



EXTRAPRENSA

CULTURA E COMUNICAÇÃO NA AMÉRICA LATINA

USP

CELACC/ECA/USP
v. 12 n. 2 (2019)
e-ISSN: 2236-3467

**Arte, política e mulheres
na América Latina**

[EQUIPE EDITORIAL]**Diretor**

Prof. Dr. Dennis de Oliveira

Editor Responsável

Prof. Dr. Silas Nogueira

Editores Científicos

Prof^a Dra. Fabiana Félix do Amaral e Silva

Prof. Dr. Frederico Daia Firmiano

Prof. Dr. Wilton Garcia

Editor Executivo

João Roquer

Luís Antonio Matos

Capa e Projeto Gráfico

Jaqueline Restrepo Díez

Diagramação

Julia Ahmed e Pamela Silva | Tikinet

Revisão de Textos

Maísa Kawata e Iago Melo | Tikinet

Conselho Deliberativo

Prof. Dr. Luiz Cláudio Bittencourt (UNESP)

Prof. Dr. José Luiz Proença (USP)

Prof^a Dr^a Kátia Maria Kodama (UNESP)

Prof. Dr. Luciano Victor Barros Maluly (USP)

Prof^a Dr^a Luiza Cristina Lusvarghi (UNINOVE)

Prof. Dr. Ricardo Alexino Ferreira (USP)

Conselho Científico

Prof. Dr. Eneus Trindade Barreto Filho (USP)

Prof. Dr. Alfonso Gumucio Dagron (UNESCO) Bolívia

Prof^a Dr^a Andreia Terzariol Couto (UNIP)

Prof^a Dr^a Maria Ângela Pavan (UFRN)

Prof. Dr. Angel Mestres Vila (Universitat de Barcelona)
Espanha

Prof. Dr. Enio Moraes Jr (ESPM)

Prof^a Dr^a Fabiana Lopes Cunha (UNESP)

Prof. Dr. Jordi Tresserras (Universitat de Barcelona)
Espanha

Prof. Dr. Luis Pablo Martínez (Universitat de València)
Espanha

Prof^a Dr^a Maria Thereza Oliveira Azevedo (UFMT)

Prof^a Dr^a Marta Regina Maia (UFOP)

Prof. Dr. Paul Heritage (University of London) Reino
Unido

Prof. Dr. Valdemar Filho Siqueira (UFERSA)

Prof. Dr. Wilton Garcia (FATEC/UNISO)



CELACC

Centro de Estudos
Latino-Americanos
sobre Cultura
e Comunicação

Centro de Estudos
Latino-Americanos sobre Cultura
e Comunicação (Celacc)

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Prédio 09, Sala 08 - Cidade Universitária
Butantã - São Paulo - SP
CEP. 05508-010
Tel/Fax: (11) 3091-4327
E-mail: celacc@usp.br



Ano XII - n. 2 (jan. - jun. 2019)



Extraprensa: cultura e comunicação na América
Latina / Centro de Estudos Latino-Americanos
sobre Cultura e Comunicação da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo - v.12, n. 2. (jan./jun. 2019) - São Paulo:
CELACC-ECA-USP, 2019.

Arte, política e mulheres na América Latina
Semestral
ISSN 1519-6895
e-ISSN 2236-3467

1. Comunicação - América Latina 2. Cultura -
América Latina I. Universidade de São Paulo.
Escola de Comunicações e Artes. Centro de
Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e
Comunicação.

CDD 21.ed. - 301.16098

Elaborado por: Sarah Lorenzon Ferreira CRB-8/6888

07

Mulheres jornalistas e ditadura civil-militar no Brasil: debates de gênero e narrativas de resistência no jornalismo investigativo

Cândida de Oliveira, Criselli Montipó, Magali Moser

30

As mulheres e o parto midiático: uma análise do discurso das celebridades

Camila Rabelo Coutinho Saraiva, Maria Angela Pavan

48

As experiências diaspóricas de mulheres haitianas estudantes da universidade federal da integração latino-americana

Angela Maria de Souza, Karina Schiavini

68

As máquinas analógicas de Remedios Varo

Juliana Michelli da Silva Oliveira

85

El gestar y el parir en trailer de Nicola Costantino

Carmen Rocher

94

Da tensão ao sublime: potencialidades estéticas da canção “Mulher do Fim do Mundo”, de Elza Soares

Cláudio Rodrigues Coração, Francielle de Souza

114

A composição de Eunice Katunda no contexto político e musical brasileiro

Amilcar Zani, Eliana Monteiro da Silva, Marisa Milan Candido

138

O silenciamento histórico das mulheres da Amazônia brasileira

Fabiana Nogueira Chaves, Maria Rita de Assis César

157

Mulheres no Brasil dos anos 1970: militância, mídia e padrão de beleza

Nadiesda Dimambro

179

Documentário *O Processo*: Uma narrativa sobre o impeachment da presidenta Dilma

Luiz Ademir de Oliveira, Deborah Luísa Vieira dos Santos, Willian José de Carvalho

204

Subjetividade: ferramenta para um jornalismo mais íntegro e integral

Fabiana Moraes

220

Por um modelo de emissora educativa: reflexões sobre a qualidade da TV USP

Valquíria Aparecida Passos Kneipp

240

Pensando o design gráfico de literatura para infância no Brasil

Simone Cavalcante de Almeida,
Gisela Belluzo de Campos

278

As funções sociais da polêmica segundo Ruth Amossy

Esmejoano Lincol França

258

As obras do artista Hélio Oiticica: No espelho da fenomenologia da percepção

Maria Lúcia Wochler Pelaes
Elcie A. Forte Salzano Masini

Apresentação

Pensar, existir e resistir

O Brasil vive sob uma onda de discursos integristas e de ataques à ciência, à cultura e aos seus principais espaços de realização, as universidades públicas; combinado com o incentivo a práticas discriminatórias contra os segmentos subalternizados, como mulheres, povos originários, negros, LGBTQs e nordestinos. Já há tempos que essas narrativas ganharam corpo nesse ordenamento social mediado, marcado pelo conceito heideggeriano (HEIDEGGER, 1993) do falatório (*Gedere*), ou pela democratização da idiotice na visão do pensador Umberto Eco (ANGOTTI, 2015) e pelo esvaziamento da esfera política, conforme atesta Zygmunt Bauman (1994). E como afirma Rancière (1996), à medida que se esvazia a política entra a “polícia” (figura arquetípica que sintetiza uma lógica de repressão, de controle do diverso), e nada mais relevante que dar vazão ao tema “Arte, política e mulheres na América Latina” nesta edição da Extraprensa.

América Latina que, não muito tempo atrás, foi considerada por Emir Sader como o lugar do mundo em que mais brotavam experiências sociopolíticas alternativas ao paradigma da globalização neoliberal, mas que vive um momento de retrocessos, com a constituição de Estados de contrainsurgência centrados fortemente em valores antiiluministas. Os ataques desses segmentos de extremadireita às universidades não são à toa. Não se trata apenas de adequação de instituições públicas ao projeto neoliberal, mas também de enfrentamento ideológico a espaços em que, minimamente, ainda se tenta manter um respiro de pensamento

crítico, de construção do novo, seja pela universalidade do discurso científico ou da particularidade da narrativa artística. Silenciosamente aparecem, ainda que pontualmente, ideias insurgentes, recusa ao instrumentalismo medíocre do conhecimento. É sintomático, ainda, que a maioria daqueles presentes nesse espaço de respiro é composta por mulheres.

Esta edição da Extraprensa é um convite a uma reflexão sobre silenciamentos históricos, com artigos como o que analisa o papel de mulheres jornalistas na produção de reportagens investigativas durante o período da ditadura 1964/85 no Brasil, de Cândida de Oliveira, Criselli Montipó e Magali Moser; ou o que trata das mulheres da Amazônia, de autoria de Fabiana Nogueira Chaves e Maria Rita de Assis César. Ainda no campo da luta política stricto sensu, Luiz Ademir de Oliveira e Deborah Luísa Vieira dos Santos analisam como o documentário *O Processo*, de 2018, retratou o impeachment da presidenta Dilma Rousseff ocorrido no ano de 2016, visto por grande parte do pensamento político como uma nova modalidade de golpe de Estado. O cenário da ditadura militar também é o pano de fundo para se discutir a diversidade das existências femininas no Brasil dos anos 1970, em artigo de autoria de Nadiesda Carolina Dimambro Capuchinho.

Mulheres artistas são personagens centrais no artigo sobre a música de Elza Soares, de autoria de Cláudio Rodrigues Coração e Francielle de Souza; sobre as obras da artista plástica mexicana Remedios Varo, em texto elaborado por Juliana Michelli da Silva Oliveira;

sobre a leitura histórica da obra musical de Eunice Katunda e sua influência na música erudita brasileira, em artigo de Amilcar Zani, Eliana Monteiro da Silva e Marisa Milan Candido; e sobre as possibilidades de construção de um olhar feminino do gestar e parir na obra de Nicola Costantino, em texto apresentado por Carmem Rocher.

Fecham a parte temática desta edição os artigos que propõem uma análise do discurso das celebridades sobre o parto humanizado, de autoria de Camila Rabelo Coutinho Saraiva e Maria Angela Pavan, e o estudo das experiências diaspóricas de mulheres haitianas durante a sua estada na Universidade Federal da Integração LatinoAmericana em Foz do Iguaçu (PR), em texto de Angela Maria de Souza e Karina Schiavini.

A edição ainda conta com três artigos de temas gerais versando sobre jornalismo, TV pública e design; um relatório de pesquisa sobre a obra de Hélio Oiticica; e fecha com uma resenha do livro de Ruth Amossy, *Apologia da polêmica*.

A riqueza e a sofisticação das reflexões aqui apresentadas mostram que, de fato, quem aposta na irracionalidade como forma de estabelecer suas lógicas de sociabilidade tem razões de sobra para temer o espaço acadêmico. Mas a teimosia de nossa existência é que faz com que pensar continue sendo a nossa resistência.

Prof. Dr. Dennis de Oliveira

Julho de 2019

Coordenador do CELACC

Referências

ANGOTTI, Amalia. Umberto Eco, Internet dà diritto di parola a legioni imbecilli. **Ansa**, Roma, 10 jun. 2015. Cultura. Disponível em: <http://bit.ly/2LWBNLn>. Acesso em: 2 ago. 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.

