa, imagem, figuras icônicas, tematização, figurativização, espacialização, cromatismo e topologia. Estes foram itens que sobressaíram e possibilitaram a articulação conceitual do trabalho.

Em todos os exemplos apresentados nota-se a clara intenção em aproximar marcas, produtos e serviços dos destinatários, desenvolvendo a imagem do evento, do país e das empresas junto ao público nacional e internacional. Este estudo mostrou como se deram as articulações dos elementos comunicacionais empregados de maneira a formar o conjunto sincrético das peças que envolvem aspectos textuais, visuais, que nos casos analisados criam estereótipos formando ideias, imagens, concepções positivas e negativas a respeito do país e do povo brasileiro e em relações as marcas e produtos. Percebe-se que o sincretismo se apresenta não exclusivamente em relação às linguagens, mas também no contexto do ambiente em que as peças estão inseridas: cultural, social, político, econômico, racial, valores, midiático, ...

Há esforço por parte do Governo Federal em criar uma percepção da marca Brasil associando o país a fatores positivos em relação à política, economia, aspectos sociais, culturais e naturais que auxiliam a construir a imagem e identidade do país junto aos seus diferentes públicos: turistas, empresas, investidores, mídia e a população, públicos alvo de todos os atores envolvidos no estudo, tudo isso permeia o imaginário cultural e midiático.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

O Brasil era o país do futuro na década de setenta, período da ditadura, do milagre econômico<sup>4</sup>, acreditava-se no sonho do futuro. A democracia chegou e parece trazer um ônus de carências de toda ordem, temos a democracia tecnológica, midiática, da comunicação, no entanto, os brasileiros parecem estar sufocados, oprimidos e presos a uma falsa democracia que manipula seus dominados vivendo uma ditadura midiática, cultural, social. Em relação a temporalidade, para o povo parece que o Brasil não é mais o país do futuro e nem do presente, não há confiança alguma na situação corrente. O país que tem imensa potencialidade territorial, é um país continente, no entanto, a espacialidade não é mais um diferencial para a população que não vê oportunidades, perspectiva e nem motivação para seguir frente à descrença nas instituições, nos políticos, nos governantes, na justiça, por isso, as manifestações e protestos que tomam as redes sociais e as ruas parecem trazer um novo fôlego e acender alguma esperança de transformação para a população brasileira.

## Referências

- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. SP: Martins Fontes, 2010.
- BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações da literatura ao cinema e à TV**. 2ª. Edição revisada e ampliada – São Paulo: Annablume, 2005.
- DAMATTA, Roberto A. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação** – as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.
- FLOCH, Jean Marie. **Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo: Edições CPS, 2001.
- FLOCH, Jean Marie. **Semiótica, marketing y comunicación**. Paris: PUF, 1991.
- FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2007.

---

<sup>4</sup> Fonte: Artigo Determinantes do "Milagre" Econômico Brasileiro (1968/1973): Uma análise empírica. Revista Brasileira de Economia, Vol.62, no.2 (2008), acessado em 11/11/2014, às 13h46, disponível: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rbe/article/view/1053/465>



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

GREIMAS, A. J.; et al. **Análise Estrutural da Narrativa - Pesquisas Semiológicas**. 2a. edição - Petrópolis, RJ, 1972.

GREIMAS, A. J. ; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1984. de la Comunicación. Barcelona-Buenos Aires, México: Paidós, 1995.

GREIMAS, A. J. ; COURTÉS, J. **Semiótica Plástica e Semiótica Figurativa**. Significação – Revista Brasileira de Semiótica, Araraquara, n. 4, 1984.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução: José Eduardo Rodil. Campinas: Papirus, 1996.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. **Intertextualidade em Atos de Comunicação**. São Paulo, Annablume, 2006.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso**. São Paulo, Hacker, 1999.



**XI POSCOM**  
**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

**Pedalar na Cidade\***

Leandro José Carmelini\*\*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**RESUMO**

Nesse artigo, propomos pensar a respeito da condição do ciclista na cidade moderna e contemporânea. Para tanto, partimos do pressuposto de que a movimentação dos corpos através dos espaços, bem como as ferramentas utilizadas para o transporte, marcam intensa e profundamente os sujeitos e os espaços em sua dimensão imaterial, subjetiva. Desse modo, nos interessa, aqui, pensar os movimentos e a circulação dos corpos que são atravessados tanto pelo contexto urbano, quanto pela experiência de se deslocar de bicicleta na cidade. Em um primeiro momento, trataremos das referências conceituais que balizarão nossas articulações, sobretudo as noções de corpo, subjetividade, lugar e espaço; depois, pensaremos a respeito das transformações que o ato de pedalar sofreu do século XIX ao contemporâneo; e, por último, refletiremos sobre a condição, os desdobramentos e as potências ciclista na metrópole atual.

**ABSTRACT**

In this article, we propose ourselves to think about the condition of the cyclist in modern and contemporary cities. For this, we take the statement that the movement of bodies in space, as well as the tools used for transport, mark intense and deeply the subjects and the spaces in their imaterial dimension, subjectively. Therefore, interest us, here, to think about the movements and the circulation of bodies that are pierced by the urban context, as by the experiences of moving on a bike by the city. In the first moment, we'll treat of the conceptual references that will format power articulations, especially the notions of body, subjectivities, places and spaces; after, we'll think about the transformations that the act of pedaling suffered from the XIX century to the contemporary times; and, by last, we'll reflect about the conditions, the unfoldings and the cyclists potentials in the current metropolis.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bicicleta; Sistemas de transporte; Cidade; Subjetividade

---

\* Trabalho apresentado no GT Narrativas & Subjetividades do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

\*\* Mestrando em Comunicação Social pelo PPG da Escola de Comunicação da UFRJ. Orientador: Janice Caiafa. Graduado em Ciências Biológicas pela Faculdade Salesiana de Vitória. E-mail: lcarmelini@gmail.com





**XI POSCOM**  
**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

### **Considerações preliminares**

Antes de tudo, é importante esclarecermos alguns conceitos norteadores. Primeiro, o de sujeito. Entenderemos, aqui, o sujeito - tal como sugerem Deleuze & Guattari (2013) - como um processo de produção, como uma forma incompleta, exteriorizada, aberta, capaz de afetar e ser afetado por tudo que se passa, social, política e historicamente. Em síntese, não mais como forma sujeito, mas como processo subjetividade.

Quanto ao corpo, o concebemos - ainda em sintonia com os autores citados a cima - a partir de duas dimensões conviventes e imbricadas: uma material, palpável, visível, e outra imaterial, subjetiva, sensível. Ambas mutáveis e passíveis de experimentação. De outro modo, pensaremos no corpo não a partir do modelo de organismo, como um conjunto de limites organizados dotados de funções e bons funcionamentos, mas como intensidades, como receptáculos sensíveis e encontros.

Já com relação ao conceito de espaço, seguimos o que propõem De Certeau (1990) e Guattari (1992): para esses autores, o *espaço*, enquanto ferramenta conceitual, está relacionado à tradição moderna cartesiana, e, por isso, faz remissão a algo idealizado, transcendente, e separado dos processos sociais e das subjetividades, de modo a corroborar com as estruturas estabelecidas de poder. Diante disso, eles propõem, respectivamente, os conceitos de *lugar* e *corporeidade*, de modo a afirmar uma mistura, uma interpenetração, uma relação de co-produção entre as concepções topológicas e corporais, bem como uma dimensão subjetiva em ambos.

Enquanto De Certeau argumenta que "o *lugar* é o espaço praticado" (DE CERTEAU, 1990, p. 117), Guattari nos afirma que, a partir da noção de *corporeidade*, podem haver "tantos espaços quanto forem os modos de semiotização e subjetivação" (GUATTARI, 1992, p. 153). Ambos, portanto, no exercício teórico de conceber o espaço e o corpo enquanto elementos inseparáveis e dimensionados subjetivamente.

Serão essas as noções que balizarão nossas reflexões daqui em diante, sobre a experiência de pedalar nas cidades.



**XI POSCOM**  
**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

**As (re)significações do pedalar urbano**

É importante saber que o ato de pedalar não está descolado de um contexto coletivo sócio-histórico. Assim, pensar a bicicleta passa, necessariamente, por uma reflexão profunda a respeito das classes sociais que a utilizam, para que fim, em qual contexto político e econômico, sob quais condições espaciais, em que país, em que cidade, etc. Na intenção de situar essa afirmativa, então, seguimos com uma breve narrativa das transformações que o ato de pedalar sofreu ao longo dos tempos no ocidente.

Embora haja controvérsias, a maior parte das fontes defende que a bicicleta, nos formatos mecânicos que a conhecemos hoje, foi inventada em meados do século XIX, em Paris, já dentro do contexto da revolução industrial. Já sobre seu impacto na sociedade, é unânime a constatação de que foi radical. Até o surgimento da bicicleta, o deslocamento humano estava limitado, ou ao organismo humano, às pernas, à respiração e aos músculos, ou ao organismo animal, na maior parte das vezes, cavalos.

Com a bicicleta, contudo, essa relação entre corpo e transporte, foi reconfigurada: além de velocidades nunca antes experimentadas, o novo modal permitiu maior autonomia dos movimentos e uma relação menos dual e antagônica entre corpo e transporte, uma vez que, com a bicicleta, os movimentos, a velocidade e os limites energéticos não dependeriam mais da domesticação de outros organismos, de outros seres, de outras vontades e instintos, mas apenas do corpo do ciclista e do bom funcionamento do equipamento.

Um fragmento de texto do período mencionado (sec. XIX), escrito por Maurice Leblanc, pode esclarecer um pouco do que se passava no imaginário da época nesse contexto de transição sensitiva entre modais. Em um primeiro parágrafo, Leblanc argumenta sobre a inferioridade e a impotência da mobilidade humana em relação aos outros animais (cavalos, veado, cão, lebre, etc.), e em seguida defende que a bicicleta seria uma ferramenta que resolveria esse problema:



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

[...] Ora, a bicicleta resolveu o problema, remedeia nossa lentidão e suprime a fadiga [...] é um aperfeiçoamento do próprio corpo, quer dizer, um acabamento. É um par de pernas mais rápidas que lhe é oferecido. O homem e a máquina são um só. Não são dois seres diferentes como o homem e o cavalo, dois instintos em oposição. Não, é um só ser, um autômato feito de uma só peça. Não há um homem e uma máquina. Há só um homem mais rápido." (Leblanc, 2012, p.11).

Porém, o fato é que, no final desse mesmo século, com a invenção do motor, a hegemonia da bicicleta, como símbolo da modernidade e das elites industriais, não se manteve por muito tempo, perdendo rapidamente esse posto para os venerados automóveis.

Assim, podemos falar de uma primeira ressignificação do que seria pedalar nas cidades: se na segunda metade do século, a bicicleta surgiu e se destacou como um transporte veloz, oneroso e ligado as elites, com a emergência dos motores à combustão e a produção em larga escala dos carros, passou por três deslocamentos principais: por um lado, foi desvalorizada como transporte e passou a ser utilizada pelas classes operárias; e, por outro, com as reformas urbanísticas e os novos ideais da modernidade, entre as elites, deixou de ser um transporte para ganhar o estatuto ora de modalidade esportiva, ora de objeto de lazer e entretenimento.

Quanto aos operários, com o passar dos anos, também foram deixando de ter a bicicleta como forma primeira de locomoção. Primeiro, por causa do adensamento das vias, ocasionada pela quantidade cada vez maior de automóveis presentes no espaço urbano, o que consequentemente tornava o pedalar uma experiência cada vez mais perigosa; segundo, por causa da proliferação dos transportes coletivos, como ônibus, bondes e metrô, que passaram a ser uma alternativa eficiente e em conta para os que não podiam comprar o valoroso veículo particular; terceiro, por causa da fadiga mental e muscular, produzida pelas extensas e intensas jornadas de trabalho, que, com o passar do tempo, passou a exigir do trabalhador uma economia mais eficiente de suas energias, isto é, períodos maiores de descanso e menos desgaste nos momentos extra fábrica; e, por último, por que, agora, para se locomover nas cidades era necessário ser veloz e objetivo.

Richard Sennett, ao tratar desse tema em seu livro *Carne e pedra*, nos mostra como os novos equipamentos de transporte, desde seus detalhes, estavam intimamente



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

relacionados ao contexto produtivista do liberalismo econômico ascendente. Um desses momentos, por exemplo, é quando o autor reflete sobre os quase vinte anos de reformas urbanísticas coordenadas pelo Barão de Haussmann, em Paris, no século XIX, os quais, para ele, foram balizados e impulsionados, antes de tudo, por uma expectativa de cidade e mobilidade mais coerentes com as demandas de produção e consumo em larga escala da época. As obras seguiram o pressuposto norteador de que as cidades só seriam *saudáveis* com circulação incessante de pessoas e mercadorias, ou seja, com vias largas, sistemas de transportes velozes e eficientes, e um ritmo acelerado de fabricação e compra de produtos.

O autor argumenta ainda sobre o conforto dos modais, e nos mostra como essa nova tecnologia do bem-estar no deslocamento, também estava a serviço do produtivismo. Segundo Sennett, o conforto só passou a ter a devida atenção por parte dos poderes, no momento em que o corpo operário demonstrou ter chegado ao limite de suas energias, e já não tinha forças nem mesmo para se deslocar de volta para o trabalho. É nesse momento que o trânsito casa-trabalho-casa, passa, então, a ser objeto de intervenção, no sentido de promover descanso e recomposição das energias. Um fragmento do texto original pode esclarecer o argumento:

[...] as pessoas começam a sentir-se esgotadas antes de tornarem incapazes de mais esforço; segundo o fisiologista italiano Angelo Masso, essa sensação permite ao corpo controlar suas forças, protegendo-se de abusos que poderiam ser causados por uma "sensibilidade menor" [...] No século XIX, a busca de conforto insere-se nesse contexto. O modo mais cômodo de viajar, com mobílias confortáveis e lugares destinados ao repouso, permitiam que se recuperasse as forças exauridas." (SENNETT, 2008, p. 339)

Tudo isso, junto com o adensamento das vias, certamente contribuiu para que o operariado deixasse de usar a bicicleta como transporte e passasse progressivamente a ser usuário dos modais motorizados, sobretudo os coletivos.

Uma outra ressignificação da bicicleta, está relacionada ao surgimento de novas práticas de esporte e lazer. A modernidade industrial, sobretudo no período transitório do século XIX para o século XX, trouxe consigo novas concepções de mundo, de vida e de saúde, que, de forma agressiva, rapidamente tomaram o cotidiano e os modos de vida das grandes cidades europeias. Dentre essas transformações, destacamos aqui, as noções



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

imbricadas de esporte, higiene e velocidade, que, por sua vez, se relacionaram diretamente com o deslocamento do signo pedalar.

Segundo Norbert Elias (1992), em seu livro *A busca da excitação*, o conceito de *sport* tem origem na Inglaterra e surge para classificar, não uma série de modalidade esportivas, mas um modo de existência, que incluem uma série de expressões, como moda, jogos, cantigas, etc. Mais do que uma prática, a palavra *sport* fazia remissão a um novo estilo de vida. O *sportsman*, por sua vez, não era somente um praticante de determinadas atividades, mas um sujeito cujo modo de vida era ritmado pelos ideais modernos.

De certo, o fato de a bicicleta ter deixado de ser um transporte passa por esse conceito de *sport* que Elias nos fala. Conceito esse que pode ser entendido também como uma herança, ou um desdobramento, das práticas higienistas sobre os espaços e os corpos, que, desde as grandes epidemias da primeira metade do século e dos séculos anteriores, começaram a ser cada vez mais comuns e instituídas nos espaços urbanos.

Contudo, se seguirmos acompanhando Sennett (2008), veremos que todo esse conjunto de transformações tem uma origem ainda mais profunda. Segundo o autor, foi a revolução fisiológica de William Harvey, no final do século XVII, que fundou as bases de toda essa organização funcionalista que ainda hoje se perpetua nas cidades. Harvey descobriu o sistema circulatório e o colocou como elemento central na manutenção da saúde do organismo. No entanto, essa relação se processa no momento em que, de modelo fisiológico do corpo, a teoria de Harvey passa não só a representar a esfera social e o espaço, mas a servir de argumento para intervir e reorganizá-los em prol de uma nova organização econômica. Com a apropriação do discurso fisiológico por parte de Adam Smith, rapidamente saúde e finanças se tornaram equivalentes, e passaram a compartilhar as bases paradigmáticas da incessante circulação. Assim, se o sangue, as veias e artérias, ao distribuírem oxigênio e nutrientes para o corpo, eram os responsáveis pela boa saúde do mesmo, nas cidades, seriam os novos espaços urbanizados e, sobretudo, os sistemas de transportes que cumpririam essa função, transportando as pessoas, as mercadorias e o dinheiro. Nascia, assim, a cidade-organismo.



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

É justamente na esteira dessa transformação que o ciclismo competitivo emerge, difundindo o novo paradigma também na dimensão lúdica da sociedade: assim como as fábricas, os motores, os carros e os demais transportes motorizados, a bicicleta, enquanto modalidade esportiva, também era componente intrínseco do cenário industrial e da tendência economicista liberal do final do século. Entretanto, se os primeiros (motores, carros, etc.) ocupavam os espaços formais do cotidiano urbano produtivista, o segundo (ciclismo), colaborava preenchendo a dimensão lúdica da sociedade, os finais de semana, os feriados e os demais momentos de entretenimento e descontração.

Na introdução de seu livro *Elogio de la bicicleta*, Marc Augé (2009) tece alguns comentários sobre as funções política e econômica que o ciclismo cumpria na segunda metade do século XIX e no início do século XX, em todo o ocidente e mais especialmente na França. O autor nos mostra, por exemplo, como os meios de informação, tendencionados pelo estado e pelas elites industriais, encontraram na modalidade esportiva, ao mesmo tempo, um espaço privilegiado para propagar os ideais modernos (competitividade, saúde, velocidade, individualismo, etc.), um terreno fértil para criação de ídolos e heróis nacionais (vide a corrida mundial *Tour de France*, sua enorme repercussão em todo o mundo, ainda hoje, e a influencia de seus atletas, sobretudo em território europeu), e um potente e vasto mercado consumidor.

Concomitante a esse movimento, se processou um outro deslocamento do pedalar, no sentido de incluir na bicicleta, além de uma dimensão esportiva, uma noção de lazer e entretenimento. Ou seja, de tornar a bicicleta um brinquedo. A questão é que essa nova faceta, bem como o ciclismo esportivo, se combinou perfeitamente com as condições espaciais, sociais e subjetivas demandadas pela estética e pela ética moderna ascendente.

Com a transformação das ruas em avenidas, e com progressiva substituição dos passos e carroças pelos motores, não cabia mais aos espaços de circulação e aos demais espaços produtivos do cotidiano serem locais de pausa, de aglomeração, de bagunça e de convivência comunitária, como antes. Sendo, necessário a construção de locais exclusivos para isso, como, por exemplo, passeios, parques e praças.



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

Essa transformação no cenário urbano fez, entre outras coisas, com que a cidade se segmentasse, se dividisse entre espaços de trabalho, produção e circulação, e espaços de ócio e lazer. Assim, a convivência mais intimista, o corpo-a-corpo denso tão próprios dos grandes centros nos séculos anteriores, foi deslocado da região central e se setorizou, se institucionalizou como uma nova função topológica da cidade, como se a nova urbe modernizada não pudesse mais deixar conviver momentos produtivos e momentos de trocas, afetos e espontaneidade. Pior, como se essas formas de sociabilidade desligadas do ritmo fabril e mercadológico, fossem menos importantes.

É precisamente nesse momento, junto com os parques e praças, que a bicicleta se retira do centro econômico e passa ocupar os espaços destinados aos raros e momentos de lazer. A bicicleta passa, então, a ser associada aos finais de semana, ao bem-estar familiar, às férias, às orlas das cidades costeiras, à família que sai para passear nos parques da cidade nos feriados, aos enamorados que passeiam no calçadão ao fim do dia, etc. Enfim, se ressignifica, é recondicionada, e traz agora funções que ajudam a cidade a se manter como está.

Nesse sentido, se seguirmos Louis Althusser (1985), em seu livro *Aparelhos ideológicos do estado*, no qual argumenta que o estado e o capital são aparelhados e mantidos, não apenas pelas suas instituições formais e oficiais, mas por tudo aquilo contribui social, subjetiva e semioticamente para a manutenção do *status quo*, podemos entender, que a bicicleta, nesse duplo processo - de não ter mais expressão como transporte nos centros urbanos e de ser domesticada nas formas de esporte e brinquedo -, em certa medida, passa a cumprir essa função ideológica, uma vez que corrobora e contribui com e para a manutenção da ordem social hegemônica.

Essa noção modulada do pedalar, relacionada à família, ao esporte e aos momentos de lazer, se consolidou e se tornou hegemônica ao longo do século XX, e durante esse período, conviveu harmonicamente com os ideais modernos e modernizantes das cidades. Paralelamente ao avanço do setor automobilístico, que seguiu estratosférico por todo o século XX, vimos também uma grande ascensão da indústria da bicicleta: novos modelos e marcas, peças mais modernas, diversidade de cores e tamanhos, um sem número de





**XI POSCOM**  
**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

acessório, etc. Assim como o carro, a bicicleta passou a ter um lugar de destaque no imaginário urbano burguês, ora remetendo a competitividade e agressividade, ora como artefato lúdico, ligado aos momentos familiares de descanso.

Todavia, já ao final do século XX, mais precisamente nas duas últimas décadas, os primeiros indícios de saturação do sistema motorizado começaram a se mostrar bastante evidentes. Passaram a ser características essenciais do contexto metropolitano o engarrafamento de automóveis, horas a fio para se chegar a destinos relativamente curtos, o estresse gerado pelo trânsito, o barulho das buzinas e dos motores e a poluição do ar gerada pela combustão. Fenômenos estes que seguiram em progressão e densificação nos dois terços iniciais do século XX, até que claras impossibilidades se entropusessem. Sobretudo, duas delas, que, ao mesmo tempo em que se impuseram, também prepararam o terreno para o que chamaremos aqui de a emergência contemporânea a da bicicleta.

Para pensar os limites do sistema automobilístico, porém, é importante lembrarmos que toda a rede rodoviária, desde o *design* dos veículos até as intervenções urbanísticas, visaram essencialmente três objetivos: primeiro, velocidade; segundo, funcionalidade, ou seja, deslocamentos que se dessem fundamentalmente entre os pontos economicamente interessantes da cidade; e, terceiro, individualização do sujeito, isto é, estratégias para que os deslocamentos ocorressem com o mínimo possível de encontros e interferências com o outro.

Porém, a própria ascensão do projeto, construiu seu limite. A junção entre automatização das fábricas e inchaço demográfico, permitiu uma proliferação sem precedentes do automóvel particular, e à medida em que isso se dava, dois dos três objetivos iam deixando de ser cumpridos. Quanto mais os carros tomavam as ruas, mais monumentais tornavam-se os congestionamentos, fazendo com que o objetivo da velocidade fracassasse e novas estratégias de mobilidade fossem demandadas. Ao mesmo tempo, em algumas cidades europeias, a própria funcionalidade das cidades e da circulação começavam a ser questionadas, sobretudo em nome do *direito à cidade*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Lefebvre (2011)



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

É, então, desse duplo limite e dessa dupla demanda que ressurgiu, no cenário urbano contemporâneo, ressignificada, a figura da bicicleta. Ressignificada, primeiro, por ressurgir como transporte, afirmando seu espaço no trânsito, apesar de não tê-lo formalmente; segundo, por incluir novamente elementos de liberdade e ludismo nos grandes centros (já que a bicicleta sempre teve essa faceta); e, terceiro, por estar relacionada às lutas contra a funcionalidade da vida e da locomoção, imposta pelos poderes desde o século XIX, e, consequentemente, em favor de uma experiência urbana mais participativa e inventiva.

Algumas grandes cidades, como Amsterdã e Londres, por exemplo, conseguiram fazer confluir as decisões governamentais e a vontade popular de pedalar, resultando em eficientes políticas públicas e uma boa estrutura em favor dos ciclistas. Já em outras, como Nova York e São Francisco, houve violenta recusa por parte do governo, ocasionando momentos de grande tensão, como pode ser visto no documentário *Still we ride* (2005), que trata dos enfrentamentos entre o movimento *Massa Crítica* e a polícia novaiorquina. Nesse caso em especial, pode-se ver uma verdadeira guerra urbana da polícia contra cerca de 5000 ciclistas, agrupados e em luta pelo direito básico de circular na cidade sobre a bicicleta.

Esse movimento reverberou - e ainda hoje reverbera - em grande medida por todo o mundo, e, nas metrópoles, justamente por afirmar a bicicleta como transporte e trazer o engajamento contra a funcionalidade da vida, certamente é uma das formas mais emblemáticas do que estamos chamando aqui de ciclismo urbano contemporâneo.

Além disso, outros elementos, como, reivindicações por modos de locomoção menos sedentarizados e não poluentes, visando cidades mais limpas e corpos mais saudáveis, em certa medida, também podem ser considerados atualizações dessa re-emergência ciclista, uma vez que essa noção alarmista, globalizada, dos males antrópicos causados ao planeta e aos corpos, é também contemporânea.

Contudo, é importante destacar que não é porque conseguimos mapear algumas características que o caminho está teleologicamente traçado. O fato é que o signo pedalar está em plena disputa, e novidades surgem o tempo todo, seja pelo lado da axiomática capitalista, ou, em diferentes níveis de radicalidade, pelo lado das lutas.



**XI POSCOM**  
**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

**As potências contemporâneas do pedalar**

Concebemos o contemporâneo, aqui, a partir do que sugere Gilles Deleuze (2010), em seu *post-scriptum sobre as sociedades de controle*, em que, segundo o autor, o mundo atual, pós-guerra, estaria marcado por um declínio radical das instituições disciplinares, e por uma ascensão acelerada das tecnologias de controle, relacionadas sobretudo aos avanços digitais. Deleuze ilustra essa transição por diversos caminhos: fala, por exemplo, sobre como a escola, o hospital, a prisão, a família etc, estão se pulverizando e abrindo novos e indefinidos espaços, caminhos e movimentos para serem disputados.

Será a partir dessas pistas, portanto, que pensaremos, por um lado, o trânsito urbano e os sistemas de transportes como sendo construções disciplinares, relacionadas aos paradigmas funcionalistas da modernidade, e, por outro, a bicicleta, em seu sentido contemporâneo, como uma ferramenta potente para tencionar esse modelo e produzir tendências mais autônomas e inventivas para as cidades.

Para isso, seguiremos alguns elementos que acreditamos fazer parte da experiência do pedalar contemporâneo. Primeiro, pensaremos a respeito da *abertura ciclista*, isto é, da exposição dos sentidos no contato com o que se passa. Depois, trataremos do *estrangeirismo ciclista*, ou seja, do fato de a bicicleta não contar com um lugar próprio no trânsito urbano e mesmo assim permanecer nele. Trataremos, sobretudo, das potências e dos riscos que isso implica. E, por último, a partir do conceito de *lentidão*, de Deleuze e Guattari (2013), refletiremos sobre a atenção do ciclista, detalhando algumas de suas nuances e singularidades.

Se pensarmos a evolução dos sistemas de transportes motorizados, bem como a organização urbanística das vias de circulação, perceberemos que, desde o século XIX, trata-se de um modelo que interioriza o corpo, que cria espaços fechados dentro dos quais o corpo se desloca. Seja o carro, o ônibus, o metrô, o trem, a moto, etc, todos eles, em diferentes níveis trazem mecanismos e características que separam os corpos e as subjetividades do que se passa ao redor. E, é justamente nesse aspecto que a bicicleta marca uma primeira diferenciação.



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

O corpo na bicicleta não viaja em uma cabine. Não existem portas, vidros, visores, insulfilmes ou qualquer outro objeto que cumpra esse papel de intermediar o que se passa entre os sentidos e o acontecimento. Não existem dois espaços em relação, mas um espaço e o corpo, juntos. Fora as barreiras físicas, também não existe uma separação pela velocidade. Se, como nos sugere Sennett (2008), o carro fez do espaço um lugar de passagem, com relação a bicicleta, podemos afirmar justamente o inverso. Não que a bicicleta não seja veloz e ágil, mas fundamentalmente por ela trazer consigo essa condição de total exposição dos sentidos e um caráter estrangeiro ao trânsito.

Em grande parte das grandes cidades, a bicicleta não é prevista no plano urbanístico. Primeiro por causa da hegemonia automobilística, construída e consolidada ao longo de mais de um século na sociedade ocidental; e, segundo, por essa noção arraigada de que os ciclistas devem estar apenas nos espaços de lazer e esporte. Daí, então, essa noção de *estrangeiro*, que, aqui, faz remissão ao que não é do lugar e mesmo assim está presente, às figuras históricas dos forasteiros, escravos foragidos, imigrantes, entre outros, que, ainda que sem compartilhar as raízes dos códigos e dos hábitos locais, permaneciam dentro do corpo social, e, à sua maneira, interferiam nele.

Assim, quando pensamos a bicicleta, trazemos a suspeita de que essa sua falta de lugar pode operar certas interferências nos circuitos já prescritos da cidade, tensionando e deslocando as previsibilidades, as formalidades e os hábitos. Pois, de certo modo, estar de bicicleta nas cidades atuais - sobretudo brasileiras -, é estar justamente nesse entremeio de tensões, de aberturas e indefinições, no qual não se deveria estar, mas se está; e, do qual surgem, ao mesmo tempo, riscos e potencialidades.

O texto *O olhar do estrangeiro*, de Nelson Brissac Peixoto (1988), nos parece especialmente interessante nesse aspecto. Em um primeiro momento, o autor, nos fala da monotonia do mundo contemporâneo e do sentimento crescente de que nenhuma novidade mais é possível. Em seguida, porém, traz como saída alternativa a figura do *estrangeiro*, isto é, a potência inventiva do sujeito que vem de fora, e que afirma uma enorme gama de possibilidades onde já parecia terem minado todas as nascentes de diferenciação.

Um fragmento do texto pode dar uma noção mais precisa:



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

[...] aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. Todo um programa se delinea aí: livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. Contar histórias simples, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são. O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo. Para ele estes personagens e histórias ainda são capazes de mobilizar. (PEIXOTO, 1988, p.363).

É nesse aspecto que afirmamos ser a bicicleta um *estrangeiro* no trânsito. Um modal no qual se tem, de uma só vez, os riscos da informalidade, os prazeres da autonomia e as potências da inventividade. De fato, existem perigos na circulação ciclista, sob os quais deve-se sempre agir com *prudência*<sup>2</sup>. Contudo, a proliferação que percebemos atualmente, nos leva a pensar que a autonomia e as boas sensações prevalecem. Até porque elas são diretamente proporcionais ao crescimento urbano (que é um fato), isto é, quanto mais os carros tomam as ruas, mais lento se torna o trânsito, e mais seguro este se torna para pedalar.

A estrangeiridade ciclista, contudo, requer *táticas*<sup>3</sup>, ou seja, decisões momentâneas que nos possibilitam resistir mesmo quando imersos em territórios e *estratégias* hostis. Assim, por não haver um caminho definido, é necessário inventá-lo. E é nesse momento que entra em curso uma certa aventura do pedalar, na qual é preciso e necessário decidir por onde e como seguir: pelas ruas de maior ou menor fluxo; pela calçada ou pelo asfalto; pelo meio da pista - como alguns recomendam - ou nos cantos - como indica a legislação; pegando atalhos ou seguindo por caminhos mais longos; na borda de uma bela paisagem ou em meio aos motores e buzinas; em alta ou em baixa velocidade; na mão ou na contramão dos carros. Enfim, são muitas as formas possíveis. E é justamente essa nossa afirmativa, de que a bicicleta permite uma experiência urbana com mais possibilidades, possibilidades de caminhos, de formas, ritmos e desejos. Possibilidades de não ter a circulação modulada por um projeto de trânsito disciplinar e funcionalista.

---

<sup>2</sup>Deleuze (2010)

<sup>3</sup>De Certeau (1990)



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

Há, também, em grande parte das cidades, um estrangeirismo perante a legislação. Pois, ainda que existam algumas raras considerações sobre a bicicleta no Código de Trânsito, na prática, elas quase nunca são levadas em consideração, de modo que, no cotidiano intenso e caótico da urbe, a liberdade torna-se ainda maior. Assim, vez ou outra, é possível transitar pelas calçadas, na contramão, desobedecer aos semáforos, etc. Certamente isso implica, primeiro, em uma certa ética - já que não é mais uma condição *apriorística* que define as ações, mas um panorama instantâneo de cada situação -, e, segundo, uma atenção toda especial, acreditamos, aqui, própria dos ciclistas urbanos.

Para tratar da atenção, recorreremos ao conceito de *lentidão*, usado por Deleuze e Guattari (2013), a partir do qual os autores propõem um aspecto qualitativo do movimento, relacionado não à velocidade e à aceleração, mas ao modo do movimento. Ao afirmarmos, portanto, ser a bicicleta um transporte lento, não nos referimos ao fato de ser ela um modal de baixa ou alta aceleração, mas de estar em uma situação de desvio (*clinamen*), em que seu movimento requer, ao contrário dos modais motorizados, um contato profundo e intenso com os arredores.

Essa característica, porém, de alguma forma, nos coloca novamente em contato com as outras duas que tratamos aqui - abertura e estrangeirismo. Pois, é exatamente por se tratar de um corpo absolutamente exposto às interferências e intensidades da cidade, e de um modal *estrangeiro* aos circuitos formais - que coloca o sujeito em condições de autonomamente inventar por onde e de que forma seguir - que a bicicleta pode ser considerada lenta.

Pode ficar ainda mais claro se compararmos com os modais automotores. O carro, por exemplo, é rápido (*gravitas*) não (só) por conseguir alcançar altas velocidades, mas sobretudo por participar de um complexo sistema de simplificação dos movimentos. E isso se processa em várias etapas: no conforto e no pouco esforço necessário para se dirigir; na automatização do movimento e da comunicação via luzes, placas e sinais de trânsito; nas barreiras físicas (vidro, cabine, insulfilmes, blindagens) que separam os sentidos dos acontecimentos; e, na criação de vias exclusivas e pavimentadas para a circulação



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

motorizada. É por esse conjunto de elementos, tanto do modal quanto do espaço através do qual circula, e não pela aceleração, que o carro é considerado um transporte rápido.

Desse modo, como vimos, tanto em relação ao modal, quanto ao espaço, há enormes contrastes entre as experiências de pedalar e dirigir nas cidades. É interessante, aliás, pensar que se trata de um mesmo perímetro territorial, muitas vezes de uma mesma cidade, mas que, de acordo com a ferramenta locomotiva utilizada, diferentes relações se estabelecem, mais ou menos possibilidades são disponibilizadas, e maiores ou menores são as chances de se criar novas experiências de cidade.

Isso nos remete, inclusive, aos conceitos de *lugar* e *corporeidade* que falamos no início do texto, através dos quais os autores afirmam um rompimento com as barreiras que separam corpo e espaço, e uma coexistência entre ambos. Desse modo, se pensarmos a bicicleta por esse lume, podemos entender que, em certa medida, ela cumpre esse papel de alargar os poros entre essas duas dimensões - topológica e corporal -, uma vez que, ao permitir um aumento das possibilidades sensitivas, permite também que a cidade se singularize e que o corpo saia das redomas automobilísticas para encarnar o espaço que o circunda, constituindo lugares.



**XI POSCOM**  
**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

## REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- AUGE, Marc. *Elogio de la bicicleta*. Barcelona: Gedisa, 2009.
- CERTEAU, M. de. Caminhadas pela cidade. In: *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 169-193.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Micropolítica e segmentaridade. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 91-127.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1227 - Tratado de nomadologia: a máquina de guerra. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 11-119.
- DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: *Conversações*. São Paulo: 34, 2010. p. 213-223.
- ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. *A busca da excitação*. Lisboa: Difel, 1992.
- GUATTARI, F. Espaço e Corporeidade. In: *CAOSMOSE: Um novo paradigma estético*. São Paulo: 34, 2000. p. 169-183.
- LEBLANC, Maurice. Palavras de um crente. In: *De Bicicleta*. Lisboa: Relógio D'água, 2012.
- LEFÉBVRE, H. O direito à Cidade. São Paulo: Editora Documentos, 1969.
- PEIXOTO, N. B. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 361-365.
- SENNETT, R. Corpos em movimento. In: *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008. p. 261-289.





## **As lutas do povo do Borel: narrativas, perspectivas e novos tecidos sociais<sup>1</sup>**

Diego Santos Francisco<sup>2</sup>  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

### **RESUMO**

Este artigo pretende evidenciar as relações presentes no contexto de um território de favela, mais especificamente, do morro do Borel a partir do advento das Unidades de Polícia Pacificadora. Mais precisamente, a intenção está em apresentar uma perspectiva de articulação de uma relação analítica possível a partir da articulação de noções que deem conta a partir de diferentes prismas de uma realidade nova no imaginário da cidade.

### **ABSTRACT / RESUMÉN / RESUME**

This article aims to highlight the relationships present in the context of a slum area, more specifically, the hill of Borel since the advent of the Pacifying Police Units. More precisely, the intention is to present a perspective of articulation of a possible analytical relation to the articulation of notions that give account from different prisms of a new reality in the imaginary city.

**PALAVRAS-CHAVE:** favela; narrativas; cultura; UPP.

Ao longo dos últimos anos, desde 2008, o Rio de Janeiro passou por uma série de transformações em seu cenário. Seja nas intervenções urbanísticas pela iminência de grandes eventos esportivos mundiais ou no que tange as relações sociais, a cidade apresenta desafios novos o olhar dos pesquisadores. A implantação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) nas favelas cariocas trouxe novos cenários para as páginas dos jornais, questões e hipóteses sem-número às bancadas acadêmicas e alterou, pelo menos em parte, a relação favela-cidade que, no caso do Rio, se mostrou ao longo de décadas um problema a ser resolvido.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Narrativas e Representações & Práticas de Consumo do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação Social pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Orientadora: Letícia Cantarela Matheus. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Email: [diegsf@gmail.com](mailto:diegsf@gmail.com)



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

É importante ressaltar que o tema das UPPs foi, e continua sendo fértil para a produção acadêmica nas mais diversas áreas de conhecimento. O advento da polícia pacificadora movimentou a criação de artigos, acalorados debates, propostas mil em análises discursivas, de conteúdo, sociológicas, antropológicas, psicológicas e tantas outras que vêm contribuindo para um processo de aperfeiçoamento do pensamento em relação à política de segurança implantada pelo governo do Estado.

Interessante também é perceber a movimentação da produção da mídia sobre o processo de ocupação policial das favelas. Em 2008, quando foi inaugurada a primeira Unidade, no Santa Marta, “os jornais sequer anunciaram com a sigla que hoje foi consagrada – agora estampada em *outdoors* e anúncios em ônibus, sinalizada nas ruas, e disputada por iniciativas da Prefeitura e do governo do Estado”(Burgos *et al.*,2011). Atualmente, a densa produção, dos jornais à TV, passando pela publicidade serve como matéria-prima para a construção de análises sem-número sobre o processo.

O processo do qual falamos teve uma expansão com maiores proporções no ano de 2010, quando, na formação de um “cinturão de segurança” – expressão corriqueiramente utilizada pelo governo à época – todas as favelas da Grande Tijuca são ocupadas e servidas de Unidades de Polícia Pacificadora. Se anteriormente a cobertura das operações policiais estava circunscrita às entradas violentas e às imagens dos tiroteios nas incursões, novas narrativas aparecem, neste caso, facilitadas pela alta adesão da sociedade e pela baixa ofensiva do tráfico que ocupava estes territórios.

Na Grande Tijuca, região que comporta cerca de 20 favelas organizadas em complexos distintos pela designação do Estado, a primeira favela a receber uma UPP foi o Borel, transformado em Complexo aglutinando as favelas da Chácara do Céu, Casa Branca, Cruz e Catrambi. Para além do processo complexo que envolve a aproximação de dois



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

atores historicamente antagônicos, estão as construções narrativas envolvidas nos processos históricos a que os moradores destes territórios estão submetidos.

O desafio deste trabalho está justamente na articulação das narrativas a construídas à identificação e aos conceitos apontados ao longo do curso. Mais ainda, no fato de que, sendo o pesquisador morador do território, e tendo a necessidade de se permitir novas descobertas. O que temos em vista poderá oferecer um novo recorte ao observarmos o processo de pacificação a partir de uma nova ótica, partindo de pontos outros para esta produção.

### **AS UPPs**

As Unidades de Polícia Pacificadora constituem o projeto de Segurança Pública forjado no governo de Sérgio Cabral. As UPPs modificaram as narrativas sobre a cidade, bem como toda a produção jornalística nos últimos anos. A favela ganhou evidência nos veículos de comunicação. Foram criados guias turísticos de favelas, repórteres comunitários ganharam a TV e o rádio e até colunas nos principais jornais.

Foram concebidas a partir do projeto de policiamento comunitário experimentado em Medellín, na Colômbia. A proposta de construir uma “polícia de paz” era gerar inclusão social dos moradores de áreas “carentes” do estado. As UPPs chegam a um Rio de Janeiro desacreditado com as políticas públicas de segurança dos governos anteriores. O esforço de colocar em evidência o projeto gera um grande trabalho de marketing público e de adesão da opinião pública que vai dominar os primeiros anos de implementação do projeto.

Prova de que o projeto é essencial na ótica governamental é o apoio que recebe, inclusive, da iniciativa privada. Em seus primeiros anos a UPP contou com apoio financeiro declarado de grandes construtoras e com uma doação milionária do empresário Eike Batista, que financiou a construção dos prédios que abrigam as UPPs. Atualmente o estado já conta com 38 unidades segundo o siteda iniciativa. De acordo com as informações, são “beneficiadas” cerca de 1,5 milhão de pessoas em 264 territórios no estado.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Há um trabalho bem organizado na implantação das UPPs que vai desde o aviso nos principais veículos de comunicação do local da instalação da próxima unidade e passa por uma ocupação prévia comandada pelo Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro (Bope). Neste processo, há o ritual emblemático de fincar no território ocupado a bandeira nacional e a bandeira com uma faca encrustada em uma caveira, do Bope.

Silva (2012) aponta mudanças decisivas para a ação policial: “com a retomada da favela pelo Bope, a Polícia Militar passou a ter de lidar com as expectativas do papel a ser por ela cumprido.” (p.121) Esta é mais uma das etapas do verdadeiro ritual de pacificação, que é seguido de reunião com os moradores para a apresentação das novas regras.

A inauguração da unidade com comando específico e contingente apropriado demora cerca de um mês e é realizada em uma cerimônia com direito à presença do mais alto escalão da administração pública fluminense. Mais uma vez, Silva (2012) consegue sintetizar o sentimento ao afirmar que:

a pacificação, portanto, só pode ser compreendida a partir de recortes de quem são os espectadores dessa performance estatal. Se nos centramos nos investidores de capital, a pacificação funciona como elemento de expansão das frentes de investimento. Se focarmos nos gestores públicos, ela organiza uma série de políticas públicas de integração social de porções devidamente sanadas do espaço urbano. Se dermos ênfase aos significados da pacificação para as favelas, ela funciona como elemento de encapsulamento do tráfico de drogas e de transformação dos moradores em consumidores de serviços. (SILVA, 2012, p. 180)

Além disso, é tocante a tensão de que atores antagonistas são, agora, os responsáveis pela manutenção de um bem estar social em um território “devolvido” ao Estado.

E é na garantia efetiva de direitos cidadãos que o debate ganha força. Pois a grande parcela da população fluminense que mora nas favelas não enxerga na polícia garantia de direitos. Na maioria dos casos, a polícia é vista como violadora de direitos: “Esse medo



XI POSCOM  
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

pode ser entendido como a não confiança na permanência dessa política, tendo em vista que a ação do Estado nas favelas do Rio de Janeiro não apresenta continuidade” (CARVALHO, 2012, p.181).

## **O MORRO DO BOREL**

“Eu moro na Tijuca, na rua São Miguel. Aqui tem quem luta, quem faz o seu papel”.

Pedro do Borel

O processo de construção da favela do Borel foi iniciado em 1920, quando os trabalhadores das fazendas de café e das pequenas fábricas que já estavam na região da Usina começam a construir no morro as suas casas. O processo que se assemelha à fundação de outras favelas no Rio de Janeiro, foi marcado por lutas pela garantia de posse da terra, pelo acesso aos direitos e pela garantia da moradia digna.

Em 1954, os moradores engajados na luta fundam a União dos Trabalhadores Favelados (UTF), a primeira associação de moradores de favelas do Rio de Janeiro. Segundo o livro de Manoel Gomes (1980), a UTF surge após uma ordem de despejo movida pela fábrica Borel Meuren LTDA, empresa subsidiária da Seda Moderna, que tentava, por meio de “grilagem” o reconhecimento legal da propriedade do terreno.

Diante da ameaça de perda do terreno:

Uma comissão de moradores recorreu a um advogado que aceitasse; defendê-los diante da ação de despejo movida pela Borel Meuren Ltda. Encontraram receptividade em Antonie de Magarinos Torres Filho, membro de tradicional família de juristas e que participara de movimentos democráticos e progressistas (As lutas do povo do Borel, Gomes, 1980).

Pelo trabalho da UTF e o árduo esforço dos moradores organizados e na criação de reivindicações legítimas dos moradores das favelas e até da criação do projeto de uma “Lei de Proteção aos Trabalhadores Favelados”, a posse do terreno foi mantida aos moradores. É



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

interessante registrar que já na década de 1950 encontram-se registradas denúncias contra as batidas policiais e de violência contra os moradores de favelas. Na ocasião, fora apresentada ao Ministério da Justiça queixa-crime, contra o chefe de polícia sendo que a entrega da denúncia, segundo Gomes, foi acompanhada por uma manifestação com centenas de favelados.

O Borel que recebe as UPPs conta com cerca de 7 mil famílias, 12 mil moradores de acordo com os dados do Programa de Saúde da Família local. Se somarmos a este número os moradores da Chácara do Céu, Casa Branca, Catrambi e Cruz, o número pode chegar a 20 mil moradores.

Em 2010, ano da ocupação policial, a cobertura sobre o processo foi intensa: era a primeira vez que uma operação de ocupação se daria nos moldes desta. Em jogo estava o fato de estarem interligadas diferentes favelas, com facções rivais. Nos jornais, a sanha de que aquele era o “bunker da criminalidade” da Tijuca estava estampada em matéria de destaque em *O Globo*.

Já fazem quatro anos desde que a Unidade de Polícia Pacificadora foi implantada no Borel, desde então, uma Rede de Instituições local foi criada com a intenção de manter um diálogo direto com a UPP e outros agentes do estado.

### **Uma descrição densa**

É possível dizer que ao observar o histórico do Borel, aliando-o ao processo de pacificação, identifica-se um rearranjo claro no que tange as relações sociais no território e a própria identificação com o território. É na busca de uma nova “noção” e uma nova perspectiva que encontra base na sociologia compreensiva de Michel Maffesoli (2010).

A proposta, afinal, é conhecer a partir de uma visão interna, de observar plenamente as interações produzidas no cotidiano que revela diferentes maneiras de ver uma mesma realidade. Neste caso, se a comunicação é um processo que permeia as relações e as afetam, torna-se pertinente compreender como.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Partindo do pressuposto de Maffesoli de que existe uma “não-linearidade” do discurso da sociedade, é possível, quem sabe, contrapor discursos para que revelem as “diferentes realidades”. Estamos em busca, portanto, de uma produção comum, desvelada por um processo novo, categórico e que altera as relações na cidade.

Esta perspectiva aponta para um processo de análise profunda do que Maffesoli chama de “socialidade”, o que representa um esforço metodológico de escutar o outro. É, a partir desta perspectiva, na empiria que deve se basear esta análise.

E este esforço é necessário para que sejamos capazes de “ler” o território a fim de compreendermos a(s) nova(s) gramática(s) de produção de sentido advindas dos territórios de favelas, como proposto por Jesus Martin-Barbero (2004):

“agora, tratar-se-ia de outra coisa: de uma história dos processos culturais enquanto articuladores das práticas comunicativas com os movimentos sociais, o que implica inserir a comunicação no espaço das “mediações” nas quais os processos econômicos deixam de ser uma parte exterior dos processos simbólicos e estes por sua vez aparecem como constitutivos e não só expressivos do sentido social”. (BARBERO, 2004, pp130-131)

E é sobre o sentido social construído nesse processo, nos últimos quatro anos que um posterior estudo poderá dar conta. Para isso será necessário distinguir estruturas, decifrar códigos para produzir uma densa descrição. A metodologia de Clifford Geertz se apresenta atual e providencial em um estudo como este.

### **Um traço ideológico?**

É possível tomar para esta observação um segundo prisma com o objetivo de apropriarmo-nos de sentidos novos a partir de perspectivas outras. O fio condutor presente aqui está na “concepção especial de ideologia” que John B. Thompson (1990) propõe: ideologia é sentido a serviço do poder. Se no caso das UPPs, a construção de uma narrativa midiática será capaz de afetar a cidade em diversos níveis é possível identificar uma



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

construção específica já revelada na concepção de Thompson. “A concepção latente de ideologia chama atenção para o fato de que as relações sociais podem ser sustentadas, e as mudanças sociais impedidas, pela prevalência ou difusão de construções simbólicas”.(p.59)

Sendo assim, evidente também fica a relação entre ideologia e as relações sociais firmadas neste contexto. E é para tentar compreender e explicar as maneiras pelas quais as formas simbólicas são usadas na manutenção destas relações que conduzimos este projeto a partir da ideologia.

Neste caso, se as relações sociais do Rio de Janeiro são ligeiramente afetadas pela nova concepção de segurança pública presente no novo projeto de governo temos em disputa novas representações e novas conformações no tecido “comunitário” da cidade.

Se, como vimos no histórico da relação favela-cidade, há uma noção de que o território de favela não está integrado ao da cidade e isto fica evidenciado pelas narrativas midiáticas, ficcionais e do imaginário coletivo, o advento das UPPs mexe com esta estrutura. A “retomada do território” – chavão presente nas notícias e na publicidade governamental – vai trazer à tona novos personagens, novas narrativas e novas possibilidades.

O desafio está exatamente em perceber como esse efeito se dá “nas maneiras como os símbolos são usados e transformados em contextos sociais específicos”(p.62). Trata-se de analisar o fenômeno num campo mais amplo de suas construções de sentido.

Se falamos de construção de sentido, é também necessário falar de construções narrativas. Cabe, portanto, reforçar o trabalho de uma análise que vai fundo no limite do tempo e da narrativa. Afinal de contas, se a narrativa é parte fundamental na criação dos traços limítrofes entre o tecido das relações sociais e a criação das esferas de dominação – aqui representadas pelas novas representações do território favelado – é imprescindível que os aspectos desta construção sejam observados.





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Quem são os personagens envolvidos nestas narrativas e que aspectos elas querem reforçar, à medida em que colaboram para a manutenção de novas “sensações” e despertam novos interesses na cidade? Sobre isso, o alerta de Stuart Hall (2010) é contundente e aponta para a existência de um poder ideológico capaz de “significar eventos de uma maneira particular”(p.298).

Se estas relações são alteradas numa perspectiva macro que contempla o todo da cidade, não é impossível pensar que elas se maximizam à medida em que vai se concentrando o seu raio de ação. Ou seja, é possível pensar que o processo de significação e de ação do poder ideológico aumenta quando a escala diminui. Digo que quanto menor a extensão territorial, mais latentes serão as dimensões de ação desse poder de significação.

Confirmar esta hipótese é uma das possibilidades deste trabalho, já que trazer a voz deste território para o centro da análise pode gerar complexificações interessantes que colaborem para uma análise nova a partir dos parâmetros aqui estabelecidos.

É, portanto, na perspectiva crítica que este trabalho encontra base, ao ponto que desvendar os paradigmas de construção ideológica tornando-os tangíveis e iluminados ao olhar do pesquisador seja capaz de revelar os aspectos que vêm regendo as conformações sociais no Rio de Janeiro.

Vale ressaltar que, nos últimos cinco anos a narrativa sobre os territórios de favelas ganhou espaço na grande mídia. Ao mesmo tempo, as representações destes sujeitos não mudou tanto. As narrativas da pacificação enchem os olhos de quem vê sem carregar os traços que o morador favelado carrega.

A academia corre para dar conta das mudanças sociais produzidas, não só pela ação do estado, mas também pelas narrativas da opinião pública e pelas disputas constantes sobre o direito de contar esta história. E não param de surgir os 'favelólogos' de plantão, ocupando as páginas de opinião dos jornais e os quadros televisivos para contemplar e 'enriquecer' a visão plural do território de favela.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

É a relação de construção de sentidos em sua mais pura forma, presente em Althusser (1979) e corroborado por Hall (2010): “Porque o sentido não mais dependia de “como as coisas eram”, e sim de como as coisas significavam, por conseguinte, como dissemos, o mesmo evento poderia ser significado de maneiras diferentes.”

Seria, pois, válida a contraposição de narrativas para que se destaque as disputas em jogo? Creio que a chave de construção que esta metodologia sugere pode ser capaz de dar conta de uma análise que se pretenda eficaz na evidenciação de um quadro ideológico que coloca no mesmo tabuleiro, relações sociais, representações e ideologia.

### **Memória e História: Onde vamos chegar?**

Um dos desafios que se colocam nesta pesquisa está na reconstituição de um fato ocorrido já há certo tempo. Fazê-lo pela página dos jornais é, de certa forma, mais simples. Mas ao acionarmos a memória dos moradores estamos diante de um dilema que nos aponta Halbwachs, uma dificuldade clara no processo de reconstruir pela memória um fato histórico. "(...) não é assim para todos os casos em que os outros reconstroem para nós os acontecimentos que vivemos juntos, sem que nós possamos recriar em nós o sentimento do já visto."(1990, p. 30)

Nesse sentido, a tentativa aqui está em articular o pensamento que alia memória e história aos processos de comunicação em uma mesma perspectiva para tentar compreender e analisar a construção deste processo. Se é latente para o sociólogo francês Maurice Halbwachs a concepção de que a espacialização da memória se dá por meio de suportes e estes podem ser os produtos de comunicação, jornais, revistas, vídeos etc., aqui, torna-se premente levantar os suportes e marcar a análise a partir da percepção dos moradores.

Esta percepção não está necessariamente nas linhas das reportagens, nem está dada no cotidiano de forma explícita. Elas são formadas a partir de um encadeamento não ocasional dos fatos a fim de organizarem-se como memória. Qual seria, afinal, a memória produzida dos eventos de 2010 pelos moradores do Borel? Essa percepção encontra eco nas produções diversas? Ou "será que não existem lembranças que reaparecem sem que, de



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

alguma maneira, seja possível relacioná-las com um grupo, porque o evento que reproduzem foi percebido por nós enquanto estávamos sós".(p,37)

É imprescindível avaliar em que espaços se reproduzem os fios que vão tecer a narrativa produzida por este trabalho de pesquisa. Se nos apegarmos ao fato somente poderemos nos apoiar no que diz Ana Paula Goulart Ribeiro. Ela afirma que “um fato, para ser considerado histórico, deve estabelecer inúmeras relações com outros eventos considerados num encadeamento casual”(2003) E é nessa relação de construção entre história e memória que se encontra o objeto deste estudo.

Ainda nesse caminho, salta aos olhos a percepção de que “hoje, cada vez mais, são os meios de comunicação o locus principal em que se realiza o trabalho sobre as representações sociais. A mídia é o principal lugar de memória e/ou de história das sociedades contemporâneas” (RIBEIRO, 2003, p.97).