MULHERES
JORNALISTAS E
DITADURA CIVIL-
MILITAR NO
BRASIL: DEBATES
DE GÊNERO E
NARRATIVAS DE
RESISTÊNCIA NO
JORNALISMO
INVESTIGATIVO

[ARTIGO]

Cândida de Oliveira

Universidade Federal de Santa Catarina.

Criselli Montipó

Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

Escola de Comunicação e Artes

Magali Moser

Universidade Federal de Santa Catarina.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Frente às desigualdades de gênero, este trabalho reflete sobre atuações e contribuições de mulheres repórteres na investigação jornalística. Analisa métodos de apuração, fontes consultadas e a composição narrativa a partir de um corpus formado por três livros-reportagem de jornalistas investigativas sobre a ditadura civil-militar brasileira. Inicialmente, foram identificados 22 livros com este perfil, publicados entre 1986 e 2018, a partir de levantamento de 125 livros de autoria de jornalistas envolvendo a temática. Para uma análise detalhada e aprofundada, a pesquisa se concentra em movimentos da análise crítica da narrativa (MOTTA, 2013), a fim de alcançar um panorama sobre as contribuições de mulheres jornalistas na investigação do período autoritário. Os dados denotam uma participação ainda tímida, mas fundamental para a reconstituição mais plural de memórias e histórias de resistência à ditadura, com ênfase em possibilidades estéticas.

Palavras-chave: Mulheres repórteres. Jornalismo investigativo. Ditadura civil-militar brasileira. Livro-reportagem. Gênero.

In the face of gender inequalities, this paper reflects on the actions and contributions of women reporters in journalistic investigation. It analyzes methods of investigation, sources consulted, and narrative composition based on a corpus of three investigative reporting-book on the Brazilian civil-military dictatorship. Initially, 22 books with this profile were identified, published between 1986 and 2018, based on a research that mapped 125 books of journalists involving the subject. For a detailed and in-depth analysis, the study focuses on narrative critical analysis in order to reach an overview of the contributions by women journalists in the investigation of the authoritarian period. The data denote a still timid but fundamental participation for the more plural reconstitution of memories and stories of resistance to dictatorship, with an emphasis on aesthetic possibilities.

Keywords: Women reporters. Investigative journalism. Brazilian civil-military dictatorship. Reporting-book. Genre.

Frente a las desigualdades de género, el presente trabajo reflexiona sobre las acciones y contribuciones de las mujeres reporteras en la investigación periodística. Analiza los métodos de averiguación, las fuentes consultadas y la composición narrativa a partir de un corpus de tres reportajes de periodistas de investigación sobre la dictadura cívico-militar brasileña. Inicialmente, se identificaron 22 libros con este perfil, publicados entre 1986 y 2018, a partir de una compilación de 125 libros de periodistas sobre el tema. Para un análisis detallado y profundo, la investigación se centra en los movimientos de análisis crítico de la narrativa (MOTTA, 2013), con el fin de lograr un panorama de las contribuciones de las mujeres periodistas en la investigación de lo período autoritario. Los datos apuntan una participación aún tímida, pero fundamental para la reconstitución más plural de memorias e historias de resistencia a la dictadura, con énfasis en las posibilidades estéticas.

Palabras clave: Mujeres reporteras. Periodismo investigativo. Dictadura cívico-militar brasileña. Libro-reportero. Género.

Introdução

O debate em torno do jornalismo investigativo é recente no país. Ao que tudo indica, a expressão aparece pela primeira vez na literatura jornalística brasileira em *O papel do jornal*, de Alberto Dines (MELO, 2015; SEQUEIRA, 2005), publicado originalmente em 1974. Nesse texto, considerado um clássico nas escolas de comunicação, Dines (1986, p. 92) não abordou exclusivamente a prática investigativa, mas estabeleceu uma primeira definição, entendendo-a não apenas como “jornalismo de sensações ou de escândalos”, mas relacionada “com o jornalismo interpretativo ou analítico, pois, ao inquirir sobre as causas e origens dos fatos, busca também a ligação entre eles e oferece a explicação da sua ocorrência”. O autor já questionava naquele momento o rótulo de denúncia ainda associado ao jornalismo investigativo, ressaltando o caráter diverso de abordagens deste tipo de fazer. “Ao praticá-lo, necessariamente, não se obriga a postura de denúncia. Ele pode comportar uma atitude grave, estudiosa e, sobretudo, responsável” (Ibidem, p. 92).

Passados mais de 40 anos, a contribuição de mulheres repórteres a essa modalidade de jornalismo no Brasil é raramente tema de estudo e de referência na bibliografia do campo. Em *Jornalismo investigativo* (2003), por exemplo, além dos próprios autores, dos 17 jornalistas investigativos com atuação no Brasil apresentados, apenas duas são mulheres: Mônica Teixeira e Mariângela Haswani. Mesmo nos livros escritos por pesquisadoras, como *Jornalismo investigativo: o fato por trás da notícia*, de Cleofe de Sequeira (2005), destaca-se o

trabalho de jornalistas homens em detrimento da atuação das repórteres.¹ A ausência da temática de gênero nas pesquisas em jornalismo começa a ser rompida com mais intensidade apenas nos últimos anos.² Esse quadro se relaciona com silenciamentos no exercício profissional e no próprio fazer jornalístico ao priorizar certas fontes e temas, e ao reproduzir desigualdades de gênero (LAGO, 2016). Nesse sentido, Vieira e Rocha (2016) examinam como se dava a invisibilidade das mulheres jornalistas investigativas durante a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). Tendo como recorte reportagens vencedoras do Prêmio Esso de Jornalismo no período, as autoras identificaram uma presença maior da participação “feminina” nas premiações das categorias regionais, que não contemplavam necessariamente reportagens investigativas, e uma menor representação nas premiações de maior destaque, já na fase de declínio do período ditatorial. Isso não significa, porém, conforme concluem as autoras, que as repórteres não produziam conteúdo investigativo. Os trabalhos delas é que eram pouco referenciados e divulgados, sendo muitos deles ainda hoje desconhecidos, salvo raras exceções. Valorizar a atuação de mulheres repórteres nos estudos do jornalismo investigativo sobre a ditadura é, portanto, uma forma de romper silenciamentos.

Marcada por forte censura, repressão e violência, a ditadura foi um dos

1 O livro de Sequeira (2005) apresenta como base os trabalhos e opiniões dos repórteres investigativos Percival de Souza, Rubens Valente, Fernando Rodrigues, Frederico Vasconcelos e Antônio Carlos Fon.

2 Alguns exemplos são as pesquisas de Almeida (2018), Costa (2018) e Veiga (2014).

períodos mais difíceis para a prática jornalística e, de modo particular, para o exercício investigativo pela imprensa. Mas lembrar dos desafios impostos pelo governo autoritário “não equivale a dizer [...] que nesse período não houve reportagens investigativas” (NASCIMENTO, 2010, p. 42), como se confirma em *10 reportagens que abalaram a ditadura* (2005). De todo modo, a retomada democrática em 1985 inaugura um novo contexto para a prática do jornalismo, possibilitando inclusive novas investigações sobre fatos do período anterior.

Entretanto, algumas dificuldades estruturais permanecem. No contexto atual, de acordo com a ONG internacional Reporters sans Frontiers (2016), o país é um dos mais violentos da América Latina para a atividade jornalística. A alta concentração da propriedade dos meios, a ausência de mecanismos eficazes de proteção para repórteres em situação de risco, o clima de impunidade e a baixa tradição democrática, abalada com o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, em 2016, desafiam a tarefa de jornalistas. Para as repórteres, a situação é ainda pior. A especificidade do risco assumido por elas no exercício profissional é observada por entidades internacionais. A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura reconhece que as mulheres jornalistas são vítimas de um duplo ataque, tanto por serem mulheres como por serem jornalistas (UNESCO; REPORTEROS SIN FRONTERAS, 2017). Na prática do jornalismo investigativo, as condições agravam-se diante das atitudes discriminatórias e preconceituosas dispensadas historicamente às repórteres investigativas (CHAMBERS, 2008).

Este artigo³ aborda a atuação de mulheres repórteres no jornalismo investigativo e suas contribuições na investigação da ditadura civil-militar brasileira. O estudo toma como objeto de investigação a narrativa das reportagens investigativas sobre casos relacionados à ditadura publicadas em livro-reportagem. O enfoque teórico considera que um dos princípios desta forma de fazer jornalismo é revisar fatos históricos, “analisando-os com o olhar de hoje” (SEQUEIRA, 2005, p. 116). Além disso, observa que “o resultado do trabalho da reportagem investigativa acaba sendo a produção de textos extensos que, quando ultrapassam os espaços destinados para sua publicação nos jornais ou revistas, são editados no formato de livro” (AGUIAR, 2013, p. 221).

Diante disso, refletir sobre a atuação das mulheres jornalistas na prática investigativa e compreender suas contribuições na investigação de casos relacionados à ditadura civil-militar brasileira constituem o objetivo geral deste estudo. De modo específico, o artigo pretende: 1) debater o jornalismo investigativo em relação aos direitos humanos e à perspectiva de gênero, problematizando desigualdades vinculadas à atuação de repórteres investigativas; 2) apresentar um levantamento de reportagens investigativas sobre fatos ligados à ditadura civil-militar brasileira, de autoria de mulheres jornalistas e publicadas

³ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no 5º Seminário de Pesquisa em Jornalismo Investigativo, realizado na cidade de São Paulo, em 27 de junho de 2018. O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (Fapescc) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – Código de Financiamento 001.

em livro; 3) analisar as contribuições de mulheres repórteres na produção do jornalismo investigativo a partir da temática apresentada. Consideramos contribuições aspectos relacionados tanto ao processo de investigação quanto à forma de dar inteligibilidade aos resultados obtidos.

Para tanto, recorreremos à pesquisa bibliográfica sobre jornalismo, democracia e direitos humanos, estudos de gênero e ditadura civil-militar; mapeamos um conjunto de livros-reportagem que, em contexto democrático, ilustram a atuação das mulheres no jornalismo investigativo sobre casos da ditadura; e realizamos uma análise da narrativa de três livros-reportagens, a partir da proposta de Motta (2013). O emprego deste referencial metodológico possibilita, conforme o autor, “interpretar criticamente a configuração dos enredos e intrigas, compreender as estratégias de uso da linguagem [...], o conteúdo de fundo ético, moral e ideológico e os efeitos de sentido” (Ibidem, p. 9) presentes nas narrativas jornalísticas. A perspectiva conceitual e epistemológica adotada pelo autor privilegia uma noção de narrativa como um processo comunicativo e, portanto, um dispositivo argumentativo entre interlocutores. Motta salienta ainda que a composição da narrativa é heterogênea e configurada a partir de correlações de poder e disputas pela interpretação do “sentido público” dos eventos.