Sendo assim, aliar esta análise a um processo de entrevistas *in loco* e em profundidade pode ser uma estratégia a ser considerada a fim de que seja valorizada a perspectiva dos moradores e que se revele então novas narrativas. Assim, fica em evidência a perspectiva apresentada por Pierre Nora de que “a memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução”. (NORA, 1993, p.9).

Embora originalmente a perspectiva apresentado por Nora possa apresentar uma ruptura ao conceito de Halbwachs, aqui conseguimos articular o pensamento para articular um roteiro teórico para o agrupamento de diferentes metodologias para que o objeto deste estudo seja avaliado em diferentes aspectos.

Um destes aspectos tange à colaboração de Nora a partir da análise dos lugares de memória, ou seja, para ele, trata-se de uma história que ainda possui restos de memória. Não é somente memória porque não é mais vivida:

“Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processo verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos



**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

testemunhas de uma outra era (...) diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos” (NORA, 1993: 13).

Neste aspecto, a possibilidade de revelar-se homogêneo ou heterogêneo está também na articulação entre memória e a construção da história. Assim, os processos de comunicação tornam-se matéria-prima para o desenrolar desta trama.

### **Considerações Finais**

Dado o desafio de aliar memória, história, narrativas e ideologia para a construção de uma narrativa acadêmica, um recorte de realidade, uma leitura dos fatos fica visível a complexidade deste trabalho. A trilha deste caminho ainda pode, e deve, encontrar outras bases sólidas que nos permitam caminhar um pouco mais seguros, ainda que segurança na verificação de hipóteses e diante de um campo tão passível de mudanças não combine muito com a perspectiva deste trabalho.

Para tanto, Thompson (1990) e Maffesoli (2010) tornam-se verdadeiros encorajadores na perspectiva de avançar profundamente no estudo das microrrelações que formam as macroestruturas. Há ainda que se observar mais atentamente as relações que permeiam os personagens desta narrativa: a cidade, o governo, a grande mídia, a academia e os moradores do Borel.

Há ainda outras perspectivas possíveis que podem somar-se a esta, em especial no que tange os processos de construção da memória coletiva e dos processos históricos.



## REFERÊNCIAS

BURGOS, M.; *et ali*. **O efeito UPP na percepção dos moradores das favelas**. Disponível em <<http://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/4artigo11.p>> Acesso em 9 de julho de 2014.

CARVALHO, Monique Batista. **A experiência da pacificação em um conjunto de favelas na Tijuca**: Rupturas e contradições na gestão da ordem pública. In Comunicações do Iser. Rio de Janeiro, n. 67, 172-183, 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, Manoel. **As lutas do povo do Borel**. Rio de Janeiro: Edições Muro, 1980.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. “**A redescoberta da “ideologia”**: o retorno do recalcado nos estudos de mídia.” In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor (Orgs.). Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia. São Carlos (SP): Pedro & João Editores, 2010, pp. 279-329.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum**: introdução à sociologia compreensiva. Porto Alegre: Sulina, 2010

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Ofício de cartógrafo**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

NORA, Pierre. “**Entre Memória e História: a problemática dos lugares**”, In: Projeto História. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

RIBEIRO, Ana Paula G. **A mídia e o lugar na história**. Lugar Comum, n.11, pp 25-44. Disponível em <[http://uninomade.net/wp-content/files\\_mf/113010121113A](http://uninomade.net/wp-content/files_mf/113010121113A)>



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

[%20midia%20e%20o%20lugar%20na%20historia%20-%20Ana%20Paula%20Goulart%20Ribeiro.pdf>](#)

Acesso em 9 de julho de 2014.

SILVA, Marcella Carvalho da. **O Rio de Janeiro em forma olímpica**: a construção social da pacificação na cidade In MISSE M. ; WERNECK A. Conflitos de (grande) interesse: estudos sobre crimes, violências e outras disputas conflituosas Michel. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**. Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis(RJ): Vozes, 1990.



## **Coreografia para um filme: a escrita da imagem-movimento no *Cinema Shadow* de**

**Laura Lima<sup>1</sup>**

Débora Salles<sup>2</sup>  
PPGCOM/UFRJ

### **Resumo**

Este artigo analisa o trabalho *Cinema Shadow/Segundo* desenvolvido por Laura Lima, um projeto de 100 horas de filmagens sem pré-gravação, edição ou pós-produção, cuja trama foi definida previamente por uma partitura. O filme em questão cria a partir do texto, do corpo e do dispositivo cinematográfico, um sensível poético e uma experiência espelhada naquilo que é vivo e vivido. Busca-se estabelecer uma discussão a respeito do atravessamento da questão escrita e da noção de coreografia na obra, pensando como pode ser construída uma nova possibilidade de ordenar os corpos em cena a partir de um texto.

**Palavras-chave:** coreografia; performance delegada; cinema Laura; Lima; texto

### **Abstract**

This article analyzes the work *Cinema Shadow/Segundo* developed by Laura Lima, a project of 100 hours of footage without pre-recording, editing or post-production whose plot was previously defined by a score. This film creates based on the text, the body and the cinematic apparatus, a poetic and sensitive experience mirrored in what is alive and lived. So, we seek to establish a discussion of the relations between the written matter and the notion of choreography in work of art, deliberating if a new possibility to arrange the bodies on the scene based on a text can be built.

**Keywords:** choreography; delegated performance; cinema; Laura Lima; written text

Criar imagens pelo movimento do corpo partindo de um texto é uma premissa para diversas disciplinas, como o teatro, o cinema e a dança. Mas até que ponto a escrita

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 6 – Narrativas & Subjetividades do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio

<sup>2</sup> Mestranda do programa de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro na linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Contato: debora.g.salles@gmail.com



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

funciona como instrução, como arquivo, como determinação, como rascunho ou, até mesmo, como objetivo? A imaginação estaria sempre submetida ao processo textual? Essas questões suscitarão, para além de uma análise específica de cada uma dessas abordagens, um estudo a respeito da capacidade de retenção do movimento pelo papel, uma vez que o uso do corpo para (re)criar um texto atravessa diversas vertentes artísticas.

O texto pode ser entendido como uma pré-condição para qualquer significação, seja pensamento, reflexão, consciência, experiência, afeto, ação ou movimento. A escrita funcionaria como ponto de partida e ponto de chegada, como lugar de atividade filosófica, literária e artística. É nesse sentido que escrever o movimento implica em um agenciamento do dispositivo papel: sua aparente capacidade receptiva ilimitada e uma retenção permanente de traços estão aliadas às limitações de reter o movimento em si. Dispor os corpos e orientar suas trajetórias implicaria, então, em questionar nossa existência corpórea e nossa capacidade de arquivá-la. O trabalho de Laura Lima se coloca como uma possibilidade para essa análise, justamente por conjugar de maneira particular a criação textual e imagética com o agenciamento dos corpos.

Dessa forma, o presente artigo pretende analisar a obra *Cinema Shadow/Segundo*<sup>3</sup> desenvolvida por Laura Lima contou com 33 dias de filmagens com três horas diárias no espaço da Fundação Eva Klabin no Rio de Janeiro. Essa gravação, no entanto, não poderia ser assistida no local, era somente transmitida ao vivo para uma tela no auditório da casa-museu e para as salas de cinema da Caixa Cultural. O projeto totalizou quase 100 horas de filmagens sem pré-gravação, edição ou pós-produção. As ações do filme foram definidas previamente por um roteiro que lidava com o acaso e o imprevisto com uma certa flexibilidade, não sendo desenvolvido segundo estruturas e diretrizes padrões do cinema.

O objetivo da artista com essa instrução escrita é permitir que a obra seja recriada, que as ações sejam refeitas, porém sempre “ameaçada” pelo ao vivo. Dentro desse texto, denominado por Laura Lima de partitura, encontramos referências claras ao comando do movimento dos corpos em cena e cabe, portanto, discutir de que maneira a forma

---

<sup>3</sup> *Cinema Shadow/Segundo* é a continuação de um projeto desenvolvido pela artista no festival Rio Occupation, que aconteceu em Londres em 2012. Nessa primeira versão da obra, o *Cinema Shadow* totalizou 15 horas de gravação e transmissão ao vivo sem cortes





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

“coreografia” atravessa o roteiro criado pela artista e pensar como pode ser construída uma nova possibilidade de ordenar os corpos em um filme a partir de um texto. Isto é, de que maneira a partitura criada por Laura Lima para a sua obra *Cinema Shadow/Segundo* relaciona esse trabalho com a coreografia?

A partir de uma discussão sobre as possibilidades de inscrição do movimento, serão evidenciadas as dimensões primordiais do movimento como texto. Em seguida, será realizada uma breve investigação sobre a noção de coreografia, articulada às questões que envolvem o acaso e a predeterminação a partir das inscrições. Então, será discutida a construção da partitura a partir da sua relação com o roteiro de cinema e com a notação do movimento.

### **Escrevendo o movimento**

Quais seriam as consequências da escrita para a nossa relação com o mundo? Apesar de aparentemente ultrapassado, esse questionamento vem permeando a filosofia ocidental há mais de vinte séculos. Platão (1975), no diálogo de Fedro, analisa a introdução da escrita e a caracteriza como um *pharmakon*, termo ambíguo que pode significar um remédio e um veneno. No momento em que transforma o idioma em objeto visível, a escrita desvincula a língua da memória individual, produzindo o esquecimento por depender de um recurso exterior.

A escrita como dispositivo restringiu e possibilitou modos de conhecer e de ser. Permitiu e desfez maneiras de organizar e perpetuar o conhecimento e a informação. Se, antes da escrita, a disseminação de ideias estava pautada na palavra, na experiência interpessoal e na percepção sensorial, com a implementação e interiorização do alfabeto, o conhecimento passaria a ser mediado por um dispositivo textual. A superfície na qual escrevemos também determina nossa relação com a informação e com o mundo. Para Jacques Derrida (2005), o papel, assim como a escrita, faz parte de um domínio circunscrito no tempo e no espaço, de uma hegemonia que marca um período na história.

O papel tem um caráter multimídia, ou seja, funciona virtualmente para nós como um algo múltiplo, pois encarna em sua superfície aspectos que vão além de um simples



**XI POSCOM**  
**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

meio de comunicação, de uma neutralidade de um mero suporte. O papel “se apodera de nós corporalmente, e através de todos os sentidos, e através de cada fantasia” (DERRIDA, 2005, p.42), se torna mais do que uma simples base para a redação de ideias. Assim, o papel e a escrita levantam questões acerca das suas possibilidades e limitações: a estrutura imposta pela escrita também determina a estrutura do conteúdo passível de ser escrito. Isto é, a escrita produz, antes mesmo de acontecer, limites, regras e possibilidades para a nossa experiência de mundo.

Nesse sentido, o papel é o suporte não apenas para a escrita mas para uma operação complexa com reverberações espaciais, temporais, visíveis, tangíveis e muitas vezes sonoras. Sua utilização envolve uma experiência corporal, abrangendo as mãos, os olhos, os ouvidos, a voz etc. Essa condição se torna ainda mais intrincada quando tratamos da escrita do movimento, de forma que o papel no qual “o imaginário do movimento está inscrito não pode permanecer indefinidamente inocente, como um simples ‘ábaco’ de anotações onde as dimensões espaço-temporais das figuras do movimento humano são consignadas” (LOUPPE, 1994, p.26).

Escrever o movimento implica em um agenciamento do dispositivo papel: sua aparente capacidade receptiva ilimitada e uma retenção permanente de traços estão aliadas às limitações de reter o movimento em si. A coreografia e a notação da dança funcionam como um sistema de memorização que permite a distribuição e comunicação de movimentos através do espaço e do tempo.

Assim, cabe analisar, como funciona a atividade e a noção de coreografia. Não estaríamos tentando decifrar a vida e seus fluxos a partir da letra? Ao tentarmos organizar o espaço, é correto dizer que artificializamos o que é natural sobre um campo metafórico, sobre uma superfície de papel? Estaríamos subordinando as imagens ao texto ou estamos buscando uma maneira de decifrá-las? Dispor os corpos e orientar suas trajetórias implicaria, em questionar nossa existência e nossa capacidade de arquivá-la.

Mark Franko (1993) indica que, desde o surgimento da coreografia, é possível perceber várias maneiras nas quais o corpo foi identificado como uma entidade textual dentro de sua própria apresentação como uma entidade espetacular. A dança aspirava ser



XI POSCOM  
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

descritiva e textual, apresentando os corpos como metáforas físicas de caracteres escritos ou desenhos simbólicos. O corpo foi utilizado no Ocidente como uma figura de linguagem, em maiores ou menores proporções. A ideia de um arquivamento de dança através de procedimentos escritos surge ao mesmo tempo da invenção do ato coreográfico: escrever e arquivar parecem caminhar juntos.

### **A noção de coreografia**

A relação dúbia entre a notação da dança e da coreografia está presente desde a criação do termo por Feuillet, que inventou a palavra coreografia em 1700 e designou a ela o significado de traçar ou anotar dança. Louppe (1994) aponta que desde então a aceitação do termo passou por uma evolução singular e hoje ‘coreografia’ refere-se não a uma atividade de notação, mas sim à criação da dança, à sua composição.:

Compor, criar em dança, é designado em francês pelo verbo *écrire*, escrever. Escrita coreográfica não tem nada a ver com a notação, na aparência, pelo menos. Um coreógrafo é dito por ter produzido muito trabalho textual, sem nunca ter traçado a menor linha no papel, ou pelo menos, sem colocar em primeiro plano essa prática. Coreografia, para o criador contemporâneo, corresponde a uma transformação das organizações motoras latentes, do tempo e do espaço que contém, e do jogo de troca entre essas polifonias interiores e as situação objetivas espaço-temporais com as quais, entre outras coisas, o ato os confronta. (LOUPPE, 1994 , p.14 -16)

Louppe (1994) indica que retomar a presença da ideia de notação, de rastreamento, no ato criativo da dança é válida ao percebemos que, em relação à criação de dança, o Ocidente tem favorecido a palavra que se refere à presença da escrita dentro dela mesma, aquela que mede, consigna, registra e acima de tudo arquiva. Nesse contexto, escrever e criar surgem como duas operações intrinsecamente associadas. Coreografar, no entanto, ocupa um espaço de prestígio, enquanto o ato a notação não tem nenhum status cultural preciso, não ocupa um lugar de autoridade ou de referência simbólica. Escrever a dança é um ato muito modesto, provisório e sem posteridade.

Os sistemas de notação podem, contudo, ser entendidos a partir de um duplo propósito de documentação e geração do movimento coreográfico. Escrever pode ocupar



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

um espaço entre o ato de gravar e de implicar a dança. Ocupar um lugar entre um *Tanzschrift* e uma *Schrifttanz*: a escrita pode ser uma ferramenta de composição. O objetivo principal de fazer uma escrita coreográfica, para além de uma maneira de reter o movimento para a eternidade, pode ser, assim, o de usar inscrições gráficas e escritas para gerar atividades (ELEEY, 2012). Para além das determinações e dos agenciamentos, é interessante nos indagar que, por mais que o papel tenha “de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2005, p.13), ele também garante possibilidades. Escrever no papel – ou simplesmente criar textos – pode ser uma maneira de explorar modos de perceber e de ser no mundo.

Então, a coreografia pode ser encarada a partir da interminável jornada enfrentada pela dança para além inscrição. A necessidade de ultrapassar a escrita, de superar o resíduo objetual, imagético ou documental parece irromper no cenário contemporâneo. O papel tornou-se muitas vezes o lugar em que o ser se apropriava de si mesmo. Assim, superar a escrita, o papel, a notação pode acarretar na sensação de que estamos perdendo aquilo que protegia a nossa subjetividade. Se desatarmos “as conexões traçadas entre os olhos, mãos e pés, então talvez nós estaríamos lidando com os sintomas de uma outra fase histórica – ou historial, ou mesmo, como alguns diriam, pós-histórica” (DERRIDA, 2005, p.54).

A coreografia contemporânea, assim como a arte, lida com diferentes temporalidades e novas estratégias conceituais. Os desenhos funcionam como um olhar, ao mesmo tempo, para trás e para a frente, isto é, uma parte pista, uma parte instrução (ELEEY, 2012). Assim como o tempo da notação é híbrido, a dança também ocorre em temporalidades múltiplas:

Independentemente do contexto histórico em que a prática do bailarino tem evoluído, muito aquém das instâncias subjetivas e sensíveis que o mantêm no presente, não há, mergulhando profundamente dentro dele, uma expressividade instantânea, mas sim uma espécie de medo arcaico, ligando-o de volta para um estrato muito mais enterrado, até mesmo imemorial de experiência, um medo cujos sinais já se manifestam na história. (LOUPPE, 1994, p.20)



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

O tempo e a consciência se imbricam no ato de dançar, assim como no ato de escrever de ou criar a dança. “Compor, no Ocidente, significa reescrever o mundo” (LOUPPE, 1994 , p.28), o que implica que coreografar atualmente envolve estabelecer embates na normatização espaço-temporal a partir do movimento do corpo. Fazer desenhos como sinais de uma figura ausente, que se referem à movimentos interiores ao corpo ou dentro de um determinado grupo de corpos. Delinear as trajetórias do corpo através do espaço da performance para, então, superá-las.

Quando tratamos desses corpos em um determinado tempo, lidamos então com uma suposta superação da inscrição coreográfica. Dançar seria pairar entre dois estados: “entre o solo e o ar, o interior e o exterior de si, o gesto improvisado e o repetido, a ação que já aconteceu e a que ainda está por vir, entre a geometria e o gesto, e simbolicamente, entre as disciplinas de arte e dança” (ELEEEY, 2012, p.30). Superar o texto a partir do corporal, perceber o corpo e a mente em um jogo de consciência e suspensão da identidade, se surpreender diante da improvisação ou da disposição preestabelecida, são estratégias da dança e da coreografia para lidar com a questão do tempo e do seu registro.

Nesse sentido, a ideia de ordenar e agenciar os corpos em cena a partir de instruções estabelecem uma economia específica da coreografia que traz a tona um outro questionamento: enquanto proposta, até que ponto as instruções devem – e podem – ser respeitadas para que esses trabalhos sejam realizados? De que forma é possível seguir as intenções do artista sabendo que a improvisação está implícita na delegação do movimento? Peter Eleeey (2012), ao analisar a obra de Trisha Brown, indica o quão importante é essa tensão entre improvisação e instrução:

O que pode ser mais emocionante na obra de Brown é a sua aparente falta de consciência, sua selvageria quase primordial. Suas danças exemplificam a natureza de tirar o fôlego da grande improvisação, em que somos capazes de perceber vislumbres efervescentes de luz do dia entre a consciência do bailarino de seu corpo em movimento e sua moção mesma – onde, quase como a ponta de um chicote, a consciência flutua livre por um instante adicional até que o movimento a alcança e a puxa para frente. (ELEEEY, 2012, p.30)



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

A questão da consciência daquele que realiza o ato performático se encontra, então, entre a instrução – escrita ou simplesmente textual – e o acaso do movimento corporal. Franko (1993) indica que, na dança, o corpo é envolvido em um processo que elimina a exposição de intenções de um indivíduo ou uma mensagem pessoal. Isso significa que o corpo se torna um agente visual das intenções de outro. O movimento poético é alcançado por uma legitimação figural a partir da própria energia do corpo.

A suspensão da consciência e da subjetividade daquele do performer coloca seu corpo em um espaço escultural, em um espaço entre a geometria e o gesto (ELEEY, 2012). O corpo se constitui como um campo turvo de atividade, como um lugar de movimento. A partir de uma certa reformulação do empreendimento escultural, podemos nos questionar de que forma o corpo se torna objeto de instrução – quase como uma escultura – ao mesmo tempo em que ele garante o acaso e a autenticidade daquela obra. Entre a intenção do artista e a construção individual do performer, a obra supera a inscrição e se torna ação, apenas parcialmente reproduzível.

Jacques Derrida (2005) indica que o papel têm representado diversas questões para a sociedade ocidental: crédito ou descrédito, legitimação ou deslegitimação. O papel assume um valor estrutural, a base da base. Não apenas metaforicamente, ele governa as superfícies de inscrição do pensamento. Como uma tela, o papel é simultaneamente “mais sólido e mais frágil do que o suporte eletrônico, mais perto e mais distante, mais e menos apropriável, mais e menos confiável, mais e menos destrutível, protetor e destrutivo, mais e menos manipulável” (DERRIDA, 2005, p.59).

Escrever sobre o papel – especialmente, escrever o movimento sobre o papel – implica em uma busca por concretizar um estado intermediário. A tensão entre a ideia e a realização material paira sobre essa superfície em que contem instruções para uma ação física concebida aparentemente para existir no plano da imaginação e da abstração. Louppe (1994) afirma que a notação da dança se constrói, então, a partir de um ponto cego da percepção, como um objeto da visão e da não-visão. Escrevemos um texto que vai ser lido pelo corpo:



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Tudo o que funda a concepção ocidental de dança: a busca de um sinal inscrito na matéria, para a cartografia de um 'texto' que o movimento vai ler em um espaço que ele não sabe. Como se, mesmo antes de matérias mundanas tivessem alcançado a sua organização do visível e invisível, elas já continham uma "letra" inerente, como as vogais do poema de Rimbaud, um sinal do que está latente no tecido orgânico também. (LOUPPE, 1994, p.13)

A dança inscreve sua própria inscrição. Busca o corpo em movimento e o escreve. O papel é sempre habitado por algo além do visível. Quando avançamos para além do papel – por exemplo, por meio de outra tecnologia – podemos alcançar outras temporalidades. A urgência do presente, um futuro anterior, a retenção da imagem: isso seria possível a partir de outras superfícies? Enquanto a dança opera pela transcendência de um gesto único e poético, o cinema e o vídeo mostram-se como desdobramentos do movimento em um tempo em suspensão, como um registro de outras visibilidades.

### **O Cinema Shadow, a partitura e a instrução**

Na obra de Laura Lima, ressaltaremos algumas relações estabelecidas entre o texto – seja ele roteiro, proposta ou notação –, a coreografia e o cinema. Ainda que projetado ao vivo, o filme é construído a partir de instruções de filmagem, que recebem da artista o nome de *partitura*. Essa partitura é produzida de forma aberta, estando apta a ser adaptada no decorrer da produção, em função do tempo e do espaço em que o filme está sendo realizado. A construção da ficção – ou da realidade parcial – é feita ao vivo, sem pré-gravação, edição ou pós-produção. Essas imagens são transmitidas via *streaming/broadcasting* para outro local, de forma que o público nunca tenha acesso ao local de filmagem, somente ao espaço de projeção.

No início da partitura, Laura Lima define a sinopse do filme como: *So far, a photographic ilusion of nothing*.<sup>4</sup> A falta de uma síntese clara em que protagonistas realizam ações, com começo, meio e fim, está no cerne da construção de *Cinema Shadow*. Podemos dizer que filme trata da ocupação da casa por diversas pessoas, que habitam,

---

<sup>4</sup> Em tradução livre: Até agora, uma ilusão fotográfica de nada.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

entram e saem desse espaço, realizando tarefas alongadas pelo tempo e distorcidas da realidade. Pacotes são entregues, festas são realizadas, mensagens são dadas, convidados fazem as vezes das personagens, se reunindo, dormindo na sala, conversando, jantando, orbitando ao redor do que parece ser um casal de anfitriões, o arquiteto (Ronald Duarte) e a filósofa (Zaba Azevedo). Convivem também pessoas-pássaros, cágados e um narrador sempre ausente. A narrativa se distorce diante do teor temporal e das escolhas poéticas da artista.

Diante desse ponto de partida textual, cabe nos perguntar como o *Cinema Shadow/Segundo* é construído como um conjunto de imagens em movimento. A partitura produzida pela artista não se pauta nos modelos de roteiro estabelecidos, afastando a obra da narrativa cinematográfica clássica que se baseia em um fluxo básico já estabelecido, uma história pautada em um drama pré-definido. Não existe início, meio e fim; não se conta uma história em três atos; não se trata de uma narração, mas de uma instrução aberta. Nesse caso, Laura Lima propõe tarefas, faz comentários, escreve versos, estabelece marcações.

Enquanto o roteiro é pautado sempre em ações claras, diálogos e personagens, *Cinema Shadow/Segundo* se baseia no que parece a premonição de um sonho ou a descrição poética de um devaneio. Apesar de dividido em cenas, o *modus operandi* poderia ser uma proposta de reality show para não-atores. É possível dizer que Laura Lima escreve propostas de movimento e de estados corporais, se distanciando, assim, da notação da dança e se aproximando da coreografia. Não parece interessar à artista as questões referente à descrição dos movimento de forma detalhada, optando por uma orientação poética.

Márcio Doctors (2012) define o trabalho como um registro de uma narrativa sem interpretação ou significado, um coreografia do tempo, uma explosão poética do instante, uma exposição do acontecimento vivo. Localizada em um campo fronteiro – que ele busca definir como uma fronteira de vazios ou como irrupções cintilantes do caos – a obra de Laura Lima está pautada na recusa da edição, na apresentação em plano sequência que a aproxima da imagem real, a imagem que se constitui na própria vida. É nesse sentido que encaixá-la dentro de um conceito se torna ineficaz e a sua multiplicidade vem à tona.





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

A gravação e transmissão ao vivo trazem à tona uma segunda questão importante: a permanência da imagem e a continuidade no espaço da exposição. Na obra, a artista explora a relação entre a sobrevivência da imagem filmada e o instante ao vivo a partir de uma *saturação do momento*. Esse instante se torna durável e se sustenta a partir da eliminação da representação e da mimese e da inclusão do absurdo, do sórdido, dos fatos em sua crueza e transparência. Essa experiência estendida no tempo ultrapassa a partitura, ultrapassa os corpos, busca o instante ao vivo.

Ainda que exista uma desaceleração das cenas, não há uma cristalização das imagens: tudo muda e pode mudar a qualquer momento, o tempo todo. Desnuda da representação e da mimese, a obra situa em caminhos paralelos a saturação do instante e a tentativa de devolver o poder à ação, ao fazer. Sem ensaio e sem edição, o instante se impregna de uma ação nômade da imagem, de um fluxo vivo de realidade. Laura Lima explora o corpo como o limite do real sem deixar espaço para a mimese e para a representação.

Construindo imagens que apresentam uma realidade na sua irredutibilidade, *Cinema Shadow/Segundo* cria a partir do corpo, do filme e de um sensível poético uma experiência espelhada naquilo que é vivo e vivido. A obra dialoga com diversos meios para registrar o instante e o corpo. Esse registro funciona a partir da superfície papel, a partir do texto, a partir do roteiro, como a coreografia. O roteiro é a forma escrita de qualquer audiovisual, uma forma literária que existe somente enquanto não é convertida em filme. Uma forma transitória que tende a desaparecer, o roteiro é uma história contada em imagens. A inscrição da dança, por outro lado, permanece como resquício do que foi criado, como meio de permanência do movimento.

A questão da coreografia se apresenta aqui como uma tentativa prática de organizar e combinar as ações dos corpos, de comandar seus movimento que passam a funcionar em relação ao que foi proposto pela artista. A coreografia pode ser encarada como um dispositivo de captura do movimento, em que corpos dóceis – que por mais que sejam livres – devem se assujeitar dentro de um sistema de vontades de terceiros, isto é, como “um dispositivo que capta a dança apenas para distribuir suas significações e mobilizações,



XI POSCOM  
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

os seus gestos e afetos, dentro de campos de luz e campos de palavras que são estritamente codificadas” (LEPECKI, 2007, p.120).

No contexto do *Cinema Shadow/Segundo*, essa relação fica explícita na construção na partitura e na organização do filme. Esse regime disciplinar não dá forma a uma dança, mas poderia se encaixar dentro do conceito de coreografia expandida. Laura Lima trabalha como autora e diretora dos movimentos daqueles envolvidos em sua obra. Os corpos em cena se movimentam de forma aparentemente livre, porém sempre sob o olhar atento – e a vontade unívoca – da artista. Existe improviso dentro dos limites impostos pela autora, existem sujeitos que não são soberanos sobre si mesmos pois são obedientes à lógica da obra, existem corpos que se tornam carne quando se desprendem do real e atuam em prol do devaneio cênico de Laura.

Em paralelo a esse entendimento de coreografia, podemos apontar outra aproximação com o *Cinema Shadow/Segundo*: a escrita do movimento. A coreografia dialoga com questões como o arquivo, a documentação e a preservação do gesto supostamente efêmero (LEPECKI, 2007). O objetivo de Laura Lima com a instrução escrita é permitir que a obra seja recriada, que as ações sejam refeitas, porém sempre “ameaçada” pelo ao vivo, pelo acaso, assim como a coreografia. No entanto, a produção processual da partitura e a distância entre o que foi proposto e o que foi efetivamente realizado demonstra a dificuldade em anotar (ou propor pela escrita) o movimento que deve acontecer e a dificuldade de arquivamento do gesto e do ao vivo.

Esse deslocamento entre a proposta e o realizado é extremamente presente na partitura do *Cinema Shadow/Segundo*, de modo que a artista decidiu voltar ao texto utilizado e reescrevê-lo em função do que efetivamente havia ocorrido. Enquanto a primeira versão se distancia do arquivo, a relação de comando não se enfraquece uma vez que Laura Lima estava presente durante as filmagens e atuou como “coreógrafa” desse filme. Assim, a tentativa de reproduzir esse trabalho baseando-se somente na partitura – seja na primeira ou na última versão – mostra-se extremamente complexa. A escritura dessas imagens em movimento respeita uma poética específica e se relaciona com a



XI POSCOM  
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

impossibilidade de prever e se escrever, além de lidar com o aqui e agora da produção do filme.

A obra em questão faz, portanto, uso de um agenciamento de corpos que reformula o empreendimento cinematográfico, assim como o coreográfico. Os corpos se coisificam, se tornam carne, negam a encenação: um filme desprovido de arco narrativo ou dramático, imagens de movimentos objetificados. A partitura busca o estabelecimento de uma nova economia do movimento, versando sobre uma incansável persistência em direção à coisificação. Longe do senso comum do conceito de dança, pensamos aqui a coreografia como um regime de disciplina do movimento, que propõe e limita ações para o corpo dentro de uma lógica gestual específica pautada na escrita, na notação.

### **Considerações finais**

O texto, e consequentemente, a construção textual do pensamento, determina o acesso, a organização, o registro, a manutenção e a disseminação da informação a partir da escrita e de seu modelo linear e progressivo de pensamento. Letra após letra, palavra após palavra, frase a após frase, estamos diante de uma linha de montagem modernizadora e massiva. A construção de sentido está submetida a uma perspectiva fixa que determinou a própria maneira como lemos a imagem do mundo. Nesse cenário, algumas experimentações artísticas são capazes de discutir e alargar os limites da notação.

Naturalmente, a ideia de escrever e descrever o movimento do corpo está submetida às restrições e possibilidades do papel e da linguagem escrita, além de dialogar com as questões do tempo e do espaço de uma maneira particular. No entanto, a ideia de ordenar e agenciar os corpos em cena a partir de instruções estabelecem uma economia específica. A coreografia se constitui como um regime disciplinar moderno. Novas formas de exploração da relação entre o movimento e sua notação podem tornar esse dispositivo em um escape do clichê e do adestramento de sujeitos. Com obras como o *Cinema Shadow/Segundo* de Laura Lima, nos deparamos com a escrita e a coreografia de corpos para movimentos afetivos e políticos, ainda que sob o comando da artista.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Nesse filme, os corpos são coreografados em um vídeo ao vivo, propondo um maneira específica de fazer cinema, partindo do texto e chegando à imagem-movimento, porém por um caminho outro que o convencional. Não cabe aqui estabelecer um lugar específico para essa obra. A dança talvez fique em segundo plano, mas a ordenação desses corpos perpassa questões referentes à coreografia e ao regime disciplinar do movimento. A presença desses corpos traz consigo diversas consequências, como a imprevisibilidade, a autenticidade e o imediatismo da obra.

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- DERRIDA, Jacques. Paper or Me, You Know... In: *Paper Machine*. Stanford: Stanford University, 2005.
- DOCTORS, Márcio. *(Fleshimage) ou Carníagem*, 2012. Disponível em: [http://www.evaklab.in.org.br/respiracao\\_detalhes.aspx?sec=5&id=481](http://www.evaklab.in.org.br/respiracao_detalhes.aspx?sec=5&id=481) (acesso em: 12/08/14)
- ELEEY, Peter. If you couldn't see me: the drawings of Trisha Brown. In: LEPECKI, André. *Dance*. London: Whitechapel Gallery, 2012.
- FRANKO, Mark. Writing Dancing. In: *Dance as text*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- LAGNADO, Lisette. Laura Lima, on\_off. In: LAGNADO, Lisette, CASTRO, Daniela (org.). *Laura Lima on\_off*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2014.
- LEPECKI, André. Choreography as Apparatus of Capture. In: *The Drama Review*. Boston: The MIT Press, Volume 51, n.2, 2007 p.119-123.
- LIMA, Laura. Eu nunca ensaio. In: *Arte & Ensaios*, n.21. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais /Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2010.
- \_\_\_\_\_. partitura de Laura Lima para SEgundo, 2012, livro editado pela própria artista.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

LOUPPE, Laurence. Imperfections in the Paper. In: *Traces of dance: Drawing and Notations of Choreographers*. Paris: Dis Voir, 1994.

**Referências audiovisuais e iconográficas**

CINEMA SHADOW. Direção Laura Lima. Rio de Janeiro: 2012. Arquivo eletrônico em AVCHD Content (100 horas), son., colorido. Audio original em português.

**Websites consultados**

<http://www.cultura.rj.gov.br/riooccupationlondon/#page-1> (acessado em 12/08/2014)

<http://www.evaklabin.org.br/default.aspx> (acessado em 14/08/2014)

<http://projetoinspiracao.blogspot.com.br/> (acessado em 14/08/2014).



XI POSCOM  
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

## **Fotografia e casamento gay: memória e construção de subjetividades contemporâneas<sup>1</sup>**

Gabrielle Moreira<sup>2</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

### **RESUMO**

A partir da análise de algumas fotografias de casamento disponíveis na plataforma de gerenciamento de imagens Flickr, o trabalho apontará como a fotografia digital e seu compartilhamento em rede na internet transformou a fotografia em uma ferramenta na formação da identidade de um indivíduo e de sua comunicabilidade, a qual reverbera pela sociedade visões de mundo, sentimentos e valores. Um dos conceitos trabalhados é o de memória mediada da pesquisadora (DIJCK, 2007), o qual trata a fotografia como um objeto produzido por tecnologia de mídia e que funciona como mediador na relação que tecemos com a temporalidade e com a sociedade, a partir das estruturas e convenções sociais. A fotografia de casamento mais que um objeto-imagem, é uma maneira de ver e pensar o mundo, que elabora tais mediações.

### **ABSTRACT**

From the analysis of some wedding photographs available on the management platform Flickr images, the work will appoint as digital photography and its network sharing on the Internet has transformed photography into a tool in shaping the identity of an individual and its communicability, which reverberates through society worldviews, feelings and values. One of the concepts worked memory is mediated (DIJCK, 2007), which treats photography as an object produced by media technology and acts as a mediator in the relationship we weave with temporality and society, from structures and social conventions. The wedding photography more than an object-image is a way of seeing and thinking about this mediation.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia de casamento; Visualidade; Flickr; Casamento.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Narrativas & subjetividades do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio

<sup>2</sup> Doutoranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Orientador: José Carlos Rodrigues. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, graduada em História na Universidade Federal Fluminense. Áreas de atuação: Mídia e memória; Teorias da imagem e fotografia; Cultura visual; Mídia e relações de gênero.



## INTRODUÇÃO

Não é difícil imaginar fotografias de casamento. De várias formas convivemos desde a mais tenra idade com imagens da cerimônia do ritual do casamento. O casamento é uma das instituições sociais mais antigas, objeto dos mais variados produtos midiáticos, especialmente os artefatos audiovisuais que fazem circular de forma ampla representações acerca do casamento, ou mais precisamente da cerimônia do ritual. Tais produtos, enquanto parte da cultura da mídia, “fazem circular um conjunto de representações que atuam como presença da coletividade frente ao indivíduo. Força *externa* efetivamente, visto que nasce fora das consciências particulares, sendo o ato criador em seu campo nada mais que tradução das significações coletivas” (ROCHA, 1995, p. 35). E, por isso mesmo apresentam uma dimensão coercitiva. As representações coletivas que circulam não são inventadas, mas sim fornecidas pela própria sociedade. As imagens que circulam através da mídia tradicional – rádio, cinema, TV, jornal impresso, revistas – e da mídia doméstica – computadores, tablets e afins e internet – atualmente, fazem parte do tecido social da vida cotidiana e através dos artefatos culturais tanto reforçam quanto modelam visões de mundo, sentimentos, comportamentos, gênero, desejos e medos, fornecendo material para que os indivíduos forjem sua identidade e pertencimento, ao mesmo tempo em que formatam uma cultura comum globalizada. Nesse sentido, a mídia doméstica é fundamental, pois passa a ser possível visualizar a forma de existência e resistência na escrita de si e no arquivamento do eu de pessoas comuns em seu cotidiano. Esse canal de produção que privilegia o homem comum como produtor de informação se mostra eficaz para pensarmos como nos relacionamos com nossas formas de viver, sentir, pensar, desejar e temer.

## VISUALIDADE

A imagem abriga um conjunto de articulações culturais que conjuga dimensões pessoais, sociais e intergeracionais. Vivemos na era da abundância das imagens, que de várias maneiras nos afetam. Ao ver uma imagem podemos chorar, rir, nos impressionar, horrorizar, comover, apaixonar, odiar, rejeitar. A percepção que temos de uma imagem



**XI POSCOM**  
**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

parte do conhecimento que temos dela ou sobre seu tema e por isso nos permite saber dos homens, pois as imagens nos informam.

As imagens são os vestígios mais antigos que temos da vida humana. Sem as pinturas das cavernas de Lascaux e Altamira não teríamos evidências de práticas sociais humanas como a caça. A partir do século XIX, as imagens mecânicas, como a fotografia e o cinema passam a fazer parte da vida das pessoas de forma cada vez mais intensa. Podemos mesmo dizer que “a imagem condensa a visão comum que se tem do passado”, ao mesmo tempo que é parte dos sentidos humanos, sendo assim “capaz de atingir todas as camadas sociais” (KNAUSS, 2006, p. 99). Indivíduos ou grupos sociais que não se identificam através da escrita, por exemplo, podem se identificar com uma mesma imagem, indicando seu potencial de comunicação universal, mesmo considerando as diversas técnicas e especializações que abrange a palavra imagem. A imagem nos permite (re)conhecer vários aspectos da sociedade e da multiplicidade dos grupos sociais e de seus modos de vida, nos mostrando a organização, confronto, disputa e negociação simbólica da sociedade. Nesse sentido, os registros do passado que chegam até os dias de hoje não são inocentes. Se eles conseguem atravessar o tempo é porque houve um esforço de gerações anteriores para que sobrevivessem e legassem certa idéia/imagem de seu tempo e de sua sociedade às gerações futuras.

Talvez isso nos permita caracterizar a imagem como expressão da diversidade humana, ao mesmo tempo em que sublinha que as imagens podem ser lidas de muitas maneiras e ambigualmente. Segundo Manguel (2001, p.27), a relação com a imagem é marcada por um conjunto de imagens já vistas, o espectador vê aquilo que ele pode traduzir na sua própria experiência, “infelizmente (ou felizmente) só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós já vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis”.

Mas os sentidos não estão nos objetos, são as relações humanas que atribuem sentidos e significados, e assim o olhar pode ser definido como uma construção cultural, na qual uma rede de associações e valores integram as competências visuais. As representações visuais são parte de relações imbricadas de práticas e discursos, “a



experiência visual não se realiza de modo isolado. Ao contrário, elas são enriquecidas pelas memórias e imagens de vários universos de nossas vidas” (KNAUSS, 2006, p. 114).

Para Sorlim (1994), só vemos em uma fotografia aquilo que desejamos ver. Se por um lado podemos afirmar que as imagens carregam significados que podem ser atribuídos pelas convenções e signos que estariam na imagem em si, por outro lado não podemos deixar de falar que “olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma” (CHAUÍ, 1998). Quando vemos uma imagem ou buscamos *algo* ou somos seduzidos por *algo* que desloca o nosso pensamento, que nos permite viver uma cena. Dessa forma nos colocamos em relação com a imagem, que por sua vez nos coloca diante de nossa existência no mundo. A imagem se transforma em figuração de desejos ou conflitos.

Nesse ponto parece importante destacar que as práticas cotidianas de olhar e de exposição ganham relevo. Num primeiro momento, partimos da imagem como um ponto fixo, pré-definida por um contexto histórico de época e/ou pessoal (do autor, dos retratados), institucional, técnico, discursivo, que possibilitam que a imagem possua sentido. Mas, para além das molduras, o que vemos é a nossa própria experiência, ou ainda, como interpretamos essas imagens. A fotografia transborda para além de seu enquadramento. Há sempre mais a compor uma imagem.

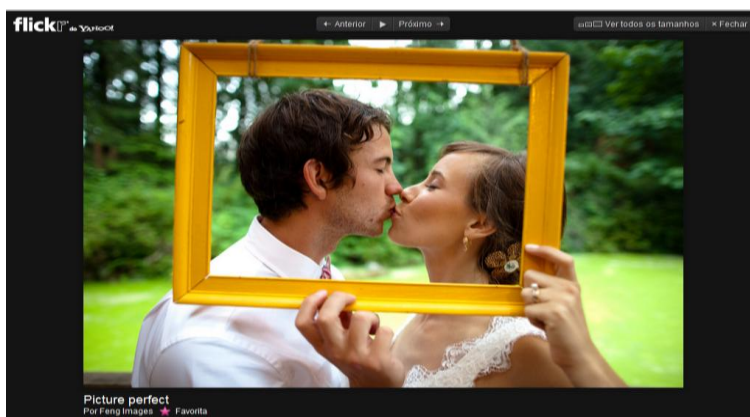


Figura 1<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Disponível em <http://www.flickr.com/photos/yftoad/>



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Existe um jogo lúdico do enquadramento, como na brincadeira da figura 1, que aponta tanto para a seleção de elementos quanto para o fato de a foto ser identificada como “foto de casamento”. Classificada com a *tag wedding*, a fotografia brinca com o olhar, com o momento e com as convenções, acionando ao mesmo tempo o conteúdo do horizonte de expectativas ligado ao contexto do casamento e uma espécie de vazamento que transcende o enquadramento da imagem. A imagem é a visualidade material da memória, que, através do jogo da moldura, se perpetua como enquadramento da própria memória.

A forma de circulação das imagens é parte integrante das questões sobre visualidade. Por muito tempo a fotografia era ostentada em porta-retratos sobre a cômoda ou em molduras na parede como objeto de exibição da família. Ou se retrocedermos ainda mais no tempo, logo no início da fotografia, era mostrado em estojos de veludo como se fosse uma jóia. Mas nós não sabemos se essas fotos estão ou não sobre um móvel na casa dos noivos ou familiares.

De um jeito ou de outro, concordamos com Martins (2009, p. 18) quando este diz que “é, portanto, no terreno da ficção social e cotidiana, do conhecimento que da fotografia tem o seu usuário, o que usa a fotografia como instrumento de auto-identificação e de conhecimento de sua visibilidade na sociedade em que vive” que se busca a interpretação das fotografias e de sua associação com o imaginário social. Ao participar da construção da realidade, a fotografia incorpora não apenas a cena que pensa estar fotografando, mas também

as discrepâncias entre o que pensa ver e o que está lá, mas não é visível. A fotografia é mais um indício do irreal do que do real, muito mais o supostamente real recoberto e decodificado pelo fantasioso, pelos produtos do auto-engano necessário e próprio da reprodução das relações sociais e do seu respectivo imaginário (MARTINS, 2009, p. 28).

A fotografia, enquanto parte de um conjunto de ações na sociedade, processa, tensiona e torna visível outros discursos e imaginários sobre o casamento.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

A memória é essencial para o sentimento de identidade e pertencimento, que como disse Le Goff (2003), é uma das buscas incessantes dos indivíduos e grupos. A construção da memória é um campo de debate, disputa, conflito e negociação a partir das representações. A memória na sociedade contemporânea é fortemente marcada pela gravação. Os trabalhos de memória se traduzem em vários suportes materiais ou não, escritos ou não, imagéticos ou não, acústicos ou não, ou numa mistura entre eles. Porém, um fator presente em todas as formas possíveis de memória é a gravação. Para Nora (1993, p. 8-9), houve uma mudança na concepção do que seria memória, ou melhor, ocorreu um distanciamento entre o que ele considera “memória verdadeira” – a qual deveria ser espontânea, vivida no interior do grupo, no seio da coletividade, por isso mesmo estaria “aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações” – e a memória da sociedade contemporânea, “que só é história, vestígio e trilha”. Se a idéia de uma “memória verdadeira” pode ser questionada, cabe destacar que concordamos com este autor quando ele argumenta que a sociedade contemporânea possui uma memória arquivista em função de sua vinculação com o imperativo de mudança que coube ao tempo na modernidade. Quando passou a existir um passado que se distingue do presente e futuro, a memória deixou de ser espontânea e viva, e foi substituída pelos “lugares de memória”, que são ao mesmo tempo, físico, funcional e simbólico, imbuídos de uma “vontade de memória”. A memória passou a ser materializada e arquivística, a qual “se apóia inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, mais visível na imagem” (NORA, 1993, p. 14). É em sua função pública de garantir a coesão social, que se apresenta um dos nós fundamentais para quem trabalha com memória: a relação entre memória individual e coletiva.

Considerar a memória como simultaneamente individual e coletiva se deve ao fato desta abarcar a questão da construção das identidades, a subjetividade, e o papel e lugar das mídias na nossa sociedade, e não apenas das grandes empresas de comunicação, mas sobre qualquer forma de comunicação produzida pelo homem comum. Os indivíduos passaram a



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

ser vistos como atores sociais, cujas ações no cotidiano tem implicações na organização social, que em longo prazo interferem no funcionamento das instituições sociais, “são indivíduos complexos de sociedades complexas” (VELHO, 1999).

Na busca em conjugar essa diversidade sócio-cultural podemos dizer que de várias formas somos imbuídos a arquivar documentos sobre nós mesmos, num eterno arquivamento do eu, que nos auxiliam na escrita de si (ARTIÈRE, 1998). Estamos sempre selecionando fragmentos da vida para preservar e arquivar. Esses artefatos, objetos, *coisas*, são portadores de passado e que contam um pouco de nossa história de vida, que muitas vezes parecem estar em suspensão, aguardando o momento em que serão postos em relação com o passado e com os anseios futuros para um eterno *tornar-se*. Nesse jogo de transmissão e perpetuação, uma das regras, ou objetivo, é a manipulação da nossa própria existência: estamos o tempo todo (re)selecionando o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido num determinado *presente*, que também projeta, ou ainda, antecipa o futuro. Aqui fica claro que a relação entre memória, identidade e projeto se desenrola no tempo e em suas múltiplas dimensões. Entretanto, memória é uma abstração conceitual que se expressa a partir das exteriorizações dos indivíduos ou grupos em discursos, práticas e produtos mnemônicos. A memória, então se inscreve numa materialização que torna presente uma coisa ausente.

Para Dijck (2007, p. 21), essa coleção de artefatos sociais que selecionamos para guardar se dá pelo que chama de “memórias mediadas”, que “são as atividades e os objetos que nós produzimos e adequamos por meio de tecnologias de mídia, para criar e recriar um sentido de passado, presente e futuro de nós mesmos em relação aos outros”. Tais artefatos mediam não apenas nossa forma de se relacionar com o passado, como também as relações entre indivíduo e diversos grupos (igreja, escola, clube, etc.). Para a pesquisadora, nossa memória é mediada porque é feita por artefatos sociais produzidos por tecnologias de mídia (do lápis às tecnologias digitais, como as câmeras), e é ao mesmo tempo individual e coletiva, pois a construção da memória individual está embasada a partir das estruturas sociais e das convenções sociais.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

A fotografia é um desses artefatos sociais que possibilita ver como indivíduos elaboram suas representações de passado e memória num dado presente, dentro das convenções que marcam o imaginário social, que “é uma das forças reguladoras da vida coletiva, normatizando condutas e pautando perfis adequados ao sistema” (PESAVENTO, 1995, p. 23). A sociedade discute através da fotografia a relação entre real e ficção, representação e interpretação, documento e regime de verdade.

A difusão da câmera fotográfica digital na última década ampliou esse debate, pois existe uma tendência corrente a se pensar as máquinas de imagens (fotografia, cinematógrafo, televisão/vídeo e imagem informática) como uma busca evolutiva de uma representação mais fiel da realidade<sup>4</sup>. Assim, essas tecnologias “introduziram uma dimensão maquínica crescente no seu dispositivo, reivindicando sempre uma força inovadora (...) cada uma destas ‘máquinas de imagens’ encarna uma tecnologia e se apresenta como uma invenção de certo modo radical em relação à outra” (Dubois, 2004, p. 33). O discurso da novidade transforma o momento de transição em uma ostentação de uma “intenção revolucionária”, ofuscando que o nascimento e uso de uma máquina/tecnologia pertencem a uma determinada sociedade, marcada por suas construções históricas.

De acordo com Fatorelli (2003, p.12), ao longo dos seus mais de 170 anos, a fotografia, a “mais antiga das chamadas novas tecnologias de produção de imagem”, tem surpreendente capacidade de metamorfose e inovação, pois é o “dispositivo inaugural de uma linhagem de imagens (...) que se insere de modo singular no processo de mutação da subjetividade, quando está em foco uma relação diferencial entre homem e técnica, entre corpo e máquina”. Nesse sentido, a história dos meios e seus suportes (fotografia/cinema/TV/vídeo/imagem digital) não é linear, sucessiva e progressiva, no sentido de uma substituir a outra, mas uma história de assimilação e deslocamentos recíprocos.

Estudar fotografia nesse momento implica em pensar o caminho percorrido pelas *fotografias* (LISTER, 1997; FATORELLI, 2003). Defendem que entender a fotografia no

---

<sup>4</sup> Uma pequena ressalva deve ser feita quanto ao caráter experimentalista e contestatório que existiu concomitante com a criação desse regime de verdade, sobretudo no campo da arte.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

singular, com uma história singular não é muito útil, uma vez que as práticas fotográficas têm propósitos, usos, objetivos e agenciamentos diferentes.

Nessa perspectiva, criar uma oposição entre a fotografia e a imagem digital dá continuidade a um velho debate “entre aqueles que têm acentuado a condição privilegiada da imagem fotográfica como uma analogia mecânica fiel da realidade, e aqueles que têm ressaltado seu caráter ideológico e artificial” (LISTER, 1997, p. 23). O fato a ser levado em conta é que as buscas de sistemas e teorias gerais que pudessem dar conta de uma essência da heterogeneidade das práticas fotográficas perduraram até os anos 1990, e que ainda hoje ecoam em algumas esferas, ajudaram a construir um imaginário, um uso, uma função e significado sobre a fotografia na sociedade, sobretudo no senso comum, na vida doméstica cotidiana. Lister defende a existência de uma “cultura fotográfica”, com a qual as novas tecnologias da imagem têm que negociar.

O desenvolvimento da tecnologia digital, no entanto alterou a forma como nos relacionamos com as imagens fotográficas e memória, que não parece mais ser um ato de memória destinado a salvaguarda do patrimônio pictórico da família, mas sim uma ferramenta na formação da identidade de um indivíduo e de sua comunicabilidade, a imagem vem se constituindo como a linguagem preferida de nosso tempo (DIJCK, 2007). A imagem digital atende às necessidades do indivíduo em sua comunicação de sua identidade, não só pelo uso histórico da imagem na formação do *self*, mas também pela possibilidade de remodelação instantânea. Porém, não podemos dizer que a função da memória foi erradicada. Elas reaparecem nas redes, pois as imagens são “enviadas” pela internet e ficam armazenadas no espaço virtual. O passado não é o lugar da memória, preso na imagem e na representação, pode-se dizer que “o acontecimento ficou para trás, mas o que dele resta em mim, no presente, não é o seu passado consumado (seu “passado perfeito”), mas aquilo que do passado se desprende e salta em direção do futuro (o “futuro do pretérito”)” (LISSOVSKY, 2005).

Para Dijck (2007), a fotografia analógica era, em primeiro lugar, um meio autobiográfico de lembrar, que acabava em caixas de sapato ou em álbuns familiares. Era uma das formas de se auxiliar a memória e verificar a vida passada, mesmo sabendo que a



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

imaginação, projeção e rememoração estão indubitavelmente associadas aos trabalhos de memória. Se por um lado podemos dizer que a fotografia sempre foi entendida como parte da formação da identidade e um meio de comunicação, essa função era secundária. A principal função da foto era garantir o reconhecimento coeso da família e do indivíduo na sequência da vida, por isso mesmo a fotografia estava fortemente ligada ao caráter documental da imagem.

A câmera digital parece inverter essa lógica. A ampla difusão da câmera digital sublinha a função de comunicadora e de formadora da identidade num presente imediato e amplo relegando o uso da foto como uma ferramenta para lembrar a um plano secundário. Sobretudo porque os indivíduos não buscam coesão a partir de uma unidade englobante, mas a partir da articulação entre várias instituições, demarcando que não é tão simples hoje em dia demarcar fronteiras e elaborar uma identidade (VELHO, 1999). Identidade que é marcada por uma multiplicidade de papéis que se apresentam performaticamente nas imagens. Por isso mesmo a fotografia perdeu espaço enquanto uma representação descritiva que mostra aquilo que se é, e passou a ser uma comunicadora daquilo que se quer ser, por possibilitar o tornar-se de uma identidade móvel e em constante caráter de transformação (SILVA, 2000). Para isso não podemos deixar de considerar a fácil distribuição das imagens via internet através de dispositivos e plataformas como uma forma dessa predileção da imagem para comunicar, e também arquivar. A forma como organizamos e dispomos o “arquivamento do eu”, como disse Artières (1998), é “uma prática de construção de si mesmo e resistência para existir no cotidiano”.

Nesse sentido, as memórias são mediadas, uma vez que são produzidas através de tecnologias de mídia e produzem artefatos culturais - muitas vezes individuais, como a fotografia de casamento - que se inserem em sistemas de compartilhamento social de rememoração do passado (Dijck, 2007), como o Flickr<sup>5</sup>. A presença de reflexões subjetivas

---

<sup>5</sup> Flickr é uma plataforma de compartilhamento e gerenciamento de imagens, que figura entre os quarenta *sites* mais acessados no mundo, segundo dados do *site* Alexa. A comunidade possui mais de oitenta milhões de usuários. <http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2014/02/flickr-comemora-10-anos-relembre-como-nasceu-a-plataforma-de-fotos.html>





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

na *web* nos leva a refletir sobre a conformação da memória coletiva e social, sobretudo a partir de artefatos individuais de caráter excessivamente subjetivo que se relaciona com a coletividade e com as formas de representação do “eu”. Artefatos sociais, como as fotografias, estão desde seus primórdios inseridos em sistemas de compartilhamento social de registro e rememoração do passado, e também como forma compartilhada de viver o presente (DIJCK, 2007).