Esta pesquisa caracteriza-se como exploratória, visto que não há estudos sistematizados sobre essa atuação e produção específicas de mulheres jornalistas. Frente ao apagamento e falta de visibilidade das mulheres no exercício do jornalismo investigativo, buscamos um pensamento mais plural acerca deste fazer jornalístico específico.

O texto está organizado em duas seções. A primeira focaliza o debate das noções e abordagens que norteiam este estudo. A segunda apresenta um panorama geral da atuação de mulheres jornalistas em investigações sobre a ditadura. A primeira seção retoma as abordagens de jornalismo investigativo em diálogo com seus preceitos fundamentais como democracia, cidadania e cobertura de direitos humanos. Em subseções, retoma o contexto e produções de jornalismo investigativo durante a ditadura civil-militar brasileira, com destaque à atuação de mulheres jornalistas, e adentra no debate sobre a relação entre mulheres, gênero e jornalismo.

A segunda seção apresenta um panorama geral das investigações sobre a ditadura, a partir de um conjunto de livros-reportagem de autoria de mulheres jornalistas, publicados entre 1992 e 2016. Apresentamos ainda a análise da narrativa de três reportagens que constituem uma amostra dessa atuação, destacando as contribuições das autoras na investigação da ditadura. Ao final, vamos trazer à discussão inferências sobre uma possível chave ética e estética para compreensão dessas contribuições.

Jornalismo investigativo, democracia e direitos humanos

O trabalho jornalístico investigativo apresentado em formato de reportagem costuma ser considerado um dos mais valorizados entre a categoria. No livro *A prática da reportagem*, o premiado jornalista

Ricardo Kotscho (1986, p. 35) refere-se a este como “ramo da reportagem mais difícil e, talvez por isso mesmo, o mais fascinante”. De acordo com Kotscho, esta modalidade se caracteriza pela descoberta e narrativa daquilo que se quer esconder da opinião pública: “Nos tempos da ditadura de 64, mas não só neles, os poderosos de plantão foram levantando barreiras para impedir que a sociedade ficasse sabendo o que se estava passando” (Ibidem, p. 35). Embora longe de ser consenso entre a categoria, estamos de acordo com a ideia de que o jornalismo de investigação se diferencia do jornalismo diário e requer o cumprimento de certos pressupostos. Lopes e Proença (2003, p. 12) enumeram três requisitos para que um trabalho jornalístico seja considerado, de fato, de investigação:

1. que a investigação seja resultado do trabalho do jornalista, não informação elaborada por outras áreas; [...] 2. que o objetivo da investigação seja razoavelmente importante para grande parte da população, não, por exemplo, para os interesses de determinados setores;
3. que os investigados tentem esconder esses dados do público.

O reconhecimento do jornalismo investigativo passa, portanto, pela compreensão de que as investigações sejam de interesse público. Não se pode ignorar que as funções atribuídas à imprensa são legitimadas a partir da relação simbiótica entre jornalismo, democracia, cidadania e direitos humanos, constituída desde os processos de luta pela liberdade e por regimes democráticos em diversos países, nos séculos XVII e XVIII (TRAQUINA, 2012). Sendo o jornalismo uma prática social mediadora de sentidos (MEDINA, 1982), a práxis jornalística

encontra sua legitimidade ao participar da garantia dos princípios democráticos, ainda que indiretamente.

Como construção social e histórica, a luta por democracia tem impulsionado diversos aspectos da vida em sociedade. Abdalla (2017) destaca que a forma democrática de governança foi a que por mais tempo esteve presente na história da espécie humana, mesmo antes da Grécia Antiga. No entanto, em sua gênese clássica, já se mostrava excludente.⁴ Na Idade Média os temas políticos e sociais – embora fundamentais na contemporaneidade – não tiveram espaço de debate, por isso, durante o obscuro período medieval o termo cidadão desaparece, justamente quando há legitimação religiosa e monárquica. A despeito de tantas limitações, a ideia de cidadania retoma espaço com o surgimento do burguês no Renascimento (século XVI), quando, nas passagens para a modernidade, a ideia de democracia retoma fôlego, conforme Abdalla (2017). É neste período, também, que o jornalismo vai tomando forma de atividade e, a partir dos séculos XVII e XVIII, desenvolve-se no bojo do capitalismo, como necessidade social para garantia da democracia e da cidadania, tornando-se profissão inerente à vida social nos séculos XIX e XX. Não à toa, Marx evidencia que sem a liberdade de imprensa estão em risco todas as liberdades. Advertia o revolucionário: “A imprensa em geral é a consumação da liberdade humana” (MARX, 2006, p. 45).

⁴ Para os escravos não havia *pólis*, ou seja, cidadão podia ser apenas o homem livre que participava de uma comunidade. A visão excludente da democracia grega abre espaço para a república romana, conforme Botelho e Schwarcz (2012).

Portanto, caberia à imprensa fiscalizar governos e instituições com intuito de proteger os cidadãos contra eventuais abusos de poder e fornecer a eles informações necessárias para o desempenho das suas responsabilidades cívicas.

No caso brasileiro essa relação é bastante recente, tendo-se em vista que os períodos de democracia estão restritos a cerca de quatro décadas, quando, no entanto, os preceitos democráticos não foram adotados plenamente. Assim, uma cultura não democrática está na gênese da formação da cidadania brasileira (BERAS, 2013). Para se compreender a cidadania como garantia dos direitos humanos⁵ no Brasil, é preciso, alerta Bonamigo (2000), necessariamente, reconhecer o poder pessoal sobre o qual se assenta o autoritarismo e o coronelismo, suportes da legitimidade política no Brasil. Afinal, a imprensa brasileira desempenhou um importante papel e frequentemente ambíguo nos processos de redemocratização. Por outro lado, “é indiscutível que se deve ao exercício do jornalismo a revelação de uma série de irregularidades, arbitrariedades, abusos e crimes, trazendo consigo, embora com frequência menor que a desejável, importantes consequências políticas” (MORETZSOHN, 2007, p. 144). O jornalismo investigativo encontra sustentação nesses processos.

5 Dentro desse contexto, permeia neste trabalho o entendimento de que os direitos humanos devem ser observados como o conjunto articulado e interdependente dos direitos civis, políticos, sociais, econômicos e culturais, “fundados, para além da ideia de universalidade, no princípio da indivisibilidade e no horizonte da internacionalização, condição indispensável para a luta pela construção de uma cidadania global” (MONDAINI, 2009, p. 12).

A investigação jornalística se diferencia das outras práticas pelo processo de trabalho e estratégias envolvidas na fase de apuração (SEQUEIRA, 2005). Para a autora, há a necessidade de quatro elementos básicos para o jornalismo investigativo cumprir sua função social: contexto democrático; funcionamento das instituições estatais no sentido de resolver as mazelas denunciadas; independência dos meios de comunicação; e que o trabalho investigativo seja regido pela ética. Além do processo de trabalho, caracterizado por elementos particulares, esta modalidade jornalística parece se diferenciar inclusive pela própria natureza do conhecimento que produz. Fortes (2012, p. 195-196) também compreende tratar-se da “sistematização de técnicas e conceitos de apuração para a produção de reportagens de fôlego”, marcadas por profundidade e relevância. Contudo, a modalidade jornalismo investigativo ainda enfrenta resistência por parte de jornalistas atuantes nas redações brasileiras que entendem ser investigativo por natureza todo jornalismo, pois a investigação é inerente à atividade.⁶ O jornalismo investigativo é caracterizado por Lage (2017, p. 138) “como forma extremada de reportagem”.

6 Esta ideia encontra respaldo no posicionamento do escritor e jornalista colombiano Gabriel García Márquez. Durante a 52ª Assembleia da Sociedade Interamericana de Imprensa, em Los Angeles, Califórnia, em outubro de 1966, o autor anuncia que “la investigación no es una especialidad del oficio, sino que todo periodismo tiene que ser investigativo por definición” (SEQUEIRA, 2005, p. 15). E parece estar disseminada também entre jornalistas contemporâneos, como se expressa na opinião de Mônica Teixeira: “Investigar é um dos fundamentos do jornalismo, um é inerente ao outro, não se separam nunca” (LOPES; PROENÇA, 2003, p. 170) ou do jornalista Marcelo Canellas, para quem o jornalismo investigativo é um conceito que tem um vício de origem: a redundância (FORTES, 2012).

A reportagem investigativa decorre de um processo que envolve várias etapas, da concepção inicial à publicação e ao seguimento do caso. Estes procedimentos consistem, basicamente, na elaboração de um projeto de viabilidade do tema, estudo aprofundado do assunto, desenvolvimento de um plano de ação, incluindo custos e métodos, apuração documental e com fontes, cruzamento de informações, avaliação final, redação, revisão e, finalmente, publicação (LAGE, 2017; SEQUEIRA, 2005). Nesse sentido, os processos de criação e de produção de uma reportagem investigativa são mais complexos, distinguindo-se de outras modalidades de jornalismo também devido ao método.

Ainda em 1964, o Prêmio Pulitzer, criado em 1917 para reconhecer trabalhos de excelência no jornalismo, literatura e composição musical, passou a ter uma nova categoria, denominada Reportagem Investigativa, contribuindo para a caracterização de uma nova geração de jornalistas (KOVACH; ROSENSTIEL, 2004). No Brasil, destaca-se o esforço jornalístico durante todo o governo autoritário na tarefa de descobrir fatos ocultos, como a cobertura do Caso Riocentro (MOLICA, 2005).

Jornalismo investigativo na ditadura militar brasileira

O golpe de Estado civil-militar, levado a cabo entre os dias 31 de março e 1º de abril de 1964, inaugurou um dos períodos mais tenebrosos da história recente do Brasil, tendo sido responsável pela instauração de constantes violações no campo dos direitos humanos (MONDAINI, 2009). O período é marcado por um grande retrocesso na cidadania brasileira, devido também aos ataques

à liberdade de imprensa a partir da censura e à repressão a jornalistas e veículos.