#### CONCLUSÃO: MUDANDO OS PAPÉIS

O casamento gay é uma possibilidade na sociedade contemporânea, “que evoca temores com relação à sobrevivência da instituição em seu papel de mantenedor de toda uma ordem social, hierarquia entre os sexos, meio para a transmissão de propriedade e, principalmente, valores tradicionais” (MISKOLCI, 2007, p. 104). De várias formas fomos construindo historicamente um imaginário sobre gays que os colocam no papel de questionadores, desviantes, e nesse sentido imaginamos pessoas criativas que não se preocupam tanto em seguir padrões normalizantes. Talvez esperássemos uma performance irreverente, que colocasse em xeque o lugar da família e do casamento de outra forma.

No entanto, os gays foram muito perseguidos por sua liberdade sexual, poligâmica, visto pejorativamente como promíscuos. O surgimento da Aids nos anos 1980 e sua disseminação entre gays reforçou a estigmatização social em torno deles. O casamento gay seria uma forma de normalização social do relacionamento entre pessoas do mesmo sexo. Nesse sentido, as fotografias de casamento são essenciais, não só por acionar todo o repertório afetivo que nos permite reconhecer a cerimônia, mas principalmente porque as fotos enquanto constituidoras e comunicadoras de nossa identidade, de nossa autobiografia cria um “imaginário sensível capaz de seduzir, de tocar emocionalmente, de falar, de interpretar outros inconscientes ou ainda de convencer racionalmente” (JOSSO, 2007, p. 433). As imagens geram sensações, reações nos espectadores. Para Schapochnik (1998, p. 459), “a eficácia da imagem fotográfica repousa na sua capacidade de mesclar a estranheza do que mostra com a intimidade de nossa memória, ela guarda uma proximidade com o acervo de nossas recordações pessoais”. No caso específico do casamento gay, a fotografia





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

como forma de ver e pensar o mundo é, ao mesmo tempo, um mecanismo de aceitação, participação e de transformação. Talvez seja mesmo o desejo de fazer parte de um grupo maior. A fotografia, sobretudo quando disponibilizada na *web*, visa atender a desejos pessoais de reconhecimento e aprovação pelos outros.

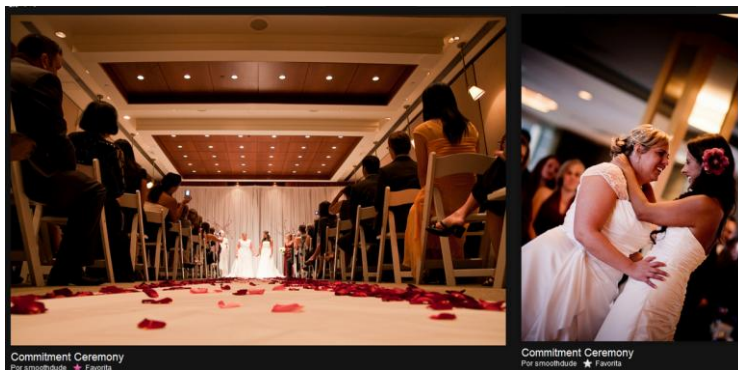


Figura 2 e 3<sup>6</sup>

Um questionamento que surge ao vermos as figuras acima é por que recorrer aos símbolos próprios do casamento tradicional?

Dawn e Jennifer se casaram em setembro de 2009, em Nova Iorque. Dawn mantém o blog *The alternative bride* <sup>7</sup> desde dezembro de 2008, recheado de postagens sobre símbolos próprios da celebração de casamentos. Da mesma forma no blog é possível ver diversas fotos do seu casamento com Jennifer, o qual seguiu todos os preceitos que conhecemos: formalização da união, dama, buquê(s) de flores, vestido(s) de noiva(s), recepção, bolo, primeira dança, jogar buquês, brinde entre as noivas.

As fotos do casamento de Dawn e Jennifer fazem parte do álbum intitulado *weddings* do fotógrafo Daniel Krieger na plataforma Flickr. São parte do portfólio do fotógrafo, uma apresentação de seu trabalho para casamentos. Essa informação poderia esvaziar a mediação que a fotografia realiza na formação da identidade e no intuito comunicador dessa identidade e de seu caráter biográfico, uma vez que elas poderiam ser tomadas como propaganda e não como documento de *si*. Contudo, a plataforma funciona como vitrine da fotografia e da realidade que a foto cria. Seja em álbuns pessoais ou em

<sup>6</sup> Disponível em <http://www.flickr.com/photos/smoothdude/>.

<sup>7</sup> <http://thealternativebride.blogspot.com>



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

álbuns de fotógrafos profissionais, o conjunto de fotografias de casamento que circula no Flickr amplia a consciência que se tem da fotografia enquanto parte constitutiva da visualidade e da manifestação coletiva de compartilhamento de idéias, valores e pertencimento, que envolve disputas, conflitos e negociações sociais.

O Flickr potencializa o papel da foto como documento de si, parte importante na formação da identidade e da subjetividade, mas também do afeto. O tradicional baú de recordações assumiu a forma de objetos digitais. As tecnologias digitais mudaram o modo como enquadramos o nosso passado, sua visibilidade e comunicação, "nesses moldes, o arquivo pessoal ganha vantagem em função do acesso, da visibilidade e do alcance" (Sá, 2008, p. 5). Essa dimensão arquivística é influenciada pela obsessão em torno da preservação da memória mediada nos meios digitais. O armazenamento de fotos no Flickr é infinitamente maior que um álbum de papel e as imagens podem ser acessadas a qualquer momento, reforçando o papel da fotografia na constituição da subjetividade. O acesso fácil, tanto para reforçar a visibilidade da foto, quanto para excluir, se preciso, e todas as ferramentas disponíveis participam da formação da identidade.

O compartilhamento de fotografias funciona como formador de sentimentos e de identidade pessoal, "uma das principais funções tem sido a de sincronizar a experiência subjetiva com a dos outros, a confrontação dos juízos de valor com os do mundo exterior" (SÁ, 2008, p. 6). Como vimos, a fotografia de casamento não é mais uma representação descritiva calcada no modelo evolutivo, mas sim uma forma de ver reconhecido valores implícitos ao casamento, que reforçam a intenção de durabilidade da união e da crença no amor. As imagens ao serem compartilhadas no Flickr orientam a memória futura e a formação da identidade, mas também amplificam o afeto. Uma das coisas que se compartilha com as fotos são os afetos.

A fotografia de casamento como uma forma de ver e pensar o mundo, portadora de valores, conflitos e emoções, e como formadoras da identidade ao ser compartilhada publicamente no Flickr deixa de ser apenas parte da biografia de um indivíduo para se tornar parte da memória social. A circulação dessas imagens influencia o imaginário em



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

torno do casamento e do amor, despertando desejos e vontade de viver o que se vê. O Flickr atualiza o passado, orienta a identidade e é uma ferramenta de memória futura.

## REFERÊNCIAS

- ARTIÈRES, Philippe. "Arquivar a própria vida". IN: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol. 11, N. 21, 1998.
- Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>.
- CHAUÍ, Marilena. *Janela da Alma, Espelho do Mundo*. IN: NOVAES, Adauto (org) *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- DIJCK, José van. *Mediated memories in the digital age*. Stanford, California: Stanford University Press, 2007.
- DUBOIS, P. "Máquinas de imagens: uma questão de linha geral". IN: *Cinema, vídeo e Godard*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. RJ: Relume-Dumará: FAPERJ, 2003.
- JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. IN: *Educação*, Porto Alegre, ano XXX, n. 3 (63), set./dez. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/viewFile/2741/2088>.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. IN: *Artcultura*, v. 8, n. 12, 2006. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LISSOVSKY, Maurício. "A memória e as condições poéticas do acontecimento". IN: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. *O que é Memória Social?* Contracapa: Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: [http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/mlissofsky\\_2.pdf](http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/mlissofsky_2.pdf)
- LISTER, Martin (organizador). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social: reflexões sobre o casamento gay. IN: *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, jun. 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332007000100006&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000100006&lng=pt&nrm=iso)
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. IN: *Projeto História*. São Paulo, PUC SP, N. 10, dez. 1993. Disponível em: <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>
- ROCHA, Everardo. *A sociedade do sonho*. Comunicação, cultura e consumo. Rio de Janeiro: Mauad Ed, 1995.
- SÁ, Alberto. A web 2.0 e a meta-memória. Moisés de Lemos Martins & Manuel Pinto (Orgs.) (2008). *Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação entre 6 - 8 Setembro 2007*, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho). Disponível em: <http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/5sopcom/article/viewFile/131/127>.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da diferença. IN: SILVA, T.T. da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

- SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. IN: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 7, jul. 1994. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1968/1107> Acesso em junho de 2011.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia*. Perda e permanência. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- VELHO, Gilberto. “Memória, identidade e projeto”. IN: *Projeto metamorfose*. Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

***Death Note:*  
formas de perceber o outro ou a materialização do medo<sup>1</sup>**

Alessandra Maia<sup>2</sup>  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

**Resumo**

O presente artigo objetivou investigar noções de medo e do outro (KAFKA, 1998; LOVECRAFT, 2007; KING, 2008; 2012; FREUD, 2010; VIVEIROS DE CASTRO, 2011), principalmente na ficção fantástica de terror. Com isso em mente, seguimos a ideia de perspectivismo, tanto em Flusser quanto em Viveiros de Castro, para explorar a questão do outro quanto a da sensação de medo. Dessa forma, nos arriscamos em uma análise do mangá *Death Note* (2004-2006) à luz do pecado de “Ira”, sob o olhar de Flusser na obra *A história do diabo* (2008), e, claro, o medo e o outro na construção dessa narrativa. Percebemos o que podemos denominar de devir-medo, uma vez que para o surgimento desse sentimento é necessária a presença de inúmeros fatores, seja a partir do contato com produtos de entretenimento de terror ou a partir das vivências individuais de cada um.

**Abstract**

This article aimed to investigate notions of fear and the other (KAFKA, 1998; LOVECRAFT, 2007; KING, 2008; 2012; FREUD, 2010; VIVEIROS DE CASTRO, 2011), especially in fantastic horror fiction. With this in mind, we follow the idea of perspectivism, both in Flusser as in Viveiros de Castro, to explore the question of the other and the sensation of fear. Thus, we risk ourselves in an analysis of the *Death Note* manga (2004-2006) in] light of the sin of "Wrath", Flusser's *The History of the Devil* (2008), and of course, the fear and the other in the construction of this narrative. We noticed what we may call becoming-fear, since the presence of numerous factors is necessary for the development of this feeling, either through contact with entertainment products of terror or from the individual experiences of each one.

**Palavras-chave:** medo; terror; entretenimento; perspectivismo; cultura oriental.

\*\*\*

**Introdução**

Produtos de entretenimento da cultura Oriental, especialmente a do Japão, como Mangás e Animês estão bastante presentes no Ocidente. De acordo com Célia Sakurai, faz tempo que o Japão passou “de país acostumado a assimilar características do Ocidente” (SAKURAI, 2007, p. 339) para influenciador. Segundo a autora, há três áreas nas quais podemos perceber as influências japonesa: “brinquedos/personagens infantis, culinária e estilo de vida” (SAKURAI, 2007, p. 339) – a autora afirma que os Pokémons e Godzilla são exemplos de personagens reconhecidos dentro e fora do Japão.

Não se restringindo àquelas áreas, posto que *Godzilla* (Gojira, 1954) apareceu pela

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 6 – Narrativas & Subjetividades do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Doutoranda em Tecnologias da Comunicação e Cultura PPGCOM/Uerj – bolsista FAPERJ –, pesquisadora do Laboratório de Pesquisa em Comunicação, Entretenimento e Cognição (CiberCog) e integrante do Laboratório de Pesquisas em Tecnologias de Comunicação, Cultura e Subjetividade (LETS). Email: ale.led@gmail.com.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

primeira vez no cinema como um monstro que assola o Japão, ou seja, como um filme adulto e não infantil. Entretanto, isso não significa que deixou de se apropriar de elementos da cultura Ocidental, mas operou-se uma mudança, posto que a partir de sua apropriação surgiram produtos que passaram a ser consumidos dentro e fora do Japão, como exemplo temos os mangás<sup>3</sup> e animês<sup>4</sup>, “híbridos culturais que surgiram do contato do Japão com o Ocidente moderno” (MACWILLIAMS, 2008, p. 6).

De acordo com Mark Wheeler Macwilliams, em sua introdução da obra *Japanese visual culture* (2008), estudar mangá e animê é importante por dois motivos: primeiro, porque eles são parte fundamental da cultura visual de massa contemporânea japonesa – a partir disso podemos interpretar que esses produtos de entretenimento trazem ingredientes e discussões particulares a essa cultura –, e, segundo, porque estão desempenhando um papel cada vez mais crucial “no panorama midiático global” ao passo que podem moldar as experiências, a imaginação e os sentimentos de pessoas (cf. MACWILLIAMS, 2008, p. 5). Os dados apresentados na introdução, da obra editada por Macwilliams, a respeito da presença do mangá e do animê no Japão nos permite ter uma noção da posição de destaque que essa forma de entretenimento ocupa no Japão.

Henry Jenkins, ao discorrer sobre a cultura fã, em seu livro *Cultura da Convergência* (2008), em um tópico intitulado “quando a pirataria se transforma em promoção”, afirma que a entrada dos produtos de entretenimento japonês no mercado norte-americano contou com o trabalho árduo de fãs de mangá e animê, assim, “parte dos riscos em entrar para o mercado ocidental e muitos dos custos da experimentação e promoção foram arcados por consumidores dedicados” (JENKINS, 2008, p. 210).

Jenkins também explica que até a relação indústria e fãs é bem diferente no Japão, posto que a indústria não vê, por exemplo, algumas ações dos fãs que são consideradas pirataria no Ocidente como tal, o autor traz a pesquisa de Yuichi Washida para justificar sua afirmação, “as corporações japonesas buscaram cooperar com fã-clubes, subculturas e outras comunidades de

---

<sup>3</sup> São as HQs e *Graphic Novels* criadas no Japão. Mas é importante ressaltar que o mangá está mais para o cinema Ocidental que para as HQs, por causa da forma pela qual constroem a narrativa, mais imagem que texto. Talvez seja até por isso que normalmente todos os mangás são adaptados para a televisão, em forma de animê. Outro detalhe do mangá é que ele normalmente deve ser lido da direita para a esquerda e de trás para a frente, pelos Ocidentais claro.

<sup>4</sup> Animação.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

consumo, encarando-as como aliados importantes ao desenvolvimento de conteúdos novos e atraentes e na ampliação de mercados” (JENKINS, 2008, p. 215-216).

Essa diferença, de modos de pensar e agir, é um dos motivadores de nossa investida na discussão do outro e do medo e da forma que esses podem ser percebidos em *Death Note*. Além, é claro, da “Ira” como pecado capital nas ações do personagem principal, sob a perspectiva da obra *A história do diabo* (FLUSSER, 2008). Inclusive esse mangá é citado por Macwilliams como um grande sucesso, pois deu origem a um “mix midiático”, com *spinoff* em animês, jogos eletrônicos e outros bens de consumo.

*Death Note*<sup>5</sup> (2004-2006) é um mangá japonês com história de Tsugumi Ohba e ilustrado por Takeshi Obata. Obra composta por 108 capítulos distribuídos em doze volumes. Em 2006 foi adaptado para a televisão pela produtora Madhouse e dirigido por Tetsuro Araki, um animê com 37 episódios. Resumidamente, a narrativa está centrada em Raito (ou Light) Yagami<sup>6</sup>, um estudante do ensino médio que descobre um caderno sobrenatural que concede ao seu dono a capacidade de matar qualquer pessoa cujo nome e rosto sejam conhecidos. A série segue as tentativas posteriores de Light para criar e governar um mundo “purificado do mal” como um “deus” usando o *death note* de um shinigami<sup>7</sup> chamado de Ryuuku, e em paralelo há os esforços para detê-lo, especialmente de um detetive conhecido como “L”.

Essa rápida incursão na cultura japonesa nos auxilia à justificar a escolha do mangá *Death Note* para investigarmos questões como percepções do outro e do medo com o objetivo de exercitar um olhar mais flusseriano sobre o tema, isto é, acredita-se que a partir da leitura de obras de Flusser nos permitiremos o exercício de deslocar o nosso referencial especialmente por estarmos discutindo a noção do outro e do medo (KAFKA, 1998; LOVECRAFT, 2007; KING,

---

<sup>5</sup> É o caderno no qual os deuses da morte anotam nomes de humanos para morrer. Quando um shinigami mata um humano usando o caderno, os anos de vida que esse tinha passa para o shinigami. Mas o mesmo não ocorre quando um humano o utiliza para matar outros humanos. O *death note* tem nas últimas páginas as regras de como deve ser utilizado: 1) o humano cujo nome for escrito neste caderno morrerá; 2) este caderno não surtirá efeito a menos que o escritor tenha em mente a face da vítima ao escrever seu nome. Assim, as pessoas que possuam o mesmo nome não serão afetadas; 3) se a causa da morte for especificada dentro de 40 segundos depois do nome da vítima, será a *causa mortis*; 4) não sendo especificada a causa da morte, a vítima morrerá por um ataque cardíaco; 5) depois de escrita a causa da morte, detalhes da mesma devem ser descritos nos próximos 6 minutos e 40 segundos.

<sup>6</sup> No mangá tem um glossário explicando o nome do personagem: “Raito/Light (...): o kanji é de lua, de letra original ‘tsuki’. Todavia, lê-se o nome do personagem como ‘Light’ (luz em inglês), que acaba por ser pronunciado ‘Raito’ em japonês, no qual o fonema ‘r’ se pronuncia como em ‘arara’”, informação no fim do primeiro mangá do primeiro volume.

<sup>7</sup> Em japonês, significa deus da morte. É interessante ressaltar que: “os deuses japoneses podem morrer” (SAKURAI, 2007, p. 50).





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

2008; 2012; FREUD, 2010; VIVEIROS DE CASTRO, 2011) – ressaltando que esse sentimento muitas vezes é compreendido a partir de nossa visão do outro que normalmente sofre influências internas e externas. Isso considerando que a cultura, experiências, relações pessoais, entre outras influências podem estar presentes na constituição de um sentimento como o medo.

Entretanto, salientamos que a intenção deste artigo não é definir o afeto medo, justamente por causa de sua múltipla possibilidade de aparição nas mais diferentes situações e contextos, seja na ficção fantástica de terror ou ao longo de nossas vivências. Ao fazer isso, imaginamos que, estamos trabalhando com a ideia de um devir-medo, ou, em outras palavras, com o afeto medo que não se encerra em uma única definição. Por essa razão, o que se tem a seguir é mais uma discussão sobre acepções do outro e do medo, assim sendo, abriremos a investigação com a apresentação do perspectivismo.

### **Perspectiva: o Outro e o Medo como um Processo**

Flusser, no ensaio *Seres de um outro mundo* (sem data exata, mas traduzido por Felinto em 2012), nos aproxima da noção de perspectivismo explorada por Viveiros de Castro no artigo *O medo dos outros* (2011), isso pode ser observado quando o autor critica a relação dos homens com os outros animais: “nós reagimos ao fracasso da comunicação com o fluxo da vida através de presunção (*Überhebung*). (...) Nós afirmamos que as outras espécies não podem nos compreender, pois se encontram muito profundamente abaixo de nós” (FLUSSER apud FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 180), isto é, basicamente a humanidade enxerga os outros animais a partir de sua perspectiva “como ser superior”. Entretanto, é importante ressaltar que Eduardo Viveiros de Castro trabalha o “perspectivismo ameríndio” das sociedades amazônica; mesmo assim, notamos a proximidade entre os pensamentos dos dois autores. Viveiros de Castro ressalta que,

cada espécie está, portanto, ‘na cultura’, na posição em que os humanos (isto é, os humanos dos humanos) se veem em relação ao restante do cosmos. Assim, não se trata apenas de cada espécie identificar a si mesma como uma humanidade culturalmente definida: o perspectivismo também significa que cada espécie possui um modo particular de perceber a alteridade, um aparato de ‘alucinação consensual’ que a faz ver o mundo de modo característico (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 897).

Desse modo, podemos notar que a ideia de “ver o mundo de modo característico” se aproxima da de presunção explorada por Flusser, uma vez que essa maneira de ver o mundo é





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

influenciada em grande parte pela cultura e nossas vivências que nos fazem partir de inúmeros pressupostos sobre o outro; sem considerarmos aqui os elementos que podem nos provocar a sensação de medo.

Flusser, em *Vampyroteuthis infernalis* (2011), nos apresenta a perspectiva dos humanos, mas a sua abordagem é realizada a partir da perspectiva desse ser marítimo, que nomeia o livro, o autor o faz com a intenção de investigar/pensar o processo comunicativo dos seres humanos. Ou nas palavras de Flusser, em uma “tentativa de criticar a nossa existência vertebrada do ponto de vista molusco” (FLUSSER; BEC, 2011, p. 19).

A maior parte dos trabalhos de Flusser pode ser classificada, pelo o que Erick Felinto denomina, de “ficção filosófica” – ou de “Fábula” nos termos de Flusser –, notamos a pertinência dessa definição a partir da obra supracitada, posto que, partindo da perspectiva de um ser dos mares profundos, o autor faz com que o humano se coloque frente a frente com o diferente (o outro). Todavia, quando observado mais detidamente esse outro demonstra guardar mais semelhanças que diferenças com os seres humanos. Por isso, consideramos que o fazer pesquisa tem muito a se beneficiar desse modo peculiar, com o qual Flusser conduzia seus trabalhos, porque o mesmo permite a nós pesquisadores (ou mais especificamente, jovens pesquisadores) uma certa tomada de consciência da necessidade de nos distanciarmos de nossos objetos para que possamos investigar, problematizar e relativizar o nosso trabalho de uma forma menos restrita e limitadora; isto é, percebemos que precisamos exercitar o olhar perscrutador para que se possa maravilhar-se, espantar-se e deslumbrar-se, porque como Flusser afirma “o natural mente quando se transforma em hábito” (FLUSSER, 2011, p. 12). Ainda mais se considerarmos que a principal função de um pesquisador é sair do lugar comum para questionar, explorar e investigar produtos, ações, objetos e relações normalmente entendidas como “naturais”.

Retomando a discussão do perspectivismo, a maneira como os autores discutem essa noção nos é bastante interessante para explorar a ideia do “outro” em obras de ficção fantástica de terror, ainda mais se considerarmos que existe uma forma característica de perceber o outro nessas obras que difere da percepção em obras de contos de fadas, nessas, como Freud apresenta em *Das unheimliche* (traduzido como *O Inquietante* ou *O Estranho*), o outro não é



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

completamente estranho, porque nessas narrativas é comum os personagens se relacionarem de uma maneira familiar com seres fantásticos, como animais e objetos falantes, enquanto nas de horror se eles aparecessem a reação seria de estranhamento. Esse contato daria lugar a uma sensação de inquietude, na qual poderia surgir o medo.

Dessa forma podemos perceber que a mudança de perspectiva pode favorecer ou suprimir as sensações de medo. Principalmente em produtos de entretenimento de terror, nos quais é bastante comum nos depararmos com seres sobrenaturais, ambientes sombrios ou com ações pouco usuais em nosso cotidiano.

Com o intuito de explorar mais o sentimento de medo proporcionado pela ficção fantástica de horror/terror é preciso recorrer a dois autores desse gênero, H. P. Lovecraft e Stephen King, posto que já dissertaram sobre a temática.

Lovecraft é o responsável por uma das frases mais utilizadas até hoje ao que diz respeito às obras do gênero de horror: “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o *medo do desconhecido*” (LOVECRAFT, 2007, p. 13, grifos nossos). Essa premissa, que abre a obra *O horror sobrenatural em literatura*, nos auxilia em diversas análises de produtos de entretenimento do gênero de terror – como livros, jogos eletrônicos, filmes, animês, HQs, mangás, entre outros –, isso quando se considera que é comum perceber que a estrutura narrativa dessas histórias explora o medo gerado pelo suspense de algo imprevisível que desconhecemos ou mesmo que não sabemos explicar. Entretanto, o autor ressalta que há restrições ao consumo desses produtos (de obras literárias, em seu caso específico), porque eles demandam de um certo grau de imaginação e de uma “capacidade de distanciamento da vida cotidiana” (LOVECRAFT, 2007, p. 13), no sentido de que sem imaginação e distanciamento das regras cotidianas seria complicado imergir no universo e conseguir se assustar.

Em relação à nossa capacidade de assustar-se existem diversos fatores que podem influenciar e um deles seria a nossa idade. Para explorar isso podemos evocar Franz Kafka na obra literária *A construção* (1998), na qual o autor explora brevemente as diferenças de ação/questionamento que o personagem tem frente ao “desconhecido”: quando jovem ficou “mais curioso que amedrontado” (KAFKA, 1998, p. 68), mas com o avançar da idade questiona-



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

se acerca da falta de consciência para tornar a sua construção mais segura, posto que agora encontra nela “novas inquietações ao invés de sossego” (KAFKA, 1998, p. 69). Uma noção semelhante, porém aplicada aos produtos de terror, pode ser percebida pelo relato de Stephen King, em *Dança macabra* (2012), publicado originalmente em 1981: quando assiste a um filme, “o tempo, a idade e a experiência deixaram suas marcas” (KING, 2012, p. 100), porque “a suspensão de descrença, aquele ‘levantamento de peso’ mental, ficou muito mais difícil” (KING, 2012, p. 100). Isto é, frente aos produtos de entretenimento de terror, podemos supor que quanto mais jovem e “inexperiente”, mais fácil será a nossa imersão no universo criado, assim como há certa facilidade de nos entregarmos ao medo – mesmo que isso ocorra mais por causa da curiosidade, do que de um sentimento denominado propriamente de medo.

Essa assertiva pode ser comprovada pela conclusão de Freud na obra *O inquietante* (no original em alemão *Das unheimlich*, 1919): “o inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis *reprimidos* são novamente avivados, ou quando crenças primitivas *superadas* parecem novamente confirmadas” (FREUD, 2010, p. 276, grifos do autor). Mas o inquietante da ficção, segundo o psiquiatra, “é, sobretudo, bem mais amplo que o inquietante das vivências”, pois “abrange todo este e ainda outras coisas, que não sucedem nas condições do vivenciar” (FREUD, 2010, p. 276). Nos remetendo ao discutido no início da seção, quando expomos que o autor tem a liberdade de criar um universo “de modo que este coincida com a realidade que nos é familiar ou dela se distancie de alguma forma” (FREUD, 2010, p. 277).

Recorrendo mais uma vez às palavras de Stephen King, agora acerca da razão pela qual obras que exploram o horror/terror atraem o público para definir melhor o motivo pelo qual tendemos a seguir a forma que o personagem humano reage na narrativa. Segundo King, isso ocorre porque essas obras podem explicitar “de uma forma simbólica, coisas que teríamos medo de falar abertamente, aos quatro ventos; [elas nos dão] a chance de exercitar (...) emoções que a sociedade nos exige manter sob controle” (KING, 2012, p. 37).

O sentimento de medo também pode ser considerado um dos grandes atrativos dos produtos de entretenimento de terror ao longo das épocas. Aliado a isso temos a noção de que a ficção de terror “serve de ensaio para nossa própria morte” (KING, 2008, p. 17). Tem uma passagem de King que nos remete à razão de o personagem, de *A construção*, estar



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

“amedrontado”, porque “quando nos damos conta do nosso fim inevitável, também nos damos conta da emoção do medo” (KING, 2008, p. 16), em outras palavras, quando jovem pouco notamos a iminência da morte, mas com o avançar dos anos, como o próprio Kafka evidencia ao longo do texto, a proximidade de seu fim não para de o preocupar.