Contudo, é possível encontrar reportagens investigativas nas páginas de jornais e revistas brasileiras desde meados dos anos 1970 (SEQUEIRA, 2005). Nesse sentido, destacam-se as produções de mulheres jornalistas naquele período, entre elas as reportagens “A casa dos horrores” e “A torturada fala com o médico da tortura”, publicadas na *IstoÉ*, em 1981. As reportagens renderam o Prêmio Vladimir Herzog daquele ano à Lúcia Romeu, que as assinou com Antônio Carlos Fon. Em relato sobre essas reportagens, Lúcia Romeu conta que teve de esperar quase dez anos para denunciar a existência de uma casa clandestina de tortura mantida pelo Departamento de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), na cidade de Petrópolis, e o caso de sua irmã, Inês Etienne Romeu, que foi barbaramente torturada, seviciada e estuproada neste local em 1971.⁷ Nascimento (2010) destaca ainda as reportagens vencedoras do Prêmio Esso de 1964 a 1985 e as publicadas na revista *Realidade* (1966-1976) como exemplos contrários à opinião segundo a qual a prática teria surgido no país somente a partir da redemocratização. Mas o autor não trata dessa produção em termos de gênero. Já o estudo de Vieira e Rocha (2016) aponta que, das 20 reportagens agraciadas com o prêmio principal, destinado a consagrar a modalidade de jornalismo investigativo, em apenas uma (em 1983), jornalistas mulheres participaram da equipe responsável. Trata-se da reportagem “O caso Baumgarten” publicada em

⁷ O relato e a primeira reportagem integram a coletânea organizada por Molica (2005), que contempla também outros exemplos de reportagens investigativas publicada à época com grande repercussão.

Veja, naquele ano, e de autoria de Francisco Vargas, Bella Stall, Norma Couri e Leda Beck.

Forjadas no impulso jornalístico somado ao apelo revolucionário das gerações dos anos de 1960 e 1970, publicações da imprensa alternativa, como os jornais *Opinião*, *Movimento*, *Repórter*, *Pasquim*, *Coojournal*, entre outros, cobravam veementemente restauração da democracia e respeito aos direitos humanos (KUCINSKI, 2001), atuando com relevância na resistência à ditadura. Embora nem todos os veículos alternativos produzissem investigações, eram o espaço das vozes dissidentes e de oposição ao sistema ditatorial empenhadas em denunciar perseguições, torturas e mortes.⁸ No cenário de lutas pela resistência inserem-se também os veículos e movimentos feministas que, por meio da imprensa alternativa, buscavam contemplar suas bandeiras na esfera pública, como “as demandas pela cidadania feminina, conjugada com transformações no campo da política” (WOITOWICZ, 2014, p. 105). Dentre as experiências de imprensa alternativa feminista, os jornais *Brasil Mulher* (1975-1979), *Nós Mulheres* (1976-1978) e *Mulherio* (1981-1987) são citados no fortalecimento de reivindicações feministas,⁹ que também encontravam espaço em outros

veículos alternativos. Jornais feministas eram marcados pela dupla militância,¹⁰ autonomia e contestação à ordem social da época. Embora enfrentasse discursos polêmicos e contradições no campo da comunicação alternativa, a imprensa feminista atuava em conjunto com os demais veículos alternativos, por meio de propagandas mútuas e campanhas de apoio, no sentido de fortalecer esses espaços. Nas situações de tensão, como na luta em favor da democracia durante as ditaduras na América Latina, as mulheres assumiram papel de protagonismo, embora as narrativas predominantes geralmente as invisibilizem. Elas desafiaram a domesticidade imposta pelos discursos ditatoriais e enfrentaram o machismo, o autoritarismo e práticas de violência, tortura e violações contra os próprios corpos (HINER, 2015; SAPRIZA, 2009). No Brasil, as dificuldades enfrentadas pelas mulheres na resistência à ditadura se assemelham às lutas vivenciadas por elas nos países vizinhos (PEDRO; WOLFF, 2011). Nesse sentido, é inegável a importância fundamental e decisiva da participação das mulheres na luta contra a ditadura.

A breve discussão sobre o contexto ditatorial e sua relação com a narrativa jornalística evidenciam que cidadania, poder e política são fatores imbricados em qualquer cenário histórico-social. O confronto político é substancialmente transformado em uma luta de histórias e significados interpretativos (URANGA, 2011), por isso a importância de múltiplas visões sobre os fatos, principalmente quando ocultados pelo autoritarismo.

⁸ Destaca-se também o jornal mensal *EX-* que, além de produzir um jornalismo satírico, era conhecido por suas narrativas fortes e aprofundadas. Foi o único a fazer uma cobertura completa do assassinato do jornalista Vladimir Herzog nos porões do DOI-Codi, em São Paulo, em novembro de 1975, em edição especial.

⁹ Naquela época, várias outras experiências de comunicação alternativa do movimento de mulheres e feministas foram desenvolvidas em diferentes regiões do país, conforme ressalta Woitowicz (2014). A autora registra ainda que, quando a imprensa alternativa surgiu em plena ditadura militar, brasileiras exiladas já participavam desse tipo de experiência em outros países.

¹⁰ A maioria das feministas que atuavam nos jornais *Brasil Mulher* e *Mulherio*, por exemplo, eram militantes oriundas da esquerda (WOITOWICZ, 2014).

Mulheres no jornalismo: um debate sob a perspectiva de gênero

Se hoje a participação das mulheres na história não pode ser negada, nem sempre foi assim. “Uma história ‘sem as mulheres’ parece impossível. Entretanto, isso não existia” (PERROT, 2007, p. 12). Michelle Perrot, uma das precursoras nos estudos sobre a história das mulheres no ocidente, postula que o desenvolvimento desses estudos acompanha o movimento das mulheres em direção à emancipação e à libertação. Desta forma, reconhecer a participação das mulheres na história e historiografia é romper com sua invisibilidade e lhes devolver o protagonismo das próprias trajetórias.

O feminismo foi um incentivo para a mudança e despertou a necessidade de uma “feminização dos saberes” (THÉBAUD, 2009). Se inicialmente talvez se buscasse o mito de uma “natureza feminina”, posteriormente, abriu-se para a pluralidade de concepções sobre gênero. As disputas em torno da área de estudos que se constituiu, o abandono do essencialismo e o desligamento do determinismo biológico marcaram uma nova fase do movimento. Ao longo dos anos e das pesquisas, e com o fortalecimento do campo, o gênero passou a ser reconhecido como culturalmente construído, e não mais como algo dado e determinado biologicamente.¹¹ O movimento feminista alcançou mudanças inclusive no domínio da imprensa. A primeira *imprensa feminina* especializada é a

de moda, no século XVIII (PERROT, 2007). A partir daí, a *imprensa feminista* reivindica o direito das mulheres ao trabalho, à igualdade dos salários, à formação de cooperativas e ao voto, e denuncia a condição de inferioridade das mulheres. “Desde então o jornal faz parte das formas de expressão das mulheres, na França e na maioria os países ocidentais. Ao mesmo tempo, as mulheres ganham acesso a uma profissão que antes era exclusivamente masculina: o jornalismo” (Ibidem, p. 35). Foi o início da conquista por espaços até então de domínio dos homens.

Ao longo dos anos, o jornalismo passou por um processo de feminização acentuada (ROCHA; SOUSA, 2011). Mas ainda há muitas barreiras a serem transpostas. A começar pelo simples respeito à atuação profissional das jornalistas. A violência e o assédio enfrentado pelas profissionais de imprensa foram mapeados em profundidade na pesquisa *Mulheres no Jornalismo Brasileiro*, projeto realizado em 2018 pela Associação Brasileira de Jornalismo Investigativo (Abraji) e a Gênero e Número, com o apoio do Google News Lab. De acordo com a pesquisa, inédita no país, a maioria das respondentes já sofreu algum tipo de abuso de poder por chefes ou fontes.

A equidade de gênero na profissão ainda precisa avançar muito. No Brasil, as mulheres compõem a maioria da categoria profissional: representam 63,7% dos postos de trabalho em jornalismo (36,3% são homens) (MICK; LIMA, 2013). Entretanto, são minoria nos cargos de chefia das redações (PESQUISA..., 2013), numa explícita demonstração de que as relações de poder e de desigualdade permanecem. Além disso,

¹¹ Para mais detalhes, Cf. SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

já foi apontado que a atividade das mulheres jornalistas está mais relacionada à cobertura de assuntos considerados de menor relevância (LEITE, 2015). Nesse sentido, há de se problematizar o que historicamente se construiu como profissionais atuantes no jornalismo investigativo.

Contribuições de mulheres jornalistas à prática investigativa

A materialidade das investigações sobre a ditadura civil-militar no Brasil ilustra, neste artigo, a atuação de mulheres jornalistas dentro de um espaço jornalístico que tradicionalmente as invisibiliza, quando não as ignora. O panorama que apresentamos toma como base 22 livros-reportagem sobre a ditadura publicados no Brasil, entre 1986 e 2017, de autoria de mulheres jornalistas, identificados a partir de um levantamento mais amplo, em uma listagem geral de 125 livros de jornalistas sobre a temática da ditadura.¹² A revisão bibliográfica apresentada neste artigo nos orientou a agrupar os livros-reportagem conforme o tipo de investigação desenvolvidas pelas

¹² O levantamento foi realizado entre julho de 2016 e março de 2019, com o uso de ferramentas de busca (WorldCat; Google Books), acesso a bancos de dados (SciELO Books; Portal Domínio Público; Bibliotecas; Dot.lib), acervos on-line sobre a ditadura militar (*Memórias da Ditadura* e *Memórias Reveladas*), sites de editoras, livrarias, jornais, revistas e livros impressos. Ressaltamos que este levantamento não tem como pretensão contemplar todos os livros-reportagem publicados por mulheres jornalistas sobre casos da ditadura, mas apresentar um panorama geral dessa produção.

repórteres. De acordo com a proposta de Kovach e Rosenstiel (2004), há três tipos de reportagem investigativa: a original, a interpretativa e a sobre investigações. A *reportagem investigativa original* envolve os próprios repórteres na descoberta de atividades desconhecidas do público e pode resultar em investigações públicas oficiais. A *reportagem investigativa interpretativa* transforma algo oculto em de domínio público. Surge como resultado de cuidadosa reflexão, análise e revela novas abordagens. A *reportagem sobre investigações* consiste no acompanhamento de investigações em andamento, quando a investigação não diz respeito a formas de apuração e apresentação de resultados, mas é o próprio tema da reportagem.