Entretanto, essa emoção ainda pode ser evocada pela ideia de fragmentação da informação. Quanto mais fragmentada for, maiores são as chances de sentirmos medo, posto que desconhecemos o todo, isto é, “o medo é a emoção que nos torna cegos” (KING, 2008, p. 17). Isso pode ser exemplificado pela antiga fábula, apresentada por King em *Sombras da noite* (2008), sobre sete cegos que tocavam sete partes diferentes de um elefante. Por nosso entendimento, essa cegueira momentânea, bem como a iminência da morte, podem ser compreendidas como o ingrediente que nos instiga a consumir o gênero de terror; ou nos termos de Stephen King, o medo e a morte sempre foram temas importantes – confirmando a tese de Lovecraft –, porque “são duas das constantes do ser humano. Mas apenas o escritor de terror e do sobrenatural dá ao leitor uma oportunidade para total identificação e catarse” (KING, 2008, p. 18) – é evidente que não precisamos nos restringir à literatura.

Contudo, essa relação emocional é muito tênue, justamente pelo exposto por Lovecraft como a demanda imaginativa e distanciamento das regras do cotidiano para o consumo deste gênero. Assim, arrematamos que “o medo nos deixa cegos, e tocamos cada medo com a ávida curiosidade do interesse próprio, tentando construir um todo a partir de uma centena de partes, como os homens cegos e seu elefante” (KING, 2008, p. 17). Em suma, sob a ótica da ficção fantástica de terror tratamos da noção de perspectivismo em produtos desse gênero.

Após essa discussão estamos mais próximos do mangá *Death Note*, assim podemos destacar que ele trata de um mundo que nos é familiar, mesmo que sob a perspectiva japonesa, uma nação do Oriente. Um dos pontos que contribuíram para escolhermos como objeto de análise dessa pesquisa é porque notamos a proximidade do produto com o trabalho desenvolvido por Vilém Flusser em *A história do diabo* (2008), na qual o autor parte do que os Ocidentais, especialmente no interior da igreja cristã, chamam de “sete pecados capitais”, mas que o autor entende de uma outra forma, influenciado pela cultura Oriental, em “termos neutros e modernos”, nos quais



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

soberba é consciência de si mesmo. Avaréza é economia. Luxúria é instinto (ou afirmação da vida). Gula é melhora do standard de vida. Inveja é luta pela justiça social e liberdade política. Ira é recusa a aceitar as limitações impostas à vontade humana; portanto, é dignidade. Tristeza ou preguiça é o estágio alcançado pela meditação calma da filosofia (FLUSSER, 2008, p. 25).

De modo geral, isto é, dependendo de nosso referencial para o estudo, cada “pecado” está representado no mangá *Death Note*, em maior ou menor proporção, mas em nosso estudo iremos explorar especialmente a “Ira” sob a perspectiva das ações perpetradas por Raito, cujo alter ego é Kira<sup>8</sup>. A narrativa se inicia com a apresentação de dois mundos: o dos humanos e o dos *Shinigamis* – em cada um deles conhecemos os personagens Raito Yagami e Ryuuku, respectivamente. Mas o enredo se passa predominantemente no mundo humano, no qual o deus da morte perdeu de propósito um caderno dotado da capacidade de matar o humano que tem seu nome escrito nele, mas isso só ocorre se quem escreveu tiver em mente a face da vítima – o caderno é chamado de *death note*. Esse caderno da morte (em tradução literal) foi encontrado por Light, um jovem japonês de 17 anos, que também estava entediado, isso pode ser percebido logo no prólogo quando o personagem sentencia: “esse mundo está podre” com uma expressão facial de descaso. A primeira reação de Raito é rir ao ler as instruções de uso do caderno encontrado, mas não para de ler e pensar sobre o assunto. Após cinco dias de posse do caderno, Raito conhece Ryuuku (*shinigami* que era dono do *death note*). A intenção de Kira ao usar o caderno é a de matar “apenas os contraventores da lei”.

Segundo Ruth Benedict, na cultura japonesa se acredita:

que o homem tenha duas almas, não constituindo elas, no entanto, uma luta dos bons impulsos contra os maus. São a alma ‘branda’ e a ‘rude’, havendo ocasiões na vida de um homem – e de um país – em que deva ser ‘brando’ e, em outras, ‘rude’. Uma alma não está destinada ao inferno e a outra ao céu. Ambas são necessárias e boas, em ocasiões diferentes (BENEDICT, 2009, p. 161-162).

Assim, podemos perceber que as atitudes de Raito devem ser compreendidas a partir do referencial da cultura Ocidental, na qual, pelo menos em teoria, o bem e o mal estão cindidos, e não da Oriental. Benedict traz mais um dado que corrobora com o cuidado expressado por Flusser ao utilizar termos mais neutros para explicar os “pecados”:

na filosofia japonesa a carne não é um mal. Desfrutar de seus possíveis prazeres não constitui pecado. O espírito e o corpo não são forças opostas no universo, levando os japoneses tal princípio a uma conclusão lógica: o mundo não é um campo de batalha entre o bem e o mal

---

<sup>8</sup> Esse nome não foi escolhido pelo personagem, mas surgiu e se alastrou pela Internet. No segundo capítulo do mangá há um trecho explicativo: “A lenda do salvador Kira – criminosos ao redor do mundo morrendo um após o outro, porque Kira está entre nós novamente. Ele é aquele que não irá tolerar maldade. Nosso mensageiro do inferno”.



(BENEDICT, 2009, p. 161).

Esse entendimento ajuda a produzir uma transformação em nosso olhar, tanto em relação à pesquisa quanto ao consumo de produtos da cultura Oriental – uma forma de “se colocar no lugar do outro”. Algo complicado quando certos preceitos foram naturalizados, como a percepção do que seria um herói, há diferenças na perspectiva de como são os heróis no Ocidente e no Oriente:

nossos heróis são bons precisamente na medida em que ‘escolheram o lado melhor’ e são lançados contra adversários que são maus. (...) Os japoneses, entretanto, têm um apetite insaciável pela história do ‘caso flagrante’ do herói que finalmente salda dívidas incompatíveis para com o mundo e o seu nome escolhendo a morte como solução (BENEDICT, 2009, p. 170).

Posto dessa forma, percebemos que para Raito, e muitos da sociedade representada no mangá, seu alter ego Kira é um herói – sem querer avançar muito, no fim ele também salda sua dívida. Retrocedendo na trama do mangá, podemos perceber que o objetivo inicial de Kira é exterminar todos os criminosos, com a intenção de purificar o mundo do mal e assim se tornar “um deus de um novo mundo”, é interessante que a perspectiva de enxergar apenas “mal” (em conflito com o bem) é mais próxima da cultura Ocidental do que da Oriental, como expressa Benedict.

Quando Ryuuku sai do mundo *Shinigami* em direção ao dos humanos, o narrador expressa a seguinte sentença: “graças ao caderno perdido por este shinigami no mundo dos humanos... Estoura a batalha entre dois predestinados a se enfrentarem” (OHBA; ARAKI, 2004, p. 9). Os predestinados ao confronto são: Raito Yagami<sup>9</sup> e L Lawliet, um renomado detetive particular – chamado apenas pela letra “L”.

Ao encontrar o *shinigami*, Light primeiro demonstra susto, por causa da aparência de Ryuuku, mas logo muda sua postura diante do deus da morte, afirmando reconhecer as consequências por ter utilizado o *death note*, que em sua mente o preço seria a tomada de sua alma pelo *shinigami*, ao que esse responde: “hã? Que isso? Imaginação humana?” (OHBA; ARAKI, 2004, p. 21) – nesse momento podemos considerar que Ryuuku está na posição do outro. O *shinigami* incorpora o outro para Light, posto que esse pouco sabe a seu respeito, mas não necessariamente tem medo, ao invés disso parece sentir curiosidade. Ainda na mesma página, o *shinigami* diz ao Raito: “você é o primeiro que faz tanta carnificina em apenas cinco

---

<sup>9</sup> É importante ressaltar que Raito é apresentado como o melhor aluno, ideia confirmada pela sua colocação no exame nacional de ensino médio. Isto é, os pais não suspeitam do que o rapaz faz no quarto quando diz que vai estudar.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

dias” (OHBA; ARAKI, 2004, p. 21) – nesse ponto, mesmo com a regra de Light de “só matar criminosos”, já podemos percebê-lo como a encarnação de um outro. Isso pode ser explicado pelo medo que a persona do Kira gera em quem pratica atos ilícitos, posto que ele pode matar uma pessoa sem chegar perto da mesma.

O diálogo entre Raito e Ryuuku traz algumas informações para o primeiro que parecem despertar o seu medo. Raito pergunta se há um preço a pagar por usar o caderno; ao que Ryuuku responde que sim, “a tensão e o medo que são apenas proporcionados àquele que usa o caderno.... E... Quando chegar sua hora de morrer... Eu vou escrever seu nome no meu caderno, mas... Aqueles que usam o *death note* não podem ir nem para o céu e nem para o inferno” (OHBA; ARAKI, 2004, p. 24), as cenas destacam principalmente os olhos dos personagens – além de ressaltar o suor que escorre no rosto de Raito.

O mangá também parece trabalhar uma relação com a bíblia, podemos perceber isso quando Light<sup>10</sup> pergunta ao *shinigami* “por que me escolheu?” (OHBA; ARAKI, 2004, p. 26), mas Ryuuku desfaz a confusão<sup>11</sup>, além de ressaltar que o caderno está em inglês o idioma mais falado entre os humanos, mesmo caindo no Japão. Entretanto esse trecho é bastante emblemático, principalmente por nossa intenção de trabalhar o mangá sob o prisma privilegiado por Flusser ao discutir os “sete pecados”, porque tanto o livro quanto o mangá demonstram tratar de pontos relacionados ao cristianismo – Flusser por sua declaração ao explicar o motivo de dissertar sobre a história do diabo a partir dos “sete pecados capitais” cristãos e o mangá por trazer diversos símbolos bíblicos, como o do escolhido e o da maçã (fruta que o *shinigami* Ryuuku ama comer). Os pecados não vêm em uma sucessão, mas em múltiplas camadas. Entretanto, por questões de espaço vamos explorar apenas o pecado da “Ira”.

A “ira”, de acordo com Flusser, é a recusa às limitações impostas à mente humana, sendo essa uma das razões que nos impeliu a explorar as ações de Raito sob esse viés. Dessa forma, podemos considerar que Kira seria “fruto” do conhecimento adquirido por Raito ao encontrar e utilizar o *death note* de Ryuuku, ou como o personagem verbaliza, no início do segundo mangá do primeiro volume: “eu tenho em minhas mãos os meios. E, em meu coração, a vontade”

---

<sup>10</sup> Talvez um dos pontos seja o nome de Raito, que em inglês seria Light. Uma espécie de símbolo para o messias, um guia para a humanidade. Até seguindo essa lógica podemos entender melhor os atos de Raito.

<sup>11</sup> Ou seja, é o acaso em ação, a luxúria regendo a manobra de Ryuuku.





(OHBA; ARAKI, 2004, capa). Podemos aproveitar para apontar que a relação entre transgredir (Kira) e seguir o esperado socialmente (Raito/Light) foi uma temática bem explorada pela obra de Robert Louis Stevenson *O médico e o monstro* (no original: *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), publicada em 1886 – percebemos assim uma aproximação entre o mangá e o livro, é evidente que devemos guardar as devidas proporções. O conto, escrito em apenas três dias, apresenta o que a maldade pode executar quando toma o controle do ser humano.

Em poucas palavras, Dr. Jekyll (o médico) segue as normas sociais, por assim dizer, e Hyde (o monstro que ele se torna) as transgride. Porém, por alguma razão, a fera se torna a personalidade dominante e subjuga o médico aos seus desejos e vontades, conflito próximo ao exposto no romance de Shelley – na parte em que Victor Frankenstein e a sua criação se confrontam. Explicando melhor, mais uma vez estamos frente a frente com um monstro, entretanto, esse é diferente do ente “abominável” descrito por Shelley, porque o de Stevenson se assemelha a nós mesmos, as vozes que tentam descrever o ser não o consegue, é algo que não se dá para verbalizar, é mais uma sensação de ser algo desconhecido. É interessante que a discussão no mangá sobre esse ser diferente não chega ao domínio de ser visto, mas não reconhecido, porque Kira seria apenas uma ideia – transmitida especialmente na Internet, ambiente no qual as pessoas podem revelar seus sentimentos mais obscuros – bem como Ryuuku é um outro que só pode ser visto quando a pessoa toca o caderno. Dessa forma, o Kira (quando utiliza o *death note*) é considerado um “mal onipresente”. Isso porque ninguém realmente o conheceu, tanto é que essa é a missão de “L”, encontrar Kira para efetuar a sua prisão.

Em alguns momentos, Light traz ao leitor, por meio de diálogos com o *shinigami*, o seu objetivo e a noção de que Kira funciona como juiz e executor: “(...) Enquanto os que sabem de seus próprios crimes tremem de medo da ira de deus. (...) Tudo está saindo conforme o planejado” (OHBA; ARAKI, 2004, p. 155). Ou quando é confrontado por “L” via uma chamada na televisão que rebate, mas para si que para o *shinigami*, “(...) Eu sou a justiça! Eu sou o deus posto aqui para salvar os fracos e criar um mundo perfeito” (OHBA; ARAKI, 2004, p. 159).

Light não é contra a lei, ele a reconhece e precisa da mesma, mas a contradiz quando decide fazer justiça com o auxílio do caderno, sem considerar as consequências de suas ações de





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

modo mais amplo. A sua relação com a lei é precisamente a descrita por Flusser, “as leis não devem ser destruídas. Devem ser transformadas de algemas da mente em algemas dos objetos” (FLUSSER, 2008, p. 107), percebemos assim que essa transformação deve ocorrer para que o “reinado utópico” de Kira seja possível.

Ao se considerar “a justiça”, o personagem atravessa a tênue linha do “certo/errado”, ao que podemos fazer um paralelo: quando mata criminosos condenados é como se estivesse agindo para um bem maior (mesmo que ainda seja “errado”, pois um humano não poderia decidir sobre a vida de um outro ser humano), mas quando tenta assassinar o investigador age visando apenas o seu bem; a tentativa impulsiva de assassinar “L”, faz com que o mesmo descubra, por eliminação, a possível localização de Kira (antes pensavam que ele poderia estar em qualquer parte do mundo) – com a sua iniciativa de assassinar o investigador, a dedução lógica é a de que Kira está na região em que o informativo foi transmitido. A impulsividade de Raito denota o predomínio da “luxúria”, porque o personagem não raciocina a respeito das consequências de suas ações, o que facilita para “L” limitar a área de investigação; mas também da “ira”, porque ele busca a liberdade, por isso erradicar quem pode se configurar como seu archi-inimigo seria a única solução.

Retomando a relação esquizofrênica entre Raito e Kira (assim como em *O médico e o monstro*), a oscilação entre “luxúria” e “ira” é clara, tomado pelo primeiro Kira executa em rede quem parece ser “L” – repetimos constantemente “parece” e “tentativa” porque Kira matou um criminoso que já estava com a morte agendada –, mas no decorrer da trama a “ira” passa a comandar os atos de Raito – isso porque, de acordo com Flusser, “a ira é desejo tornado vontade, porque tem objeto. A ira é luxúria com objeto, a saber, o mundo” (FLUSSER, 2008, p. 109), noção reforçada inúmeras vezes por Raito quando dialoga com Ryuuku.

É interessante a constante tensão entre “luxúria” e “ira” trazida por Flusser, porque ela se aplica ao enredo desse mangá, isto é, às ações de Raito/Kira. Ao avançarmos na leitura podemos perceber claramente que “o clima da ira é o conhecimento como base da manipulação, portanto como base do mundo” (FLUSSER, 2008, p. 110), posto que Raito manipula tanto seu pai como, mais para a frente, o próprio “L” – dentre outros personagens que surgem na trama principal como em tramas secundárias. Alguns pontos a se destacar são o de que “L” também considera-



se a justiça, por isso a lei. Ryuuku transmite apenas fragmentos de informações à Raito, especialmente em momentos cruciais para a narrativa. Raito é filho do chefe da polícia japonesa, por isso consegue antecipar alguns passos que serão executados na investigação.

Seguindo o exposto por Ruth Benedict, de que “a filosofia budista, mais do que em qualquer outra nação do mundo, avançou no Japão ensinando que cada homem é um Buda em potencial e que as regras não se encontram nos textos sagrados, e sim no que se desvenda em nossa alma iluminada e inocente” (BENEDICT, 2009, p. 163), podemos notar que, no decorrer da jornada de Raito/Kira, temos o predomínio dessa filosofia, em detrimento da cristã. Noção essa reforçada por nossa percepção relacional entre o escrito por Flusser a respeito do pecado ira com as atitudes de Raito ao longo da narrativa.

Nesse artigo entendemos que o caderno, quando usado por Kira para “exterminar” os criminosos do mundo, pode ser percebido como o material pelo qual o medo se materializa, pelo menos para o seu detentor, único a conhecer sua existência. Enquanto, para quem vive sob a sua possível “mira”, o medo é do desconhecido, posto que não sabem quem ou como as mortes são executadas. Mas pode-se afirmar que, pelo menos nesse mangá, a materialização do medo surge pela presença “onipresente” do desconhecido, seja do ente que executa as sentenças ou dos meios utilizados para que as mortes ocorram. Assim, como Flusser, “poderíamos concluir que o motivo do engajamento do *Vampyrotheuthis* é o ódio ao outro. Que liberdade, para ele, é poder devorar o outro” (FLUSSER; BEC, 2011, p. 105), mas o outro para Raito é quem se volta contra a sua noção de o que é “certo ou errado” e o devorar significa executar “seus inimigos” com o auxílio do *death note*.

### **Algumas Considerações**

A presente investigação objetivou discutir e explorar as diversas noções do outro e do medo seja na ficção fantástica de terror ou na literatura de Kafka ou sob a análise de Freud, mas consideramos essa discussão ainda embrionária, porque estamos tratando, como apresentamos na introdução, de uma espécie de devir-medo. Ou seja, o medo é um processo que não tem como ser previsto quando aparecerá, porque existe a indefinição do é inquietante ou do que causa estranhamento ou do que pode ser entendido como desconhecido por uma pessoa. Ao longo do



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

texto também trouxemos as afirmações de autores de que a imaginação, o distanciamento do cotidiano, a capacidade de suspender a descrença etc. são pontos cruciais para o consumo de produtos de entretenimento do gênero de terror, bem como para desencadear sensações de medo.

O perspectivismo, tanto em Viveiros de Castro quanto em Flusser, foi importante como base e como fio condutor dessa pesquisa, porque, dessa forma, nos permitiu explorar autores, conceitos e produtos de entretenimento de maneira menos “naturalizada”. Ainda nos fez compreender como, sem mesmo utilizar a palavra “perspectiva”, diversos autores aqui abordados tratam dessa noção, por isso ela é tão cara ao estudo de produtos de ficção fantástica de terror.

Ao longo da redação, a partir da análise do mangá, também fomos compelidos à perceber que o desconhecido exerce uma forte presença na narrativa desenvolvida em *Death Note*, isso porque no interior da história temos um *shinigami* que ninguém sabe da existência até tocar em alguma parte do caderno, as identidades de Kira e “L” são a base da curiosidade e do suspense da trama, no decorrer da leitura dos capítulos somos apresentados a mais elementos que cercam e explicam os poderes de um *shinigami*, encontramos personagens com sentimentos conflitantes que às vezes confirmam uma cultura Oriental e em outras representam mais o pensamento Ocidental, entre outros. Por reconhecermos que o Oriental tem uma forma diferente de lidar com algumas situações, também foi muito importante recorrermos a autores que tratam do tema, como Benedict e Sakurai. Além de Macwilliams para discutirmos especificamente produtos culturais como mangá e animê, enquanto Jenkins nos auxiliou a expor brevemente como foi a inserção desses produtos na cultura norte-americana.

Tencionamos explicitar que o presente estudo não tinha como objetivo explorar as metáforas ligadas à religião, tanto em Flusser quanto no *Death Note*, por isso nota-se a brevidade com a qual tratamos o tema em nosso texto, mas reconhecemos que é um assunto bastante pertinente para a investigação de inúmeras ficções fantásticas de terror.

Enfim, o conjunto exposto até o presente momento nos ajudou a traçar um mapa do caminho que ainda precisamos trilhar para avançar na discussão acerca do medo e da questão do outro nas obras de terror. Mas pedimos que tomem certo cuidado para não entender que esse



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

mapa encerre ou limite as nossas futuras pesquisas, isso porque os produtos de entretenimento e os textos que sustentarão a discussão não estão fechados, bem como a metodologia de investigação. Entretanto, constatamos que é necessário nos aprofundarmos e testarmos algumas hipóteses sobre o outro e o medo no âmbito comunicacional, por exemplo.

## Referências

- BATLICKOVA, Eva. Ensaio diabólico. In: FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2008.
- BENEDICT, Ruth. *O crisântemo e a espada*: padrões da cultura japonesa. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo. São Paulo: Paulus, 2012.
- FLUSSER, Vilém; BEC, Louis. *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Natural:mente*: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas volume 14*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- KAFKA, Franz. A construção. In: KAFKA, Franz. *Um artista da fome/A construção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KING, Stephen. *Sombras da Noite*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Dança macabra*: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. [ebook]
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MACWILLIAMS, Mark Wheeler (ed.). *Japanese visual culture*: explorations in the world of manga and anime. Nova Iorque: M.E. Sharpe, 2008.
- OHBA, Tsugumi; OBATA, Takeshi. *Death Note*. versão virtual, 2004.
- SAKURAI, Célia. *Os japoneses*. São Paulo: Contexto, 2007.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O medo dos outros. In: *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, V. 54 Nº 2, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/39650/43146>>.



## **Parada do Orgulho LGBT do Rio de Janeiro: um desfile-mobilização de espetáculo, festa e argumentação.<sup>1</sup>**

Gisele Santanna Paris<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

### **RESUMO**

Fruto de reflexões teóricas e metodológicas que surgem ao longo da dissertação, analisamos a relação que a Parada do Orgulho LGBT do Rio de Janeiro pretende estabelecer com os sujeitos na sociedade, por meio de práticas comunicativas implantadas em torno do evento, que acreditamos operar como vetor de socialização. Como objeto das mais variadas discussões, pleiteando políticas públicas por meio das práticas interativas dos sujeitos na sociedade, esse *desfile-mobilização*, realizado anualmente, apresenta estratégias de comunicação que ganham materialidade em produtos e ações, que produzem sentidos, envolvendo os sujeitos por contemplação, convivialidade e diálogo.

### **ABSTRACT / RESUMÉN / RESUME**

Result of theoretical and methodological that arise throughout the dissertation, we analyze the relationship reflections that LGBT Pride Parade in Rio de Janeiro wants to establish with the individuals in society through communicative practices deployed around the event, that we believe to operate as vector socialization. As the object of various discussions, claiming public policy through the interactive practices of individuals in society, this parade-mobilization, held annually, provides communication strategies that earn materiality products and actions, that produce meanings, involving the public in contemplation, conviviality and dialogue.

**PALAVRAS-CHAVE:** Parada LGBT; carnavalização; sociabilidade; práticas comunicativas.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT Narrativas e Subjetividades do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.



## Introdução

Em um primeiro momento, no presente artigo, será realizado um breve histórico do surgimento da marcha gay, a partir da ação de ativistas em Nova York, mais conhecidos como os *acontecimentos de Stonewall*.

Em seguida, serão descritos alguns aspectos da realização e das práticas comunicativas presentes na 18ª Parada do Orgulho LGBT – Rio, edição ocorrida em 2013, na cidade do Rio de Janeiro, na orla da Praia de Copacabana, tradicional espaço de socialização do carioca.

Como objeto das mais variadas discussões, pleiteando políticas públicas por meio das práticas interativas dos sujeitos na sociedade, a Parada do Orgulho LGBT – Rio, realizada anualmente, tem instaurado estratégias de comunicação que ganham materialidade em produtos e ações do evento, buscando estabelecer relações com os sujeitos, envolvendo-os por contemplação, convivialidade e diálogo.

O autor Rennan Mafrá (2008) analisa a relação entre comunicação estratégica, mídia e mobilização social a partir do planejamento estratégico de comunicação do Projeto Manuelzão, que tem como principal objetivo a revitalização da Bacia Hidrográfica do Rio das Velhas - MG. O pesquisador assume o entendimento de três dimensões da comunicação para sua análise: a dimensão espetacular, entendida como a que objetiva “despertar o interesse, capturar a atenção dos sujeitos”; a dimensão festiva, que “permite o engajamento in loco, corpóreo dos indivíduos” e a dimensão argumentativa “que torna disponível publicamente argumentos que justificam uma transformação coletiva mais ampla e estimulam e sustentam um debate público”. Entendemos que na prática as categorias se misturam e se sobrepõem. De forma articulada, tais práticas visam alcançar existência pública. Nos apropriamos destas dimensões para guiar um olhar comunicacional aplicado a cada uma das propostas acima, analisando algumas das práticas interativas implantadas neste *desfile-mobilização*, que acreditamos operar como vetor de socialização.

Compomos a ideia de *desfile-mobilização*, para compreender o objeto deste estudo: uma marcha de LGBTs que coloca em movimento não só seus participantes como os significados



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

construídos em torno das questões que combatem o preconceito. É neste contexto que utilizamos o termo *desfile-mobilização* para classificar uma celebração que, com o passar dos anos, transformou-se no que hoje reconhecemos como a Parada LGBT- Rio.

### **Breve histórico marcha gay**

No século XIX a relação homossexual mudou sua conotação de pecado para a de doença e crime, e no fim da década de 60, nos EUA, iniciava-se um período de mobilizações, conhecido como os *acontecimentos de Stonewall*, em *New York*. Prisões arbitrárias eram comumente realizadas pela polícia local de forma a criar um clima de medo que auxiliava a prática de extorsão contra frequentadores de um bar gay. Em 28 de junho de 1969, durante uma batida policial, um grupo de clientes se recusou a ceder às extorsões o que deu início a uma revolta que perdurou por três noites, quando os homossexuais reprimidos demonstraram uma fúria até então desconhecida contra seus tradicionais opressores. Novos protestos eclodiram até que por fim, no dia 27 de julho, foi organizada aquela que é considerada a primeira marcha gay dos Estados Unidos, em que ativistas reuniram-se na *Washington Square* e caminharam em marcha até o bar *Stonewall Inn*, gritando palavras de ordem que não eram habituais naquela época como: “Poder Gay”, “Sou bicha e me orgulho disso”, “Eu gosto de rapazes” (MACRAE, 2011, p. 26). O fato passou então a repercutir expressivamente na imprensa norte-americana.

No Brasil, os primeiros movimentos organizados se formaram no início dos anos 80, com o surgimento de grupos de ativistas e associações. A atuação desses grupos empenhava-se em promover uma democracia livre de qualquer forma de discriminação, sustentando o direito à livre orientação sexual e à identidade de gênero da população LGBT, além de lutar pelo pleno reconhecimento dos direitos e cidadania. Entretanto, a luta sofreu um grande abalo pela vinculação do surgimento e disseminação da AIDS aos homossexuais, ofuscando sua busca por igualdade e causando a desmobilização de alguns grupos, enquanto outros passaram a se dedicar, prioritariamente, ao combate a essa doença.



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

A história do movimento homossexual ganhou novos contornos a partir de 1993, com a fundação do Grupo Arco-Íris de Cidadania LGBT<sup>3</sup>, no Rio de Janeiro. Surgia “a partir do sonho de um grupo de amigos em resposta à epidemia de AIDS e à discriminação, tornando-se referência em território nacional na promoção de valores de respeito à diversidade humana”<sup>4</sup>. A ONG foi pioneira na realização das marchas gay no Brasil, organizando a primeira Parada do Orgulho Gay do país em 1995, na praia de Copacabana, arregimentando um expressivo número de pessoas que seguiram marchando e proferindo palavras de ordem atrás de um único carro de som. Transcorridas duas décadas de militância, a ONG organiza, produz e promove a Parada do Orgulho LGBT – Rio “reconhecida pela Riotur como o terceiro maior evento oficial da cidade. Reuniu em 2013 um público estimado de 1 milhão de pessoas entre LGBTs e heterossexuais. [...] A Parada é o ponto de convergência de uma série de eventos culturais, educativos e de promoção dos direitos humanos e da cidadania. Como pioneira no Brasil e no Estado, tornou-se um evento de representatividade estadual, “amadrinhado” e servindo de modelo para uma série de pequenas e médias paradas LGBT no Estado do Rio de Janeiro e em todo país (Grupo Arco-Íris, 2014).