Nessa perspectiva, destacam-se como contribuições de mulheres jornalistas as reportagens investigativas originais que trazem casos de violações de direitos humanos na ditadura e histórias até então não reveladas que se tornaram paradigmáticas. É o caso dos livros-reportagem: *A tortura como arma de guerra* (2016), produzido pela jornalista Leneide Duarte-Plon; *Cova 312* (2015), de autoria da jornalista Daniela Arbex; *Sem vestígios: revelações de um agente secreto da ditadura militar brasileira* (2008), escrito pela jornalista Taís Moraes; e *Operação Araguaia: os arquivos secretos da guerrilha* (2005), de autoria da jornalista Taís Moraes e do jornalista Eumano Silva.

Nas reportagens biográficas, que podem ser caracterizadas como investigativas interpretativas ou originais, são predominantes as histórias de personagens que atuaram na resistência, foram perseguidas,

torturadas e mortas.¹³ Com essa abordagem, destacam-se: *Um homem torturado: nos passos de frei Tito de Alencar* (2014), biografia produzida pelas jornalistas Leneide Duarte-Plon e Clarisse Meireles; *Seu amigo esteve aqui: a história do desaparecimento político Carlos Alberto Soares de Freitas: assassinado na casa da morte* (2012), de autoria da jornalista Cristina Chacel; *Eduardo Leite Bacuri: biografia de um guerrilheiro* (2011), de autoria da jornalista Vanessa Gonçalves; *Santo Dias: quando o passado se transforma em História* (2004), biografia assinada pela filha Luciana Dias, pela jornalista Jô Azevedo e pela fotógrafa Nair Benedicto; e *Iara: reportagem biográfica* (1992), produzida pela jornalista Judith Patarra. Observamos também livros-reportagem que trazem histórias biográficas ou perfis de personagens que foram perseguidas durante a ditadura e continuaram suas trajetórias após esse período. É o caso de *Frei Betto: biografia* (2016), de autoria do historiador Américo Freire e da jornalista Evanize Sydow; *Sem liberdade eu não vivo: mulheres que não se calam na ditadura* (2013), escrito pelas jornalistas Suelen Loriany e Laura Beal; *Caio Prado Jr.: um intelectual irresistível* (2007), produzido pela jornalista Maria Célia Wider; *Coração vermelho: a vida de Elza Monnerat* (2002), escrito pela jornalista Verônica Bercht; *Dom Paulo: um homem amado e perseguido* (1999), biografia produzida pelas jornalistas Evanize Sydow e Marilda Ferri; e *Prestes*

por ele mesmo (1994), de autoria da jornalista Maria Thereza Cavalheiro.

Considerando que o jornalismo investigativo é um elemento de influência transversal aos gêneros e editoriais jornalísticos (FORTES, 2012), optamos por apresentar ainda os livros que podem ser caracterizados como escritos em formato híbrido, diferenciando-se dos estilos geralmente utilizados para apresentar uma investigação jornalística, pela predominância de estratégias literárias para compor a narrativa. É o caso das biografias ficcionais, das autobiografias e das reportagens que se apoiam na memória pessoal e em relatos diversos sobre fatos históricos ocorridos no período, como em: *Volto na semana que vem* (2015), romance autobiográfico da jornalista Maria Regina Pilla; *Almanaque 1964* (2014), da jornalista Ana Maria Bahiana; *Imaculada* (2013), romance histórico sobre a freira Maurina escrito pela jornalista Denise Assis; *Um gosto amargo de bala* (2013), autobiografia da atriz e jornalista Vera Gertel; *1968: eles só queriam mudar o mundo* (2008), de autoria da jornalista Regina Zappa e do jornalista Soto Ernesto, em formato de almanaque; *Anos 70: enquanto corria a barca* (2003), da jornalista Lucy Dias; e *Sombras da repressão: o outono de Maurina Borges* (1998), biografia ficcional da freira Maurina, escrito pela jornalista Matilde Leone.

A partir do levantamento e identificação das reportagens, observamos que a maioria das reportagens caracterizadas como investigativas – originais ou interpretativas – trata de crimes perpetrados pelos agentes do Estado durante a ditadura. Abordam casos de perseguições, torturas, mortes e temas que se impuseram na agenda midiática da época e que seguem

¹³ A linguagem neutra, não binária ou não sexista, sobretudo na linguagem escrita, questiona a padronização da língua ao privilegiar a vogal “o”, que caracteriza o masculino nos substantivos e adjetivos. Os movimentos ligados às questões de gênero têm adotado, em seu lugar, “@”, “e” e “x”. Aqui, adotamos “a” sempre que possível, como no caso das personagens jornalísticas em questão.

constrangendo. Buscamos analisar então as narrativas das reportagens a fim de identificar como as jornalistas produziram as investigações e as contam.

Nesse sentido, a seleção da amostra de livros-reportagem para análise foi feita tendo como critérios: a) reportagens investigativas originais ou interpretativas sobre casos de violações de direitos humanos pelos agentes da ditadura; b) autoria exclusiva de mulheres jornalistas; c) livros-reportagem destacados em premiações. Assim, selecionamos os livros-reportagem *Cova 312*, da jornalista Daniela Arbex, e *Um homem torturado: nos passos de frei Tito de Alencar*, de autoria das jornalistas Leneide Duarte-Plon e Clarisse Meireles. Optamos também por incluir na análise a narrativa *Iara: reportagem biográfica*, de Judith Patarra, por ser precursora do chamado “biografismo nativo” (GALVÃO, 2005), cuja origem seria o “resgate da saga de esquerda”. A análise, baseada na leitura dos livros-reportagem selecionados e outros materiais documentais,¹⁴ privilegia quatro movimentos interpretativos propostos por Motta (2013)¹⁵ e é apresentada na forma de resumos-síntese.

¹⁴ Além dos livros, o material documental deste estudo é constituído de entrevistas concedidas pelas autoras à imprensa, pesquisas e artigos em jornais e revistas que abordam os bastidores dessas reportagens.

¹⁵ Motta (2013) propõe sete movimentos interpretativos como procedimentos de análise: 1) a recomposição da intriga ou do acontecimento; 2) a lógica do paradigma narrativa, que trata da organização da história; 3) o surgimento de novos episódios enquanto unidades temáticas que dão vida à história; 4) a revelação do(s) conflito(s) dramático(s), enquanto *frame* estruturador fundamental da narrativa; 5) a caracterização dos personagens, enquanto figuras centrais da narrativa, e papéis a

Histórias de resistência à ditadura em livros-reportagem

Como espaço de mediação dos sentidos que organiza a experiência do tempo e dos acontecimentos que permeiam a existência humana (MEDINA, 1982), a narrativa jornalística reconstrói, a partir de livros-reportagem de mulheres jornalistas, a atuação de diversos personagens na resistência à ditadura, histórias de luta, de vida e de morte. Assim, no primeiro movimento proposto por Motta (2013), *a recomposição do acontecimento*, nota-se o serialismo temático dos livros, que fica evidente pela caracterização dos personagens e pelo modo como a temática surge enquanto objeto de investigação jornalística.

Iara Javelberg é uma das mulheres mais citadas nos registros sobre a luta contra a ditadura militar brasileira.¹⁶ Um dos primeiros trabalhos sobre a personagem foi o da jornalista alemã naturalizada brasileira Judith Lieblich Patarra que mergulhou no universo da ativista política para uma biografia da personagem logo após a abertura democrática. Em entrevistas à imprensa sobre a motivação para a escrita da obra, a biógrafa justifica a escolha pelo papel que entende ter enquanto jornalista, revelando sua compreensão sobre a prática profissional.

Tudo começou com uma conversa com o Alberto Dines a respeito da nossa missão,

eles atribuídos; 6) as estratégias argumentativas utilizadas para produção de efeitos de realidade e estéticos; e 7) a metanarrativa, que diz respeito ao fundo moral e ético da história.

¹⁶ Foi tema de diversos estudos, pesquisas e pelo menos dois documentários: *Em Busca de Iara*, escrito e produzido por sua sobrinha Mariana Pamplona e lançado em 2014, e *Iara, lembrança de uma mulher*, de 1993.

como profissionais, de testemunhar sobre o que vimos e vivemos nessa época. A minha maior preocupação foi reconstruir aquele pedaço da nossa História que não podia ser esquecido (PATARRA, 1992a).

Dines foi convidado por Judith a prefiar a obra e é a primeira pessoa citada nos “Agradecimentos”. Na mesma seção, a autora revela a inspiração para a obra: a leitura do conto “Um caso único de saudade à primeira vista”, assinado por Dines e publicado na coletânea *Posso?* (1972).

O premiado livro-reportagem de Daniela Arbex (2005a) nasce da série de reportagens produzida pela jornalista e publicada na *Tribuna de Minas*, em 2002, tendo como manchete: “Cova 312: fim de um segredo de 35 anos”, também premiada.¹⁷ Nele, é revelada a existência da sepultura de Milton Soares de Castro, único preso político assassinado nas dependências da Penitenciária Regional de Juiz de Fora (MG) durante a ditadura. No livro, a repórter conta a produção da investigação e retoma a história de Milton entremeadada a de outros personagens que passaram pela mesma prisão. A dureza da vida (e da morte) de um revolucionário católico no contexto ditatorial é a tessitura da narrativa de *Um homem torturado: nos passos de frei Tito de Alencar*,¹⁸ das jornalistas Leneide Duarte-Plon e Clarisse Meireles.

¹⁷ Daniela Arbex é uma das jornalistas mais premiadas do Brasil, tendo recebido mais de 20 prêmios nacionais e internacionais. A reportagem *Cova 312* conquistou o Prêmio Esso, Categoria Especial Interior, além de outras premiações. O livro obteve o 58º Prêmio Jabuti 2016, 1º lugar Reportagem. Ressalta-se o fato de a jornalista atuar fora do eixo Rio-São Paulo, num jornal aparentemente periférico.