Inspirados no modelo de Copacabana, foram realizadas em 2013, cento e trinta Paradas em diferentes estados do Brasil. Quatorze destes no Estado do Rio de Janeiro, sob organização de outros grupos de ativistas locais.

O Grupo Arco-Íris é integrante e um dos fundadores da Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Travestis e Transexuais - ABGLT, criada em 1995, na cidade de Curitiba. A ABGLT<sup>5</sup> congrega grupos pertencentes ao movimento LGBT brasileiro, localizados em diversos estados, e em seu sítio se propõe a “estar ao lado de todas as entidades, organizações populares e movimentos que almejam transformar a vida das pessoas, fazendo-as mais livres e dignas”:

Apesar da nomenclatura contemplar apenas a sigla de LGBTs, a organização reúne em seu site não só grande parte das informações que esclarecem as políticas públicas específicas as

---

<sup>3</sup> Além da militância, o grupo tem forte atuação na oferta de testagem gratuita em HIV/AIDS, com resultado em menos de uma hora, voltada para o público LGBT. Um serviço de aconselhamento com profissionais de psicologia também faz parte desta testagem rápida que no caso de soropositivos, encaminha para a 1ª consulta do tratamento no período de uma semana após o resultado, um tempo recorde tratando-se de Brasil.

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://www.arco-iris.org.br/o-grupo/>>. Acesso em 05/10/2014

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.abglt.org.br/port/index.php> Acessado em 08/10/2014.





**XI POSCOM**

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

implantadas para assegurar o pleno exercício da cidadania de LGBTs como de outros grupos das chamadas minorias, e de todos os grupos vítimas de opressão generalizada ou específica. O ajuntamento destas diferentes frentes que buscam direitos civis para diferentes causas, atuando no combate ao preconceito religioso, na discriminação de etnia, gênero e orientação sexual almeja que ambos se apoiem e possam dessa forma tornar-se mais visíveis e expressivos em suas ações.

### **Vitrine do espetáculo e da visibilidade**

Conhecida pelas recorrentes imagens de belezas naturais e narrativas associadas ao lazer em materiais de informação turística, a cidade do Rio de Janeiro, considerado o melhor destino gay do mundo<sup>6</sup>, gerou bastante exposição midiática durante o ano de 2013 por sediar a realização da Copa das Confederações, da XXVIII Jornada Mundial da Juventude, além da Copa do Mundo em 2014. Como cenário de alguns destes ajuntamentos<sup>7</sup>, Copacabana apresenta-se não só como uma das praias mais famosas do mundo como também, palco propício para diversas manifestações culturais, atraindo alta visibilidade e transformando a dinâmica de lazer da orla num espaço de expressão política.

Toda beleza à beira mar, a infraestrutura com hotéis, quiosques, serviços e logística de transportes que constantemente atraem grande número de turistas, além do fluxo gerado pelo forte comércio local, constituem o pano de fundo da Avenida Atlântica que recebe a 18ª edição da Parada do Orgulho LGBT do Rio de Janeiro.

Na ocasião da edição carioca de 2013, observamos que das ruas que desembocam na orla não cessavam de chegar turistas, jovens, idosos, estudantes, políticos, ambulantes, grupos organizados, ativistas e demais participantes que se aglomeraram em frente a Rua

---

<sup>6</sup> - Disponível em: <<http://www.riosdehistoria.com/rio-de-janeiro-tourism/lgbt-in-rio?langid=20>>. Acesso em 07/08/2014.

<sup>7</sup> - A cidade ainda é herdeira de forte vocação cultural, característica adquirida desde a primeira metade do século XIX, quando estabeleceu-se como centro difusor das tendências musicais, produções cinematográficas e literárias entre outros movimentos ocorridos ao longo da história do Brasil. Disponível em: <<http://www.riodejaneirohotel.com.br/site/br/ler/271/O%20Rio%20de%20Janeiro/cultura>>. Acesso em 02/10/2014.



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

Sá Ferreira, ponto de concentração do evento. Juntavam-se aos banhistas, ciclistas, moradores e trabalhadores do bairro mais populoso da zona sul, que teve sua rotina de final de semana completamente alterada, com a chegada de 13 caminhões de trios elétricos, mudanças no trânsito e toda a logística de organização e produção evento anual de maior expressão em prol das causas LGBT.

Uma entre outras tantas ações do movimento, as Paradas do Orgulho LGBT são “mega-manifestações de visibilidade massiva e afirmação cidadã do povo LGTB do Brasil”, segundo a cartilha ABC das Paradas Gays, organizada por Luiz Mott (2004), de conteúdo didático que objetiva “reforçar a organização das Paradas Gays, torná-las politicamente mais potentes e abrilhantar” o evento. De acordo com o material de apresentação do Grupo Arco-Íris (RJ) aos voluntários, a definição vai além disso, sendo

uma atraente vitrine para expressar conceitos e ideias associados a valores como paz, cidadania, respeito à diversidade humana, liberdade, alegria e justiça social, imprimindo e/ou ratificando uma vantagem positiva das organizações privadas e governamentais envolvidas e parceiras em sua realização (Grupo Arco-Íris, 2014).

Ao apresenta-la como uma “atraente vitrine”, podemos inferir que os organizadores ofertam esta ocasião como uma grande oportunidade de visibilidade ostensiva, na qual supostamente organizações privadas e seus departamentos de marketing compreenderiam como uma “vantagem positiva” investir e associar suas marcas com tais valores de “paz, cidadania, respeito à diversidade humana, liberdade, alegria e justiça social”, que geralmente são agregados de acordo com o desenvolvimento do histórico da empresa. Entretanto, em uma das reuniões com os voluntários, um dos membros da organização expôs ao grupo presente, a crescente dificuldade em angariar patrocínio para a realização Parada:

Vemos o sistema privado patrocinando áreas como a nossa de eventos a rodo. Se somos um milhão de pessoas por que o sistema privado não patrocina as Paradas? Tem um contrassenso nisso, porque todos querem patrocinar um evento de 50 mil pessoas. Porque são pessoas q consomem coisas. Imagina com um milhão de pessoas! Por que não querem ter suas marcas vinculadas? Então está claro, e eu estou falando de uma população inteira, porque no meio dessas empresas privadas tem muitos gays e lésbicas que também, na hora da prática pública, por não ter orgulho, não querem nada vinculado. Portanto é cafona ser gay nesse país, né gente...no máximo é engraçado. Na novela das 20h ou das 21h.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

De fato, além do patrocínio da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, através da Coordenadoria Especial da Diversidade Sexual – CEDS; da Secretaria de Assistência Social e Direitos Humanos do Governo do Estado, através do Programa Rio Sem Homofobia, apenas o logotipo da Petrobras, cujo acionista majoritário é o governo brasileiro, figura como patrocinador em todos os materiais impressos distribuídos e nos materiais decorativos afixados no dia do desfile. Participam da categoria apoiadores<sup>8</sup>, ou seja, aqueles que não investem com verbas financeiras diretas, contribuindo com produtos como por exemplo, brindes ou confecção de materiais gráficos, ou concessão de sinal gratuito de internet para os frequentadores do evento.

A decoração estrategicamente elaborada com cores fortes e vibrantes em todos os caminhões de trios elétricos com arcos de bola, corações, pipas listradas, CDs pendurados para refletir luzes e cores, painéis com a marca do evento, atraíram os mais distraídos olhares para o acontecimento caracterizando eficazmente sua dimensão espetacular, entendida como a que objetiva despertar o interesse, fazer ver e capturar a atenção dos sujeitos. Para Guy Debord (1997) “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Para o autor, trata-se de um processo calcado numa lógica capitalista, mercadológica e de leitura do “espetáculo” como um processo negativo. Sob esse enfoque, nenhuma possibilidade de autonomia para os sujeitos é apresentada considerando todos os esforços como inúteis, em todos os aspectos da vida social (político, econômico, cultural), porque não haveria como fugir do aprisionamento ao sistema, por sua própria natureza de produção de imagens em série.

Contudo, movimentos e projetos de mobilização operam uma lógica um pouco distinta da do mercado. Há um esforço para se alcançar a esfera pública e colocar suas questões como de interesse coletivo, mobilizando os sujeitos para causas e estimulando

---

<sup>8</sup> Participaram como apoiadores em 2013: a Secretaria do Ambiente do Governo do Estado do Rio de Janeiro /Instituto Estadual do Ambiente, Defensoria Pública do Estado, Secretaria de Estado de Saúde, Secretaria Municipal de Saúde e Defesa Civil, Secretaria Municipal de Trabalho, Subprefeitura da Zona Sul, OAB-RJ, Fórum Estadual de ONG/AIDS, Centro Universitário IBMR, Universidade Estácio de Sá e Rádio FM O Dia.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

debates públicos ampliados. No sentido de criar um âmbito extraordinário e uma cena de caráter dramatúrgico (MAFRA, 2008, p.98), podemos classificar como elementos da dimensão espetacular o canto do hino nacional, toda a música e a decoração dos trios elétricos, a bandeira do arco-íris e performances, entre outros aspectos. Observamos muitos moradores, convocados pelos potentes watts de som, debruçados nas janelas de seus altos apartamentos para assistir e/ou registrar em fotos e filmagens o desfile da Parada do Orgulho LGBT em Copacabana.

A enorme bandeira nas cores do arco-íris, com cento e vinte metros de comprimento e dez metros de largura, foi estendida no chão da avenida, entre os dois primeiros trios elétricos. O ícone símbolo da celebração, tradicional em todos os anos, causa uma euforia por sua extensão e pelo próprio ritual de abertura que implica durante o desfile. Para intensificar o caráter espetacular do momento, sobre a bandeira surgiram quatro dançarinos fantasiados com calças colantes, sem camisa e com botas brilhantes, nas cores vermelho, rosa, preto e lilás, com largas asas de anjo e exibiram uma coreografia de saudação, cooptando a apreciação da maior parte dos olhares para a performance. Ao final da apresentação a bandeira foi levantada e os participantes convidados a se posicionarem embaixo dela, caminhando e mantendo-a erguida, dando-lhe ao mesmo tempo suporte e fazendo-a tremular. Ao aceitarem a convocação, os participantes passam a se envolver diretamente na cena dramatúrgica do ritual, numa relação comunicativa instantânea por meio da contemplação.

Movimentos e projetos de mobilização, e, geralmente, sua cobertura midiática enaltecem caricaturas e estereótipos do homossexual. O resultado seria o reforço de estigmas em torno da população transexual, travesti, gay, lésbica e bissexual, quando o propósito da Parada LGBT seria justamente negá-los. Contudo, cabe retomarmos algumas reflexões que Bakhtin faz sobre a dinâmica própria dos signos sociais: “o ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata” (2009, p. 46). Na batalha pelo deslocamento do significado, que, neste caso, conta com o importante papel que exercem os meios de comunicação, os enunciadores encontrarão sempre o ambiente hostil da ideologia que busca paralisar os sentidos e torná-los válidos para toda a sociedade. Quando, por



exemplo, as câmeras de televisão ou lentes fotográficas procuram focar personagens mais pitorescos que participam das Paradas, na verdade buscam reflexos exteriores das imagens que foram socialmente construídas em torno dos homossexuais, proporcionando o espetáculo. Mas em tal busca o importante é que a negociação do sentido nunca cessa, e é no jogo da enunciação deste ritual que ela se intensifica.

### **Um carnaval de sociabilidade e expressão política**

Situações de festa, de celebração são muito comuns em projetos de mobilização social, porque nesses momentos, os sujeitos são convidados a participar de redes de sociabilidade e a estabelecer um convívio “corpóreo”, motivados por atos de comemoração em relação à causa (MAFRA, 2008, p.65). O autor nos esclarece um aspecto distinto entre a festa e o espetáculo: “embora a festa seja também um espetáculo, distingue-se dele, pois exige a participação ativa, marcada por esse abandono de si e na com-fusão com o outro. É impossível ser apenas espectador de uma festa. Ela impõe participação, leia-se relação, o estar-junto” (PEREZ, 2002, p.28, apud MAFRA, 2008, p.70-71).

O ambiente de Copacabana propicia um clima no qual os sujeitos não hesitam em espiar e se aproximar uns dos outros. Tornam-se expectadores e também parte da interação queo *desfile-mobilização* proporciona àquele espaço da cidade. Há uma participação-ativa na festividade, mesmo que em intensidades diferentes. Seja de perto ou de longe, o desfile dos grandiosos “palcos ambulantes” e a aglomeração de pessoas forma uma mistura notável de cores, sons e personagens que propiciam um envolvimento afetivo. Os potentes amplificadores de som dos trios elétricos no ponto de concentração propagam a batida da música eletrônica pela Avenida Atlântica e anunciam que naquele dia, a orla de Copacabana é o espaço da diversidade em muitos aspectos: gêneros, orientações sexuais, discursos políticos, bandeiras de luta, cartazes, opiniões, formas de participação-ativa e performances no evento.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

A respeito de por que estava ali presente, um senhor de 82 anos observava a movimentação e nos disse que morava ali pertinho, e estava ali porque gostava, “porque eu acho que onde tem gente, onde tem música, aí tem vida. Então é bom estar nestes lugares”.

O senhor diria que a Parada hoje, é uma manifestação da nossa cultura, um movimento social que está lutando por direitos, ou é uma grande festa que se realiza aqui na cidade?

Eu acho que é um todo né? Tem luta por um direito também porque realmente há muito preconceito sobre isso, sobre tudo, né. E você vê, agora tá mudando um pouco. De uns anos pra cá. Porque não existia isso aqui. Isso não existe há tanto tempo, esta passeata aqui de gays, é nova, não tem tantos anos. O pessoal tá se organizando e está reivindicando, tá querendo que sejam reconhecidos como gente, porque o homem acha que o homem é só homem. Cada um tem uma maneira de ser. Deus criou a natureza pra todo mundo.

A empatia com o momento lúdico associada à alegria e à felicidade dos outros democratiza a sociabilidade configurando, nas palavras de Simmel, um “jogo de cena”. Um “mundo artificial da sociabilidade onde não há atritos, onde sentem-se iguais e buscam exclusivamente a interação sem nenhum desequilíbrio por tensão material” (SIMMEL, 2006, p.70).

Antes de chegarem aos carros de som, enquanto caminham em direção à Parada, as *drag queens* mais produzidas são assediadas como celebridades por outros participantes que solicitam tirar uma foto, o que geralmente é atendido com uma pose e satisfação. Assim, a ação de tirar uma foto instala um nível de interação dos participantes com o evento.

Atrás do último carro da Parada LGBT do Rio um grupo de ativistas mascarados com roupas cor-de-rosa promoviam “ataques” jogando um punhado de purpurina em cima dos participantes. Em alusão ao vandalismo tão citado meses antes ao longo das manifestações populares<sup>9</sup>, um grupo de ativistas elaborou uma ação para o evento

---

<sup>9</sup> As “Jornadas de junho” foram manifestações populares em diversas cidades brasileiras resultantes de uma sequência de acontecimentos que se transformaram em uma revolta urbana de proporções inusitadas, suscitando confrontos e ações de vandalismo reprimidas de forma desmedida pela polícia militar.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

denominada *glittervandalismo*<sup>10</sup>. Antes de realizar o bote gritavam para o público: “Faz cara de medo! Olha o *glittervandalismo*!” - e jogavam a purpurina, que a princípio assustava e depois arrancava muitas gargalhadas dos participantes. Uma pequena vantagem da criatividade dos manifestantes cariocas que aproveitaram o fato de ter a realização do evento após as intensas manifestações.

A característica de ações como esta é vislumbrar a sociabilidade não apenas como uma interação, mas como uma interpretação das relações coletivas em sociedade. Ao impor uma participação na ação do *glittervandalismo* mantém-se no evento uma dimensão festiva, estratégica, propondo uma modalidade de participação compreendida como convivialidade. Uma festa é um ato coletivo e político. Implica na participação de anfitriões e convidados, que atuam em níveis variados, como aquele que organiza, o que dança despercebido, o que toca música, o que se fantasia, importando apenas o estar-junto, a presença dos sujeitos em celebração reforçando vínculos que por meio de uma adesão dos sujeitos, numa comunhão afetiva, suprime na identificação as diferenças (MAFRA, 2008, p.72).

Reconhecido como o defensor das causas LGBT, o deputado federal Jean Wyllys (PSOL-RJ), único deputado assumidamente homossexual no Congresso, participou do evento juntamente com o grupo de ativistas que elaborou a ação do *glittervandalismo*. Perguntado sobre o ano de muitas manifestações no Brasil e se esse fato refletiria num caráter mais incisivo politicamente nas Paradas a partir de 2013, ele respondeu:

Acho que ela deve ter e esse movimento aqui (do *glittervandalismo*) é uma tentativa de que ela seja. Eu decidi esse ano não vir no trio, declinei do convite oficial de estar lá (no trio) para vir no chão, junto com as pessoas, pra trazer os cartazes, pra gente politizar mais a Parada, né. Acho que a gente já passou da fase da afirmação do orgulho, da visibilidade. A gente tem que aproveitar agora esse evento de massa, essa festa toda e apresentar uma pauta política, é fundamental que a Parada tenha um resultado (...) ela tem que ser mais que uma festa, uma festa e um evento político, então, por isso que a gente fez o *glittervandalismo* junto com os cartazes, para marcar essa diferença mesmo aqui. Essa é a função.

<sup>10</sup> O *glittervandalismo* foi uma ação de ativistas que se intitularam *Pink Blocks*. Inspirados nos *Black Blocks* das Jornadas de Junho, que cobriam os rostos com panos pretos, os *Pink Blocks* também cobriam seus rostos, porém com panos cor de rosa para realizar a ação do *glittervandalismo*. O grito inicial para chamar a atenção e o consequente lançamento de um punhado de purpurina no público.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Simmel chama atenção para a existência de um caráter dual das formas se desenvolverem na interação, trazida pela dinâmica das interações sociais com a ordem social. Para o autor, o fato das formas se desenvolverem na interação da sociabilidade, significa que os atores tem condições de modificar e recriar os elementos presentes nas formas estabelecidas de um evento, preservando um grau de espontaneidade que nunca se esgota totalmente. E, é por isso que, por mais que indivíduos sigam práticas sociais rotineiras e padrões institucionalizados de comportamento, ainda assim podem ressignificar as formas de interação, escapando ao controle administrativo, à regulamentação legal ou ao alcance político. “Assim, entendemos que a proposta analítica de Simmel não vislumbra a sociabilidade somente como uma categoria de interação, mas como uma forma de leitura das relações coletivas em sociedade” (SIMMEL apud MAFRA, 2008, p.67).

Mikhail Bakhtin (2010) enxerga a própria festividade, em qualquer de suas vertentes, como uma “forma primordial, marcante, da civilização humana” onde

O riso e a visão carnavalesca do mundo (...) destroem (...) as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações. (BAKHTIN, 2010, p. 43)

Motivações diversas arrastam cada um dos integrantes da multidão que participa da mobilização. Mas, além de sua simples presença compor uma ação coletiva que “questiona as posições institucionais de legitimação do silenciamento da homossexualidade” (MACHADO & PRADO, 2007, p. 12), o espírito carnavalesco que o anima é o mesmo que ri de uma verdade única e aponta “para um futuro ainda incompleto” (BAKHTIN, 2010, p. 9).

Essa busca por direitos se faz presente do início ao fim do desfile, através das faixas e *banners* que ornamentam todos os 13 caminhões de trios elétricos, onde se apresentam mensagens convocatórias e esclarecedoras sobre diferentes questões. Além disso, os largos





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

painéis laterais destes veículos apresentavam a expressão política, e as razões de existência do desfile-mobilização e suas diversas causas com os seguintes textos:

- “Não desperdice o seu poder. Junte aliados para os LGBT. Juntos podemos combater os preconceitos.”;
- “Famílias unidas pelo amor e respeito à diversidade.”;
- “Pelas aprovações da lei e da PEC do casamento civil igualitário. A homofobia destrói famílias.”;
- “Lésbicas e mulheres bissexuais: queremos visibilidade e respeito.”;
- “Estupro é crime. Não tenha medo. Denuncie. Disque 180.”;
- “Por um Rio com liberdade religiosa e direitos humanos.”;
- “Debater, conscientizar, dialogar, informar, somar, realizar, conhecer, compartilhar, respeitar, construir. Toda forma de discriminação deve ser combatida. Juntos em defesa da liberdade religiosa e dos direitos da população LGBT.”;
- “Mais educação e oportunidades de trabalho para travestis e transexuais”;
- “Ambiente saudável é ambiente sem homofobia”;
- “Um lugar tão maravilhoso como o Rio não combina com homofobia.”;
- “Por políticas públicas de inclusão e o combate ao ódio e preconceito.”;
- “Movimentos sociais pela conquista de direitos.”.

Desta forma diversas questões, apesar de breves, expõem os problemas e preconceitos recorrentes, e disponibilizam publicamente argumentos para que ocorra um envolvimento coletivo, na busca de um debate público e uma possível transformação coletiva, assim como a própria Parada LGBT vem se transformando ao longo dos anos, se “modernizando” ao incorporar elementos pouco ortodoxos.

Complementares as estratégias que propõem visibilidade e interação, as ações comunicativas de uma dimensão argumentativa no evento propõem mobilizar um raciocínio acerca da temática (MAFRA, 2008). Disponibilizando informações e argumentos que fomentem a importância do debate público, instaura-se um processo dialógico para que os sujeitos possam de forma coletiva chegar a acordos sobre situações que afetam a todos. Torna-se fundamental na contemporaneidade que haja a possibilidade de interlocução com diversas esferas na sociedade, um debate público com densidade argumentativa, que irá expor as razões e promover um diálogo mais enriquecedor, buscando também a posição de diversos atores.



## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- \_\_\_\_\_, Mikhail.[Volochnov]. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin - Conceitos-chave*. 4ª ed. 2ª reimpr. São Paulo: Contexto, 2008, p. 191-200.
- CAIAFA, Janice. *Trilhos da Cidade – Viajar no metro do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- MACRAE, Edward. *Os respeitáveis militantes e as bichas loucas*. In: Stonewall 40 + o que no Brasil? Salvador: EDUFBA, 2011.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- MACHADO, Frederico V. & PRADO, Marco Aurélio M. *Visibilidade, Sexualidade e Cidadania na Parada do Orgulho GLBT de Belo Horizonte*. Anais do II Seminário Nacional Movimentos sociais, participação e democracia – UFSC, 2007. Disponível em [http://www.sociologia.ufsc.br/npms/frederico\\_viana.pdf](http://www.sociologia.ufsc.br/npms/frederico_viana.pdf), consultado em 01/02/2014.
- MAFRA, Rennan. - *Entre o espetáculo, a festa e a argumentação: mídia, comunicação estratégica e mobilização social*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008.
- SIMMEL, Georg. – *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 2006.

## Sítios consultados:

- Parada Gay em Copacabana espera público de 1 milhão neste domingo. Disponível em <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/10/parada-gay-em-copacabana-espera-publico-de-1-milhao-neste-domingo.html>, 2013.
- Riotur divulga pesquisa sobre impacto econômico do turista LGBT no Carnaval. Disponível em <http://www.rio.rj.gov.br/web/riotur/exibeconteudo?id=4674109>, 2014.



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

Parada Gay de São Paulo reúne quatro milhões. Disponível em <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/sp/apesar+da+chuva+parada+gay+de+sao+paulo+reune+4+milhoes/n1597047897559.html>, 2011.

Parada do Orgulho LGBT reúne um milhão de pessoas em Copacabana. Disponível em <http://noticias.terra.com.br/brasil/cidades/rio-parada-do-orgulho-lgbt-reune-um-milhao-de-pessoas-em-copacabana,c9fe323c703b1410VgnVCM10000098cceb0aRCRD.html>, 2013.

Portal GEO RJ – População de Copacabana. Disponível em [http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairros Cariocas/index\\_bairro.htm](http://portalgeo.rio.rj.gov.br/bairros Cariocas/index_bairro.htm), 2010.

Rios de História – Tour histórico - Gay Friendly. Rio de Janeiro: apaixone-se, entregue-se e sinta sua energia. Disponível em <http://www.riosdehistoria.com/rio-de-janeiro-tourism/lgbt-in-rio?langid=20>, 2013.

Para o armário, nunca mais! – APOGLBT divulga tema da 17ª Parada. Disponível em <http://www.paradasp.org.br/noticia/para-o-armario-nunca-mais-apoglt-divulga-tema-da-17-parada.html>, 2013.

Governo lança Sistema Nacional LGBT para integrar políticas contra o preconceito. Disponível em <http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2013-06-27/governo-lanca-sistema-nacional-lgbt-para-integrar-politicas-contrapreconceito>, 2013.

Manual de Comunicação LGBT - Disponível em <http://www.abglt.org.br/docs/ManualdeComunicacaoLGBT.pdf>, 2011.

**Outros:**

Apostila de apresentação aos voluntários da Parada LGBT. ONG Grupo Arco-Iris, 2014.



XI POSCOM  
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

## **Heteroglossia e gêneros discursivos: contribuições bakhtinianas para a compreensão da passagem do discurso médico ao jornalístico<sup>1</sup>**

Tatiana Clébicar<sup>2</sup>

Fundação Oswaldo Cruz

### **Resumo**

Este trabalho discute as relações entre formulações de Mikhail Bakhtin e a questão contemporânea da passagem do discurso médico para o discurso jornalístico. Para isso, é apresentado um breve panorama da obra do teórico russo a partir dos conceitos de heteroglossia e gêneros discursivos. Buscamos estabelecer diálogos entre o pensamento de Bakhtin e alguns temas ligados à compreensão da produção social dos sentidos sobre saúde na mídia, como o conceito de campos, de Pierre Bourdieu, e o de sistema de citações, de Maurice Mouillaud.

**Palavras-chave:** Jornalismo médico; Bakhtin; heteroglossia; gêneros discursivos

### **Abstract**

This paper presents a discussion about Mikhail Bakhtin's formulations and the passage from medical discourse into journalistic discourse. It presents an overview about the Russian theorist's work based on the concepts of heteroglossia and speech genres. We seek to establish dialogues among Bakhtin's philosophy and some topics related to the social production of meanings concerning health in the media, such as the concept of fields, by Pierre Bourdieu, and the citation system, by Maurice Mouillaud.

**Key-words:** Medical journalism; Bakhtin; heteroglossia; speech genres

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GT 6 – Narrativas e subjetividades do XI Seminário de Alunos de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Informação e Comunicação em Saúde do Instituto de Comunicação da Fiocruz. Orientadora: Profa. Dra. Katia Lerner. Especialista em Comunicação e Saúde pela Fiocruz, graduada em Comunicação Social pela PUC-Rio.



## **Introdução**

Médicos e jornalistas, às vezes, parecem não falar a mesma língua. Não se trata, no entanto, de uma questão de tradução idiomática. Essas categorias profissionais adotam práticas discursivas distintas que ficam em evidência com a importância que os campos da saúde e do jornalismo assumiram contemporaneamente. Essa emergência pode ser constatada a partir do crescente interesse que os temas ligados à saúde vêm despertando entre leitores e telespectadores de produtos jornalísticos que vêm se proliferando nas últimas décadas (ROMEYER, 2010; LERNER, 2013).