¹⁸ A vida de Frei Tito foi tema de livros, documentários e filmes, dos quais se destaca a obra de Frei Betto

Lançada em 2014 – ano que marcou os 50 anos do golpe militar no Brasil –, a reportagem biográfica desvenda a história de frei Tito de Alencar Lima, religioso dominicano nascido no Ceará em 1945. O esforço para reconstruir os fatos se revela tanto na apresentação dos livros quanto em outros espaços discursivos, onde são descritos os métodos e técnicas jornalísticas empregadas no processo de produção e escrita da reportagem investigativa. A *lógica do paradigma narrativo*, segundo movimento interpretativo proposto por Motta (2013), se desvela pela organização da sequência das ações e dos acontecimentos, bem como pelas conexões entre personagens e incidentes internos às ações.

Em *Iara: reportagem biográfica*, a autora reúne um trabalho de garimpagem, com base num método de investigação sustentado em documentos, livros, jornais e depoimentos. Judith realizou mais de 100 entrevistas na pesquisa da trajetória da psicóloga, professora universitária e militante. O esforço se traduziu na possibilidade de confrontar informações e produzir um material de referência. Na contracapa da obra, a psicanalista Anna Mautner informa que a jornalista passou sete anos pesquisando a vida de Iara. Sem dúvida, o tempo alongado entre a produção da reportagem e o *deadline* para a publicação do livro interferiu na qualidade do conteúdo entregue ao público. Também possibilitou a multiplicidade de fontes consultadas. Para refazer a vida familiar, afetiva e política de Iara, Judith reuniu ainda 16 páginas de fotografias. Os materiais de apoio como recortes de jornais e o diário de Lamarca, utilizados na pesquisa, aparecem

Batismo de Sangue: os dominicanos e a morte de Carlos Marighella, publicada originalmente em 1987.

em notas de rodapé. Nota-se um esforço por localizar fontes inéditas e contrapor versões, constituindo uma reportagem investigativa interpretativa à medida que sugere novos olhares para o caso.

Em *Cova 312*, o caso do guerrilheiro é o fio condutor da narrativa, culminando com a apresentação de novas descobertas sobre sua morte, oficialmente tratada como suicídio. A jornalista queria esclarecer os motivos que levaram o Exército a esconder o corpo do guerrilheiro e as circunstâncias da morte deste até ser colocado numa cova rasa. Arbex retoma as investigações sobre Milton em 2013, quando surge a ideia do livro. Desde 2002, foram mais de 50 entrevistas realizadas (ARBEX, 2015b). Dentre tantas fontes orais, Arbex entrevistou o irmão e a irmã de Milton, militantes e amigos que estiveram com ele na prisão, médicos do Exército e peritos criminais, ex-policiais responsáveis pelos laudos sobre a morte do guerrilheiro. A repórter garimpou informações e documentos em órgãos públicos, hospitais, cartórios e até no cemitério; fez pesquisas em jornais, livros, revistas; obteve autorização para acessar os arquivos do Superior Tribunal Militar e para fazer cópia dos autos do inquérito instaurado pelo Exército no dia em que Milton foi encontrado morto na cela 30 da Penitenciária de Linhares. Apoiada nas técnicas de imersão e observação direta, a jornalista narra seu acesso ao local. Foi quando teve certeza de que deveria continuar na investigação, apesar das reviravoltas e tentativas de obstrução. Para a biografia de frei Tito, por mais de dois anos, as autoras realizaram entrevistas com 35 pessoas e estiveram em lugares por onde ele passou. Entrevistaram o psiquiatra e psicanalista francês Jean-Claude Rolland,

que tratou de Frei Tito no último ano de vida. Frades dominicanos que conviveram com ele durante seu exílio também deram depoimentos para o livro, assim como a irmã, amigos e ex-guerrilheiros. Duarte-Plon e Meireles (2014, p. 16) destacam que “o livro pretende ser um entre outros testemunhos contra a política deliberada de organização do esquecimento”. No prefácio, Vladimir Safatle enfatiza que a obra é documento importante para o esclarecimento e a compreensão da história recente latino-americana, pois reconstrói contextos históricos, principalmente após a guinada conservadora da Igreja Católica a partir de João Paulo II.

O terceiro movimento proposto por Motta (2013) é o *surgimento de novos episódios*. Trata-se de observar os conflitos e as tensões na narrativa.

Cova 312 desvenda um segredo guardado há mais de 50 anos pelos militares, ao descobrir o paradeiro do corpo de Milton, e desmonta a versão criada pelo Exército, comprova que não se tratou de suicídio, mas, sim, de enforcamento. Ou seja, o guerrilheiro foi torturado e assassinado pelos agentes da ditadura. Com esta reportagem, Arbex reescreve um capítulo da história brasileira, fazendo justiça à memória daqueles que tiveram suas vozes silenciadas.

Destruído nos porões do regime militar, Frei Tito cometeu suicídio em 1974, aos 28 anos, durante seu exílio na França. Contra o silêncio, o livro-reportagem traz descrições minuciosas, feitas por Tito, de sua própria aflição. A tortura havia conseguido quebrá-lo psicologicamente, transformando sua vida em um

inferno de delírios e alucinações, como insinua um de seus poemas, reproduzido por Duarte-Plon e Meireles (2014, p. 41): “Nos dias primaveris, colherei flores para meu jardim da saudade. Assim, exterminarei a lembrança de um passado sombrio”. A assinatura de Tito de Alencar é de 12 de outubro de 1973, mas sua força e sua presença ultrapassam o tempo.

Há de se observar que o trabalho intenso de investigação com várias fontes não representa uma versão definitiva do acontecimento. Com o cuidado de não fazer uma análise anacrônica, no caso de *Iara: reportagem biográfica* a versão adotada pela autora na narrativa biográfica trata a morte da protagonista como suicídio, conforme os relatos divulgados à época. No entanto, esta versão, contestada mais tarde pelos familiares da vítima, também é descartada no documentário *Em busca de Iara* (2014), produzido pela sobrinha dela, Mariana Pamplona, e dirigido por Flavio Frederico. Em 2003, portanto 32 anos após a morte de Iara, sua família obteve na justiça o direito de obrigar o Cemitério Israelita do Butantã a autorizar a exumação dos restos mortais para uma autópsia, quando o corpo foi finalmente retirado da ala dos suicidas. Um laudo atestou que seria improvável que ela pudesse ter feito o disparo que a matou.

Na *construção discursiva das personagens*, quinto movimento interpretativo da análise crítica da narrativa (MOTTA, 2013), o foco reside na construção das *personas*, na *centralidade de seus mundos, dramas e sentidos*, revelados desde os primeiros movimentos de análise.

Em *Iara: reportagem biográfica*, Patarra encontrou os desejos, sonhos e

contradições de uma geração. Em entrevista à jornalista Claudia Giudice, na seção “Páginas Amarelas” da revista *Veja* sobre o lançamento do livro, na edição de 12 de agosto de 1992, Judith diz ter visto em Iara uma personagem “muito mais interessante”, quando questionada sobre o porquê de não ter escolhido biografar Carlos Lamarca, o capitão do exército que aderiu à guerrilha e que foi companheiro de Iara. Apesar de expressar sua identificação maior com Iara, a autora parece recusar o título de feminista. Indagada se a escolha por Iara foi puramente feminista, ela responde que isso seria equivalente a dizer que, se a opção fosse por Lamarca, teria sido uma escolha machista. “A Iara, independente de ser mulher e por isso despertar mais o meu interesse, era uma figura fascinante. Ela não pegou em armas mas teve uma influência decisiva sobre o próprio Lamarca” (PATARRA, 1992a).

Frei Tito é um personagem trágico da resistência, que combateu a ditadura, foi preso, torturado, libertado na troca pelo embaixador suíço e banido do Brasil. A reportagem investigativa interpretativa imortaliza o sofrimento de frei Tito, cuja intensidade ele mesmo lutou para apagar, sem sucesso.

O gaúcho Milton Soares de Castro tinha 26 anos quando seu corpo foi encontrado na Penitenciária de Linhares. O militante foi também o único civil da Guerrilha do Caparaó, (1966-1967), a primeira tentativa de luta armada contra a ditadura no Brasil pós-golpe de 64, estabelecida na Serra do Caparaó, divisa entre Espírito Santo e Minas Gerais. A construção do personagem perpassa a trama narrativa, consolidando ao final o retrato de uma época e das histórias

que constituem o imaginário de sofrimento, como assinala Arbex. Ao ouvir um de seus entrevistados – o irmão do guerrilheiro –, a repórter deu-se conta de que estava junto a uma das milhares de famílias brasileiras que tiveram suas histórias atravessadas pela ditadura. “Centenas de órfãos, pais, mães, esposas e amigos continuam a sofrer por décadas a fio diante dos fatos propositadamente escondidos. Ninguém tem o direito de guardar silêncio sobre crimes contra a Humanidade” (ARBEX, 2015a, p. 341).

Com base nas análises, podemos inferir que os livros alcançam a atmosfera de um tempo: foi assim em *Iara: reportagem biográfica*, com o desvendamento de fragmentos da história não só da personagem, mas do contexto de uma época, também o foi em *Cova 312*, no qual a repórter conta a história de Milton e de outros personagens presos políticos durante a ditadura; bem como em *Um homem torturado*, na narrativa sobre a vida e morte de Frei Tito e de tantos outros marcados pela experiência da prisão, repressão e tortura. Há ainda outros pontos de convergência nas três narrativas estudadas. A intensa coleta de cada repórter na busca por fontes – documentais e em forma de entrevistas – demonstra o esforço de fugir de versões oficiais ou baseadas apenas nas opiniões, mas sustentadas no confronto de versões, a partir de múltiplos ângulos. Assim, os três casos analisados mostram a potencialidade da investigação jornalística na reconstrução de acontecimentos com implicações históricas.

As obras analisadas também estimulam sentidos sobre as distintas formas de tortura. A historiadora norte-americana Lynn Hunt (2009) destaca que seis semanas depois de aprovarem a Declaração

dos Direitos do Homem e do Cidadão,¹⁹ em 10 de setembro de 1789, os deputados franceses extinguiram os usos da tortura como parte de uma reforma provisória do procedimento criminal.²⁰ Na segunda metade do século XVIII houve um avanço repentino no desenvolvimento das práticas culturais. As formas mais extremas de punição corporal começaram a ser vistas como inaceitáveis. Todas essas mudanças contribuíram para uma compreensão de integridade corporal (autonomia) e individualidade empática. A tese defendida pela historiadora é de que o auge do romance epistolar coincide cronologicamente com a consolidação da ideia de direitos humanos, no século XVIII. “Meu argumento depende da noção de que ler relatos de tortura ou romances epistolares teve efeitos físicos que se traduziram em mudanças cerebrais e tornaram a sair do cérebro como novos conceitos sobre a organização da vida social e política” (HUNT, 2009, p. 30). Conforme esse entendimento, novos tipos de leitura criaram experiências individuais (empatia), que por sua vez tornaram possível a emergência de conceitos sociais e políticos (os direitos humanos).²¹ Baseada na ideia de

¹⁹ Aqui, a linguagem excludente demarca que mulheres eram consideradas incapazes ou indignas de plena participação no processo político, assim como crianças, prisioneiros, estrangeiros, escravos, negros livres e minorias religiosas.