Um dos aspectos que acreditamos ser importantes para a compreensão desse fenômeno social e midiático é a investigação sobre a passagem do discurso médico ao jornalístico. Este trabalho consiste numa tentativa de aproximação teórica das formulações de Mikhail Bakhtin a fim de problematizar elementos em ação nesse processo. Buscamos, assim, estabelecer relações entre os conceitos do teórico russo e a produção discursiva da concepção atual de jornalismo médico. Trabalhando com os conceitos de heteroglossia e gêneros discursivos, nosso ponto de partida é a perspectiva bakhtiniana de que “a passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como destrói ou renova tal gênero” (BAKHTIN, 2011, p. 268). Nossa hipótese é justamente a de que nessa passagem do discurso médico para o jornalístico, há desconstruções e reconstruções.

Apresentamos, assim, um breve panorama da obra desse autor e tentamos estabelecer diálogos entre o pensamento de Bakhtin com alguns temas ligados à compreensão da produção social dos sentidos sobre saúde na mídia, incluindo as noções de conflito entre campos do sociólogo Pierre Bourdieu e de sistema de citações do semiólogo Maurice Mouillaud, ambos franceses. Toda a reflexão foi mediada pela abordagem que o pesquisador britânico Craig Brandist propõe sobre Bakhtin e outros teóricos russos que



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

integraram o que se convencionou chamar de Círculo de Bakhtin<sup>3</sup>. Deliberadamente, neste trabalho, optamos por não incluir um dos mais populares títulos editados no Brasil, *Marxismo e filosofia da linguagem*, em razão da controvérsia que gira em torno de sua autoria. Segundo Brandist (2011), para quem não há dúvidas de que seu real autor é Valentin Voloshinov<sup>4</sup>, é importante frisar as diferenças conceituais que marcaram os trabalhos dos autores do Círculo num esforço não de desmascarar Bakhtin, mas de se compreenderem as bases e os contextos sobre os quais se construiu o pensamento dessa geração de autores. Apesar disso, não pudemos desprezar a contribuição de Mouillaud sobre o gênero jornalístico, formulada justamente a partir desse trabalho atribuído a Bakhtin.

Entender como se dá essa relação usualmente delicada e raramente harmônica pode ser útil para reflexões de parte a parte que poderão beneficiar um terceiro envolvido: o leitor-cidadão. A aposta é que a compreensão das forças e demais elementos em jogo nessa passagem de um discurso a outro contribua para a adoção de práticas comunicativas menos desiguais e mais democráticas.

### O conceito de heteroglossia na obra de Bakhtin

O conceito de heteroglossia ou plurilinguismo (do russo *raznorechie*) é referido formalmente na obra de Bakhtin no texto *O discurso no romance*, concebido na metade da década de 1930 e publicado em 1975, juntamente com outros escritos que datam desde 1924<sup>5</sup>. Autores como Brait, Brandist e Bezerra registram, em diferentes trabalhos, que as questões de tradução comumente provocam apropriações inadvertidas em leitores não familiarizados com a obra de Bakhtin em sua inteireza. A edição brasileira desse texto

---

<sup>3</sup> O Círculo de Bakhtin é o termo que se refere a um grupo, heterogêneo e variável, de intelectuais russos, que se reuniam informalmente na cidade de Vitebsky para discutir filosofia e linguística no início do século XX. Foi iniciado pelo filósofo Matvei Kagan, em Nevel, em 1918.

<sup>4</sup> Valentin Voloshinov (1895-1936) era um dos intelectuais que participavam das reuniões do Círculo. Dedicou-se especialmente a relação entre diálogo, gênero e enunciado. Escreveu também *Freudismo: uma crítica marxista* e *Discurso na vida e discurso na poesia*, também atribuídos a Bakhtin. (BRANDIST, 2012)

<sup>5</sup> De acordo com Campos (2009), o texto foi escrito entre 1934 e 1935 e apresentado numa conferência no Instituto de Literatura Universal da Academia de Ciências da URSS em outubro de 1940. Ele integra a antologia *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, com textos produzidos entre 1924 e 1941, organizados por Bakhtin em 1973. Foi publicado em 1975 após sua morte.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

acompanhou a opção francesa, optando pelo termo plurilinguismo. Em edições em língua inglesa, preferiu-se heteroglossia, que será adotado neste trabalho em razão do entendimento defendido pelo pesquisador britânico Craig Brandist<sup>6</sup> de que o conceito se refere menos à ideia de pluralidade linguística – que o teórico russo também reconheceu na forma da estilística (BAKHTIN, 2013) – e mais ao caráter social e ideológico da heterogeneidade discursiva, conformada pelos usos sociais distintos de uma mesma língua nacional, segundo os diferentes estratos ou grupos sociais que comungam dela (BAKHTIN, 2002). Na edição brasileira de seu livro *Repensando o Círculo de Bakhtin*, a tradução de Gouvea e Schettini utiliza a expressão “pluralidade discursiva” (2011, p. 123).

Nas palavras do autor a heteroglossia pode ser compreendida como

a estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos). (BAKHTIN, 2002, p. 74).

Ele se baseia na ideia de uma linguagem única, com usos sociais distintos, para cuja compreensão os falantes que compartilham a mesma língua estão habilitados. Isso significa que, para se compreenderem mutuamente, esses falantes de estratos sociais diferentes não necessitam de uma tradução na acepção formal do termo. Decorreriam daí, no entanto, embates ideológicos em função dos distintos contextos em que nascem os discursos. Para o autor, esse cenário é comparável ao de um oceano agitado, no qual as contradições manifestadas pelos indivíduos estão imersas, ganhando novos sentidos. Faraco, que também opta pelo termo heteroglossia, sistematiza o conceito como “um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes ou línguas sociais, isto é, um conjunto de formações verbo-axiológicas” (FARACO, 2009, p. 107).

Campos, que mantém o uso do termo plurilinguismo, defende que o autor russo, ao analisar a prosa romanesca, percebia que o discurso do outro servia para refratar “a

---

<sup>6</sup> O diretor do Bakhtin Center e professor do Departamento de Estudos Russos e Eslovos da Universidade de Sheffield, no Reino Unido, defendeu este ponto de vista no curso *História, filosofia e cultura na obra de Mikhail Bakhtin*, ministrado na Escola de Comunicação da UFRJ entre 25 e 29 de agosto de 2014.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

intenção direta da personagem que fala e a intenção refletida do autor” (CAMPOS, 2009, p. 124). Essa observação é especialmente importante para que não se deixe de enfatizar que, neste texto, Bakhtin tratava da criação do romance ficcional. O autor percebia nesse tipo de narração referências mais ou menos diretas aos gêneros discursivos – formulação teórica com a qual Bakhtin propôs uma distinção formal entre um estudo linguístico que mais se aproximava do modelo das ciências naturais e o de uma “ciência social do discurso” (BRANDIST, 2011, p. 121). Entre outros apropriados pelo romancista, que os intercalava com o seu próprio discurso, estão os gêneros jornalístico, mercantil, científico e religioso. Apesar de sua incorporação pelo romance, esses outros discursos mantinham suas características linguísticas e estilísticas, preservando-se sua autonomia. Reiteradamente, o autor manifestava a ideia de que as condições sociais e profissionais dos grupos davam forma às suas concepções de mundo e linguagem. Ainda que sua análise não fosse dedicada aos gêneros jornalísticos, nos permitiremos deslocar essa perspectiva para o campo midiático. Assumiremos, assim, que esse mesmo conflito social, captado nos enunciados ficcionais, dá-se de maneira semelhante na produção jornalística, encarada aqui também como um gênero discursivo, com suas especificidades. O próprio Bakhtin apontará essas semelhanças em *Reformulação do livro sobre Dostoiévski*<sup>7</sup> (2011), no qual aponta o jornalismo como gênero retórico contemporâneo. Em favor de nosso argumento, acrescentamos ainda a contribuição de Brandist (2011), a partir das formulações de Iakubinski<sup>8</sup>, que apontou, a respeito das diferenças entre a linguagem das camadas mais altas e a do proletariado russo, o “modo de usar” distinto como sendo mais relevante do que preferências gramaticais ou vocabulares para a compreensão das diferenças ideológicas que separavam os dois grupos. Conforme recuperado pelo professor inglês, esse processo de oposição foi inicialmente formulado a partir dos discursos públicos (político, filosófico e científico), mas pode ser estendido aos demais gêneros.

---

<sup>7</sup> O texto integra *Estética da criação verbal* e é composto de notas escritas no início da década de 1960.

<sup>8</sup> Lev Iakubinski (1892-1945) foi um dos fundadores da Sociedade para o Estudo da Língua Poética (OPOIAZ) e professor e pesquisador do Instituto de Estudos Comparados das Literaturas e Língua do Ocidente e do Oriente (ILIAZV), em Leningrado.





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

No caso do romance, é o narrador quem produz essa massa amalgamada de que se constitui o discurso do próprio autor. Autor e narrador são, portanto, entidades independentes cuja existência se manifesta em dois planos. O narrador, segundo Bakhtin, detém, ao reunir várias vozes, o discurso da alteridade. Não da alteridade linguística ou idiomática, mas de uma alteridade social, que reflete e refrata o ponto de vista do autor e que está submetida ao que Zhirmunski<sup>9</sup> chamou de forças centrípetas e centrífugas. Este é um ponto que exigirá nossa atenção ao se deslocar o tema para o contexto do jornalismo, já que as figuras de autor e narrador se sobrepõem nesse contexto.

Uma das pistas dadas por Bakhtin para a identificação da heteroglossia é a adoção dos discursos direto, indireto e direto impessoal. Nesses dois últimos, o teórico russo percebe a formação de “zonas particulares” (BAKHTIN, 2002, p. 120) em que os autores manifestam seus discursos de modos menos nítidos. As combinações entre essas opções sintáticas são conjugadas com outras estratégias de enquadramento e estratificação que garantem a fusão e a autorreferenciação, que ele chamou de “contágio recíproco” (idem, p. 123), de dois discursos.

Apesar da ênfase no caráter social e ideológico, a noção de heteroglossia pode ser confundida com outros conceitos trabalhados por Bakhtin ao longo de sua obra. Para os já habituados ao pensamento bakhtiniano, estes mal-entendidos conceituais seguramente estão superados. Mas para alguém que começa a deixar a superfície do “oceano do plurilinguismo social” (idem, p.128), além de buscar a conceituação positiva do termo, foi útil um esforço para compreendê-lo por oposição a outros, como polifonia e dialogismo.

As metáforas utilizadas pelo autor para explicar os processos enunciativos e discursivos frequentemente são aquelas associadas ao universo sonoro – vozes, sons, tons, acentos. Compreender as nuances e os contextos em que são utilizados é premissa para que uma aproximação que não distorça sua construção teórica. Desse modo, resgatamos as definições desses dois conceitos-chave da teoria bakhtiniana. Segundo o autor, a polifonia pode ser entendida como “a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade”

---

<sup>9</sup> Victor Zhirmunski (1891-1971) também fundou o OPOIAZ e atuou no ILLaZV.



(BAKHTIN, 1981, p. 2), ou seja, não apenas uma sobreposição de vozes, mas uma elaboração autoral que as combina, conservando a potência original, sem que uma se sobressaia em detrimento de outra. A partir dessa conceituação, Bakhtin ressalta o caráter fundamentalmente dialógico das enunciações discursivas. O dialogismo é da natureza ontológica da enunciação e da produção discursiva. Não se trata de uma organização a partir do diálogo com um “outro” real, senão de uma elaboração linguística, que se dá no plano da consciência individual, que precede a fala e prescinde dela: “As relações dialógicas (...) são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância” (idem, p. 34). Em *O discurso no romance e Estética da criação verbal*<sup>10</sup>, Bakhtin reitera o elo que cada enunciado estabelece com os discursos que o antecederam e os que o sucederão.

### **Os gêneros discursivos médico e jornalístico**

Para compreender a passagem de um discurso (médico) a outro (jornalístico), é preciso assumir que trata-se de discursos com naturezas distintas. De outro modo, não haveria oposição e transição entre eles. Como se procurou expor, a heteroglossia só é um fenômeno possível porque os enunciados são gestados em contextos específicos que lhe conformam a partir de diferentes ideologias. Para Bakhtin, estes gêneros são dotados de três elementos – conteúdo, estilo e composição – que conferem tal unidade discursiva e “estão indissoluvelmente ligados no todo da enunciação e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação” (BAKHTIN, 2011, p. 262).

O autor observa que a heterogeneidade dos discursos, indissociável do momento histórico em que são produzidos, é tão vasta que, levada ao extremo, inviabilizaria qualquer estudo sistematizado. Apesar de apontar para o enorme desafio desse empreendimento, sugere uma classificação que permite que os gêneros sejam agrupados em duas categorias a partir das quais poderão ser estudados: os gêneros primários, que se dão na interação

---

<sup>10</sup> Este livro consiste numa compilação de textos produzidos desde a década de 1920 e publicado postumamente em 1979. As edições mais recentes incluem trabalhos que não integravam a primeira versão. Segundo o tradutor da edição de que dispomos, Paulo Bezerra, a rigor, o título da obra deveria ser *Estética da criação literária*.



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

imediate e simples entre os falantes, e os secundários, que derivam de elaborações dos primeiros em contextos culturais e sociais complexos. Como exemplo dessas duas classificações, ele situa o diálogo cotidiano ou a carta, no primeiro caso, e as réplicas na produção romanesca, no segundo. Buscando aproximar a teoria do objeto deste trabalho, é possível encarar a entrevista realizada por um jornalista com um médico como gênero primário, enquanto o texto publicado, a partir dessa entrevista, poderia ser classificado como um gênero secundário. Além disso, o próprio discurso médico – não o enunciado do médico, mas o discurso no qual é elaborado – é, conforme exemplificado por Bakhtin ao se referir, entre outros, ao discurso científico, uma modalidade secundária, porque já não mantém “vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios” (idem, p. 263). E a interação entre esses enunciadore, no plano primário, é também valorizada no pensamento bakhtiniano tanto quanto o discurso resultante dela. Falando sobre literatura, o autor, inclusive, sugere que variações históricas nas relações interindividuais têm impacto na produção discursiva.

Independentemente estarem situados num gênero simples (primário) ou complexo (secundário), os enunciados são elaborados, Bakhtin afirma, segundo a individualidade do falante. O autor problematiza, porém, a ideia de que o uso particular possa se sobrepor às regras internas de alguns gêneros, atribuindo certa rigidez a dadas modalidades discursivas, como as oficiais e as militares. Se para ele, o gênero literário ficcional é o que oferece maior liberdade estilística, situamos o discurso jornalístico numa mediana entre essas duas possibilidades, porque defendemos que parte do que se enuncia nas páginas do jornal é determinado por um contexto institucional e produtivo e parte por uma construção particular dos agentes diretamente envolvidos na produção desses enunciados. Nesse sentido, o autor sugere que os estudos a respeito de gênero discursivos levem em conta tanto os aspectos gramaticais quanto os estilísticos porque, segundo ele, as escolhas gramaticais são determinadas *por* ou *em função de* uma opção de estilo. Outros teóricos russos, como Larin<sup>11</sup>, percebiam a importância de se estudarem as relações que se

---

<sup>11</sup> Boris Larin (1893-1964) também atuou no Instituto de Estudos Comparados das Literaturas e Língua do Ocidente e do Oriente (ILIAZV), em Leningrado.



XI POSCOM  
Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

estabeleciam entre grupos sociais distintos na chave dupla gramático-estilística mediante o uso de jargões (BRANDIST, 2011).

Para tentar entendê-las no âmbito do jornalismo médico, a nosso ver uma categoria subjacente ao gênero jornalístico, é preciso situá-las nos campos da saúde e da comunicação, notadamente, do jornalismo. Nesse sentido, é necessário recorrer às contribuições do sociólogo francês Pierre Boudieu, que concebe a noção de campo como áreas ora porosas, ora impermeáveis, com maior ou menor grau de autonomia, em constante disputa por legitimidade na produção de sentidos. No caso específico da passagem do discurso médico para o discurso jornalístico, a produção sociodiscursiva gestada no campo da saúde não permite delimitar saúde num conceito único e coeso. Há muitas “saúdes” a depender da abordagem dentro do próprio campo. Nesse sentido, cabe registrar que, quando optamos por nos deter no discurso médico, temos ciência de que nos depararemos com a heterogeneidade, com *os discursos dos médicos*. Mas assumiremos que esses discursos, de certo modo, vêm sendo elaborados segundo uma visão partilhada socialmente de que saúde pode ser compreendida como um campo social atravessado por quatro eixos: da fisiologia, do ambiente, dos sistemas de organização de serviço e dos estilos de vida (ALMEIDA FILHO, 2011).

Partindo da noção de campo, uma segunda perspectiva teórica se mostra determinante para o trabalho. É a própria definição de comunicação na passagem de um discurso ao outro. Embora a fidelidade ao conteúdo da mensagem seja um valor a ser cultivado por quem se dedica a escrever sobre saúde, ou sobre qualquer tema, ele seguramente não é o determinante para a compreensão do que ocorre no processo de interação entre esses atores. Quando nos apropriamos da ideia de que a comunicação pode ser entendida como um mercado simbólico (ARAÚJO, 2004), uma arena *de* e *em* disputa permanentes pelo poder simbólico para o qual nos alerta Bourdieu (1989, p. 14), esse “poder de fazer ver e fazer crer”, é inevitável posicionar o estudo no campo da produção social dos sentidos. Segundo o sociólogo francês,

o espaço da interação funciona como uma situação de mercado linguístico, que tem características conjunturais cujos princípios podemos



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

destacar. Em primeiro lugar, é um espaço pré-construído: a composição social do grupo está antecipadamente determinada. Para compreender *o que pode ser dito* no palco é preciso conhecer as leis da formação do grupo dos locutores – é preciso saber quem é excluído e quem se exclui. (BOURDIEU, 1989, p 55, grifos do autor).

Fazemos essa aproximação do que formulam Bourdieu e Bakhtin na expectativa de reiterar nosso entendimento de que, embora caminhem juntas, as questões linguísticas são superadas pelas da comunicação. Reconhecemos que a relação que fazemos aqui ainda carece de maior refinamento intelectual. Mesmo assim, julgamos apropriado indicar a convergência de que fomos capazes de nos apropriar por ora.

### **Gêneros distintos, mas confluentes**

Conforme mencionamos anteriormente, médicos, como outros grupos sociais, adotam um tipo de prosa específica. Qualquer um de nós que já tenha tido a oportunidade de testemunhar uma discussão entre pares, importando pouco a especialidade médica, pôde facilmente perceber opções vocabulares, sintáticas e semânticas que caracterizam essa classe profissional. Em consonância com o que apontam os teóricos aos quais recorremos neste trabalho, as especificidades não se manifestam apenas na prosa. Elas extrapolam para o discurso que, usualmente, busca estabelecer relações de causalidade sobre os eventos, não apenas os clínicos. Ao falar com seus pacientes e suas famílias, porém, esses mesmos médicos costumam recorrer a outro tipo de prática discursiva. Mesmo assim, queixam-se eles de que nem sempre esse diálogo se dá de maneira satisfatória para algum dos lados (HELITO e KAUFFMAN, 2007). Não parece ser diferente em relação à produção jornalística. É nesse sentido que os conceitos de gêneros discursivos e heteroglossia de Bakhtin nos ajudam a perceber as modalizações na passagem de um discurso para o outro.

Buscando conectar a teoria com a relação entre os discursos de duas classes profissionais, um dos aspectos entre os que mais chamaram a atenção na leitura de *O discurso no romance* foram as reiteradas associações que Bakhtin faz dos diferentes estratos sociais e *profissões* nos usos da língua. Embora os exemplos do autor façam menção direta a camponeses, fazendeiros e comerciantes, além da classe dos nobres, quase



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

todos personagens das novelas que ele se propôs a analisar e, não por acaso “personagens” da sociedade russa do início do século XX, não parece inadequado supor que poderíamos incluir os médicos, de qualquer tempo, também entre esses grupos profissionais que adotam um uso particular da língua: não apenas em razão do vocabulário anátomo-clínico, mas por um tipo de enunciação que, usualmente, busca reificar uma dada forma de conhecimento. Com os jornalistas, esse processo se manifesta de maneira ligeiramente mais sutil, uma vez que seus enunciados procuram se aproximar da linguagem cotidiana, da língua viva<sup>12</sup>. Ocorre, no entanto, que essa tentativa também tem pouco espaço para a espontaneidade. Como qualquer outro gênero, o jornalístico obedece a regras, segue um estilo e é forjado pelos diferentes contextos em que está circunscrito.

Parece também útil a noção de hibridismo que Bakhtin observa a partir de um determinado tipo de enunciado, aquele que “pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas” (BAKHTIN, 2002, p. 110). O autor enfatiza que não há limites que separem formalmente esses enunciados e as perspectivas em que se ancoram. Elas se cruzam e se constroem mutuamente, o que lhes confere esse caráter híbrido, não necessariamente consensual. Ao contrário, o próprio Bakhtin observa sentidos divergentes e tons distintos. Sua identificação não é dada a conhecer de maneira óbvia. Como ele destaca, há uma ambiguidade nas construções a partir do discurso alheio: “a fala de outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpretação, ora disposta em massas compactas, ora espalhada ao acaso, impessoal na maioria das vezes (...), nunca está nitidamente separada do discurso do autor” (idem, p.113).

Ao esmiuçar os sentidos construídos pelos jornais, a partir das especificidades de sua forma, Maurice Mouillaud recorreu a Bakhtin<sup>13</sup> para tratar justamente da passagem de um universo discursivo a outro e do modo como os enunciados conseguem manter sua

---

<sup>12</sup> O termo língua viva refere-se ao uso corrente das línguas cujo estudo era defendido por Bakhtin, em contraposição à tendência dos formalistas pelos estudos gramaticais sistematizados e estáticos.

<sup>13</sup> Mouillaud faz referência ao texto *Marxismo e filosofia da linguagem*, cuja autoria creditada a Bakhtin é, segundo estudiosos da produção do Círculo de Bakhtin, de Voloshinov (BRANDIST, 2012).



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

autonomia mesmo quando utilizados “dentro” de um outro. Tratando do sistema de citação, ele observa que, ao colocar “face a face universos de discursos diferentes, que devem ser articulados no interior de uma enunciação única, aquela do locutor que reproduz o enunciado de um outro locutor” (MOUILLAUD, 2012, p. 138). Essa ideia nos parece valiosa para discutirmos o objeto que pretendemos pesquisar. Mouillaud faz uma interessante distinção entre os enunciados de que o jornal se apropria sem creditar as fontes daqueles em elas são informadas. Mesmo nesses em que há um apagamento do enunciador primário e, portanto, o jornal assume a autoria do discurso (e um álibi), há um rastro que pode ser identificado. Neste trabalho, porém, o autor francês se detém nos textos em que os enunciados preservaram sua relação com as vozes, seus “índices de exterioridade”.

De certo modo, esses índices remetem para outra contribuição teórica da obra bakhtiniana: a noção de endereçamento, que deriva da ideia de que todo enunciado é um elo na cadeia discursiva. Médicos e jornalistas, como quaisquer outros falantes, constroem seus discursos na mídia tendo em conta não apenas os enunciados que o precederam e sobre os quais foram construídos – por reificação ou oposição – como também pelos que os seguirão. Como afirma Bakhtin,

O discurso vivo e corrente está imediatamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-a nela. Ao se constituir na atmosfera do “já dito”, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. (BAKHTIN, 2010, p.89)

Entre os possíveis atores aos quais um enunciado é endereçado podem ser elencados “um parceiro imediato no diálogo, um conjunto de especialistas, ‘o público’, oponentes, pessoas que pensam da mesma forma, uma pessoa de categoria subordinada ou superior ou assim por diante” (BRANDIST, 2012) . A questão que se coloca, nesse caso, é a quem se destinam os enunciados formulados pelos dois enunciadores – médicos e jornalistas – que pretendemos investigar. Como hipótese, é possível imaginar que seja mais facilmente perceptível identificar os discursos predecessores do que aqueles aos quais os discursos se endereçam. Para que não se caia no equívoco de se apontar um “destinatário” a partir de



XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

uma inferência deturpada, caberá indagar dos informantes a quem intencionalmente direcionam seus enunciados e com quem efetivamente “conversam” segundo as respostas concretas que possivelmente costumam receber.

### **Considerações finais**

Conforme tentamos apontar, apesar de a obra de Mikhail Bakhtin se basear na produção romanesca da Rússia do século XX, por sua densidade e precisão, pode ser empregada para que se compreendam formas de produção discursiva contemporâneas, como a de que tratamos aqui: a produção do jornalismo médico, em nossa visão, um subgênero discursivo.

Nesse caso específico, a figura do autor ficcional – que constrói seu discurso a partir da alteridade social que, embora representada por seus personagens, reflete e refrata seu próprio ponto de vista – é comparável à do jornalista que também imprime sua marca institucional e pessoal nos enunciados que elabora a partir de sua interação com o outro, o médico. O conceito de heteroglossia, nesse sentido, nos ajuda a pensar sobre as forças centrípetas e centrífugas que atuam neste embate ideológico que se dá no campo da produção social dos sentidos. Essas forças que atuam nos dois campos podem ser relacionadas com a ideia de poder simbólico de Bourdieu.

Para entender melhor a passagem de um discurso ao outro e identificar aspectos em que eles convergem ou se distanciam, parece necessário um estudo atento às estratégias que marcam a exterioridade dos discursos médicos, como o uso dos discursos direto, indireto e direto impessoal. A leitura das reportagens permite este tipo de investigação, como sugere Mouillaud.

Os textos impressos, no entanto, não nos respondem outra questão fundamental colocada por Bakhtin que é a ideia de endereçamento. A análise dos jornais talvez não seja suficiente para indicar mais do que hipóteses a quem se dirigem esses enunciadores. Para se chegar a essa informação, entrevistas ou outro método de pesquisa que permitam uma interação direta com os envolvidos são necessários.





XI POSCOM

Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio  
04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014

Por fim, cabe ressaltar que abordagem sobre a obra de Bakhtin de Brandist, que ao buscar as fontes originais lançou luz sobre as formulações de Bakhtin e de outros teóricos russos, foi muito importante para esclarecer suas formulações e os contextos em que foram elaboradas, favorecendo, assim, que a força de suas ideias não se perdesse ao serem deslocadas para a questão contemporânea que nos propusemos a investigar.

## Referências

- ALMEIDA FILHO, Naomar. *O que é saúde?* Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2011.
- ARAUJO, Inesita. Mercado Simbólico: um modelo de comunicação para políticas públicas. *Interface – Comunicação, Saúde e Educação*, Botucatu, SP, v. 8/14, 2004, p. 165-178.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. Tradução de Paulo Bezerra.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. Tradução de Paulo Bezerra.
- \_\_\_\_\_. *Questões de estilística no ensino da língua*. São Paulo: Editora 34, 2013. Tradução de Sheila Grillo e Ekatarina Vólkova Américo.
- \_\_\_\_\_. O discurso no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec/Anna Blume, 2002, p. 71-210.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa, Difel, 1989.
- BRANDIST, Craig. *Repensando o Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Contexto, 2012. Tradução: Helenice Gouvea e Rosemary Schettini.
- CAMPOS, Maria Inês Batista. Questões de literatura e de estética: rotas bakhtinianas. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: Dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 113-150.
- FARACO, Carlos Alberto. O problema do conteúdo, do material e da forma verbal na arte. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: Dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 95-112.
- HELITO, Alfredo Salim; KAUFFMANN, Paulo. (Orgs.). *História, cultura e práticas correntes da medicina*. São Paulo: Nobel, 2007.



XI POSCOM

**Seminário dos Alunos de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio**  
**04, 05, 06 e 07 de novembro de 2014**

LERNER, Katia. *Doença, mídia e subjetividade: algumas aproximações teóricas*. XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Manaus, 2013. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0555-1.pdf>. Acesso em 1 Set 2014.

MOUILLAUD, Maurice. O sistema de citações. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sergio Dayrell. *O jornal: Da forma ao sentido*. 3. ed. Brasília: UNB, 2012. Cap. 6. p. 133-160.

ROMEYER, Hélène (Org.). *La santé dans l'espace public*. Rennes Cedex: Presses de l'ehesp, 2010. 213 p.