²⁰ A tortura supervisionada para extrair confissões permaneceu como dispositivo jurídico na Europa por cerca de cinco séculos até que, de 1760 em diante, inúmeras campanhas levaram à abolição da tortura sancionada pelo Estado (na Europa) e à moderação nos castigos, medidas atribuídas à difusão do humanitarismo pelo Iluminismo (HUNT, 2009).

²¹ A Declaração Universal dos Direitos Humanos consolida essa noção: seu artigo V determina que ninguém será submetido a tortura nem a penas ou

Benedict Anderson,²² para quem os jornais e os romances criaram a comunidade imaginada, Hunt argumenta que a percepção sobre o sofrimento alheio poderia ser denominada “empatia imaginada”. É imaginada, segundo a autora, não no sentido de inventada, mas no sentido de que a empatia requer imaginar que alguma outra pessoa é como você. “Os relatos de tortura produziam essa empatia imaginada por meio de novas visões da dor” (HUNT, 2009, p. 30). Aderimos à perspectiva da historiadora ao expandir essas percepções para os livros analisados que, igualmente, geram novas sensações a quem os lê. A experimentação de variadas técnicas narrativas, bem como provocar a experiência, trazer revelações e imprimir personalidade e detalhe, são características que garantem tal imersão a partir de seus efeitos estéticos. Nesse sentido, Hunt enfatiza que a autonomia e a empatia são práticas culturais e não apenas ideias, e, portanto, são incorporadas de forma bastante literal, isto é, têm dimensões tanto físicas como emocionais.

Considerações finais

Historicamente, o jornalismo tem se consolidado como importante instrumento de construção democrática. A relação entre jornalismo e democracia afirma-se na tarefa

tratamentos cruéis, desumanos ou degradantes (ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 1948).

²² Para mais detalhes, consultar: ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

de reportar os acontecimentos cotidianos de modo que os cidadãos possam exercer seus direitos (e deveres) de cidadania. O jornalismo investigativo, por sua vez, colabora com esta tarefa de modo intrínseco, pois denuncia, desmascara, expõe, dá a conhecer o que querem ocultar, contextualiza e explicita fatos ou fenômenos ocultos, em função de sua característica de apuração e investigação profundas.

As reportagens investigativas ganham ainda mais visibilidade quando apresentadas em suporte ampliado: os livros-reportagem. No Brasil, as transformações das redações e rotinas produtivas do jornalismo diário levam repórteres de investigação a pensar no livro-reportagem como solução para abordar um tema de forma aprofundada (SEQUEIRA, 2005) e ampliar a compreensão da realidade (LIMA, 1995). No caso do livro-reportagem, as pressões de espaço e tempo impostas pelo jornalismo tradicional deixam de ser uma preocupação direta e permitem maior liberdade e autonomia, priorizando a contextualização.

Neste trabalho, as discussões sobre a investigação jornalística, o uso do livro como suporte e as desigualdades de gênero que atravessam a área, com foco nas reportagens sobre a ditadura militar no Brasil produzidas por mulheres repórteres, corroboram a ampliação dos temas nos estudos de jornalismo investigativo. Ainda que a presença delas na autoria de livros-reportagem sobre a ditadura ainda seja tímida, observamos uma tendência crescente dessa participação nos últimos anos. Dos 22 livros identificados com este perfil, 13 foram publicados na última década (2008-2018), o que indica uma mudança gradual nesse sentido e maior

protagonismo das repórteres mulheres nas investigações jornalísticas sobre o período. No conjunto dos livros escolhidos para o corpus desta análise, buscamos contemplar desde as primeiras iniciativas (PATARRA, 1992b) às mais recentes (ARBEX, 2015a), contribuindo para um possível mapeamento também sobre eventuais mudanças nas práticas.

Nas três obras analisadas, verifica-se o rigor investigativo das repórteres em desvendar contextos e personagens, tendo em vista condições técnicas específicas: as entrevistas foram realizadas, em sua maioria, com grande distância temporal dos episódios originais. Essa característica intensifica a responsabilidade de compreender tais realidades a partir de um mosaico tecido com relatos, impressões e lembranças, e costurados com documentos e observação direta, entre outros procedimentos. Portanto, neste breve panorama, identificamos condições técnicas de investigação, mas não foi possível dimensionar condições sociais para o trabalho destas repórteres, o que reforça a necessidade de pesquisas futuras com o auxílio da técnica de entrevista para averiguar esses dados.

A análise das reportagens investigativas sobre a ditadura militar brasileira ganha ainda mais ênfase e necessidade ao se compreender que o jornalismo pode atuar na valorização da retomada democrática. Num momento em que o Brasil assiste à exaltação de antigos torturadores e à defesa por parte de alguns por uma nova intervenção militar, revisitar essas reportagens é não apenas valorizar o esforço de investigação dessas repórteres, como reforçar o papel da informação e do jornalismo na fiscalização dos poderes e

fortalecimento da democracia. As narrativas estudadas aqui apresentam conexão com a contemporaneidade: as obras são um contraponto urgente ao esquecimento forçado, gerado pelas tentativas de apagamento das marcas e das histórias que a violência destruiu, na medida em que colocam em circulação vozes por tanto tempo silenciadas, estimulando processos de rememoração e ressignificação imprescindíveis para a transformação do presente e do futuro, ao provocar a experiência estética de empatia imaginada. ■

[CÂNDIDA DE OLIVEIRA]

Doutoranda e mestra em Jornalismo (2012) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista Capes. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (Unijui/2009).

E-mail: candida.oliveira07@gmail.com

[CRISELLI MONTIPÓ]

Doutoranda e mestra em Jornalismo (2012) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduada em Jornalismo pelo Centro Universitário de União da Vitória (Uniuuv/2005). Professora da Escola de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR).

E-mail: criselli@gmail.com

[MAGALI MOSER]

Doutoranda e mestra em Jornalismo (2016) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista Fapesc. Especialista em Estudos Literários pela Universidade Regional de Blumenau (FURB/2010). Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade do Vale do Itajaí (Univali/2005).

E-mail: magali.moser@gmail.com

Referências

ABDALLA, Maurício. A democracia no capitalismo. *In*: SOUZA, Robson S.; PENZIM, Adriana M.; ALVES, Claudemir F. (org.). **Democracia em crise**: o Brasil contemporâneo. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017. p. 19-41.

AGUIAR, Leonel A. Critérios de noticiabilidade no jornalismo investigativo. *In*: SILVA, Gislene; SILVA, Marcos P.; FERNANDES, Mario L. (org.). **Critérios de noticiabilidade**: problemas conceituais e aplicações. Florianópolis: Insular, 2013. p. 219-235.

ALMEIDA, Gabriela C. **A mulher na pesquisa em jornalismo**: teses e dissertações defendidas em programas de pós-graduação em Jornalismo e Comunicação do Brasil (1972-2015). 2018. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2018.

ARBEX, Daniela. **Cova 312**. São Paulo: Geração Editorial, 2015a.

ARBEX, Daniela. Entrevista com Daniela Arbex, autora de Cova 312. **Geração Editorial**, São Paulo, 22 jun. 2015b. Disponível em: <http://geracaoeditorial.com.br/entrevista-com-daniela-arbex-autora-de-cova-312/>. Acesso em: 10 jun. 2018.

BERAS, César. **Democracia, cidadania e sociedade civil**. Curitiba: Intersaberes, 2013.

BONAMIGO, Rita I. **Cidadania**: considerações e possibilidades. Porto Alegre: Dacasa, 2000.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia M. Cidadania e direitos: aproximações e relações. *In*: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia M. (org.). **Cidadania, um projeto em construção**: minorias, justiça e direitos. São Paulo: Claro Enigma, 2012. p. 7-25.

CHAMBERS, Deborah. A globalização das agendas de mídia: a produção de jornalismo. *In*: BURGH, Hugo de (org.). **Jornalismo investigativo**: contexto e prática. São Paulo: Roca, 2008. p. 119-137.

COSTA, Jessica G. **Jornalismo feminista**: estudo de caso sobre a construção da perspectiva de gênero no jornalismo. 2018. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

DINES, Alberto. **O papel do jornal**: uma releitura. 4. ed. São Paulo: Summus, 1986.

DUARTE-PLON, Leneide; MEIRELES, Clarisse. **Um homem torturado**: nos passos de frei Tito de Alencar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FORTES, Leandro. Investigação jornalística de encomenda e a extinção dos intelectuais nas redações brasileiras. In: CHRISTOFOLETTI, Rogério; LIMA, Samuel (org.). **Reportagem, pesquisa e investigação**. Florianópolis: Insular, 2012, p. 193-202.

GALVÃO, Walnice N. A voga do biografismo nativo. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 351-366, 2005.

HINER, Hillary. “Fue bonita la solidaridad entre mujeres”: género, resistencia, y prisión política en Chile durante la dictadura. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 867-892, 2015.

HUNT, Lynn. **A invenção dos direitos humanos**: uma história. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KOTSCHO, Ricardo. **A prática da reportagem**. São Paulo: Ática, 1986.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo**: o que os jornalistas devem saber e o público exigir. Tradução Wladir Dupont. 2. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários**: nos tempos da imprensa alternativa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

LAGE, Nilson. **A reportagem**: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

LAGO, Cláudia. Silêncios, potencialidades e desafios da pesquisa em Jornalismo. [Entrevista cedida a] Janara Nicoletti, William R. Cordeiro. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 109-115, 2016.

LEITE, Aline T. **Profissionais da mídia em São Paulo**: um estudo sobre profissionalismo, diferença e gênero no jornalismo. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

LIMA, Edvaldo P. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Campinas: Unicamp, 1995.

LOPES, Dirceu F.; PROENÇA, José L. (org.). **Jornalismo investigativo**. São Paulo: Publisher Brasil, 2003.

MARX, Karl. **Liberdade de imprensa**. Tradução Cláudia Schilling, José Fonseca. Porto Alegre: L&PM, 2006.

MEDINA, Cremilda. **Profissão jornalista: responsabilidade social**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

MELO, Seane A. Da grande reportagem ao escândalo político: os percursos do jornalismo investigativo no Brasil. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM JORNALISMO INVESTIGATIVO, 2., 2015, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Abraji, 2015. p. 1-5.

MICK, Jacques; LIMA, Samuel (org.). **Perfil do jornalista brasileiro: características demográficas, políticas e do trabalho jornalístico em 2012**. Florianópolis: Insular, 2013.

MOLICA, Fernando (org.). **10 reportagens que abalaram a ditadura**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MONDAINI, Marco. **Direitos humanos no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2009.

MORETZSOHN, Sylvia. **Pensando contra os fatos: jornalismo e cotidiano, do senso comum ao senso crítico**. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

MOTTA, Luiz G. **Análise crítica da narrativa**. Brasília, DF: Editora Unb, 2013.

NASCIMENTO, Solano. **Os novos escribas: o fenômeno do jornalismo sobre investigações no Brasil**. Porto Alegre: Arquipélago, 2010.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração universal dos direitos humanos**. Paris: ONU, 1948. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/wp-content/uploads/2018/10/DUDH.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2019.

PATARRA, Judith. História revisitada. [Entrevista cedida a] Claudia Giudice. **Veja**, São Paulo, ago. 1992a. Seção Páginas Amarelas.

PATARRA, Judith. **Iara: reportagem biográfica**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992b.

PEDRO, Joana M.; WOLFF, Cristina S. A pesquisa sobre gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul: um relato de viagens e algumas reflexões In: PEDRO, Joana M.; WOLFF, Cristina S.; VEIGA, Ana M. (org.). **Resistências, gênero e feminismos contra as ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2011, p. 19-43.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PESQUISA constata que maioria dos jornalistas é mulher e ganha até cinco salários mínimos. **Federação Nacional dos Jornalistas**, Brasília, DF, 2 abr. 2013. Disponível em: <http://fenaj.org.br/pesquisa-constata-que-maioria-dos-jornalistas-e-mulher-e-ganha-ate-cinco-salarios-minimos-2/>. Acesso em: 8 maio 2018.

REPORTERS SANS FRONTIERS. **Brésil**. Paris: Reporters sans Frontier, 2016. Disponível em: <https://rsf.org/fr/bresil>. Acesso em: 23 abr. 2019.

ROCHA, Paula M.; SOUSA, Jorge P. O mercado de trabalho feminino em jornalismo: análise comparativa entre Portugal e Brasil. **Impulso**, Piracicaba, v. 21, n. 51, p. 7-18. 2011.

SAPRIZA, Graciela. Memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985). **Deportate, Esuli, Profughe**, Venezia, n. 11, p. 64-80, 2009.

SEQUEIRA, Cleofe M. **Jornalismo investigativo**: o fato por trás da notícia. São Paulo: Summus, 2005.

THÉBAUD, Françoise. Políticas de gênero nas Ciências Humanas: o exemplo da disciplina histórica na França. **Espaço Plural**, Marechal Cândido Rondon, v. 10, n. 21, p. 33-42, 2009.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**: porque as notícias são como são. 3. ed. Florianópolis: Insular, 2012. 1 v.

UNESCO; REPORTEROS SIN FRONTERAS. **Manual de seguridad para periodistas**: guía práctica para reporteros en zonas de riesgo. Paris: Unesco, 2017. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002439/243988s.pdf>. Acesso em: 8 maio 2018.

URANGA, Washington. Investigación, poder y política: una mirada desde el periodismo. In: CHRISTOFOLETTI, Rogério; KARAM, Francisco J. (org.). **Jornalismo investigativo e pesquisa científica**: fronteiras. Florianópolis: Insular, 2011. p. 139-156.

VEIGA, Marcia V. **Masculino, o gênero do jornalismo**: modos de produção das notícias. Florianópolis: Insular, 2014.

VIEIRA, Anna V.; ROCHA, Paula M. A participação das mulheres no jornalismo investigativo brasileiro: um recorte histórico no Prêmio Esso de Jornalismo no período de 1964 a 1985. In: ENCONTRO REGIONAL SUL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 6., 2016, Ponta Grossa. **Anais** [...]. Ponta Grossa: UEPG, 2016. p. 1-14.

WOITOWICZ, Karina J. A resistência das mulheres na ditadura militar brasileira: imprensa feminista e práticas de ativismo. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 104-117, 2014.

AS MULHERES E O PARTO MIDIATIZADO: UMA ANÁLISE DO DISCURSO DAS CELEBRIDADES

[ARTIGO]

Camila Rabelo Coutinho Saraiva

Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Maria Angela Pavan

Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

As ferramentas de busca na internet são uma das primeiras fontes de informação sobre qualquer assunto atualmente. O parto enquanto prática social reflete a realidade midiaticizada. Neste artigo, é feita uma análise dos principais resultados de termos de pesquisa utilizados no Google Search que evidenciam o parto como um assunto que ganhou destaque no cotidiano da população e da mídia. Com uma breve análise do discurso de notícias em sites sobre o parto de Ivete Sangalo, Kate Middleton e Eliana, é possível verificar como o assunto vem sendo tratado pela mídia, demonstrando como a própria sociedade encara o tema. Para realizar este artigo, utilizamos as bases teóricas de Patrick Charaudeau, Eni Orlandi e Maria Immacolata Vassallo de Lopes.

Palavras-chave: Parto Midiaticizado. Análise do Discurso da Mídia. Celebridades. Internet.

Web search tools are currently one of the first sources of information on any subject. Childbirth, as a social practice, reflects the mediatized reality. In this article we analyze the main results of search terms in Google Search, which show that childbirth is a subject that has gained prominence in the population's and media's routine. From a brief analysis of the news discourse on websites about Ivete Sangalo's, Kate Middleton's and Eliana's delivery, we can verify how the subject has been treated by the media, reflecting how society itself views the theme. We based this article propositions on theorists Patrick Charaudeau, Eni Orlandi and Maria Immacolata Vassallo de Lopes.

Keywords: Mediatized Delivery. Media Discourse Analysis. Celebrities. Internet.

Las herramientas de búsqueda en la Internet son una de las primeras fuentes de información sobre cualquier tema en los días actuales. El parto como práctica social refleja la realidad mediática, siendo influenciado medios y también ejerciendo impacto en la vida de las personas. En este artículo se hace un análisis de los principales resultados de términos de búsqueda utilizados en *Google Search* que evidencian que el parto es un asunto que ha ganado destaque en el cotidiano de la población y los medios. Con un breve análisis del discurso de noticias en sitios sobre el parto de Ivete Sangalo, Kate Middleton y Eliana, es posible verificar cómo el asunto viene siendo tratado por los medios, evidenciando la manera que la sociedad encara el tema. Para la realización de este artículo utilizamos los siguientes teóricos Patrick Charaudeau, Eni Orlandi y Maria Immacolata Vassallo de Lopes.

Palabras clave: Parto Mediado. Análisis del Discurso Mediático. Celebridades. Internet.

Introdução

Gestar e parir é algo tão simples e comum na nossa história social. O parto existe para todos, mas pouco se fala de suas especificidades, que são guardadas a sete chaves até mesmo no mundo das celebridades. A internet ocupa lugar privilegiado, pois se constitui atualmente em uma nova forma de representar nossas práticas sociais, e nela encontramos novos meios e ferramentas de interação, produção de conteúdo e uma maneira polifônica de enxergar a sociedade. Esse espaço constituído por meio da circulação de informações é o que Lévy (1999) chama de “ciberespaço”.

A internet não está crescendo apenas em número de usuários, mas suas aplicabilidades também estão se diversificando, se fortalecendo como local de criar laços de amizade discutir assuntos historicamente importantes. Como afirma Silverstone (2002), devemos estudar a mídia pois ela tem papel preponderante na experiência cotidiana. Ela faz com que sejam aguçadas emoções, reflete os anseios da população e constrói as narrativas das experiências cotidianas. O autor propõe que ela seja vista não como um sistema, um conjunto de tecnologias, mas um processo social, de midiaticização.

Essa também é a reflexão de Castells (2013) que, a partir da descrição de movimentos sociais em rede, mostra a possibilidade de sugerir hipóteses que podem identificar para onde direcionam as mudanças da nossa época. Lopes (2014) explica que a comunicação contemporânea é acompanhada de uma maior complexidade e, para

entender suas mudanças, precisamos estar atentos às pesquisas, gestos e falas do cotidiano. Nesse contexto, pode-se dizer que o parto passou a ser um evento midiaticizado, considerando que a prática social é diretamente afetada pelo funcionamento e presença da mídia. “A lógica da mídia impõe-se à sociedade como um todo e torna-se parte do tecido social. O fenômeno midiático, e, portanto, a midiaticização, são por isso tão importantes” (Ibidem, p. 76).

Nos últimos anos, a mídia tem dado visibilidade a diversos movimentos sociais, dentre eles, o que luta por mudanças no tipo de assistência ao parto praticada atualmente no Brasil (DINIZ, 2005). O fato de o parto ter ganhado posição de destaque na mídia e na sociedade faz com que as pessoas façam buscas sobre o assunto na internet. O Google é o mecanismo de buscas mais utilizado no mundo e permite que façamos pesquisas para acompanhar quais são as principais tendências, a partir da plataforma Google Trends. Por esse “buscador de tendências”, é possível verificar empiricamente que o assunto parto está sendo cada vez mais procurado no Brasil.

Utilizamos a ferramenta inicialmente com o termo de pesquisa “parto no Brasil de 2004 até o dia 23 de maio de 2018”, data em que foi feita realizada nossa busca. No início do período, o termo correspondia ao índice 45, e atingiu seu ápice (100) em julho de 2005, sendo que, quando este artigo foi redigido, ocupava a posição 92, o que evidencia que tem ganhado relevância para brasileiros.

Como este artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado que investigará a

influência da comunicação na experiência do parto midiaticizado pela perspectiva das mulheres em Natal-RN, foi feita uma busca utilizando o Google Trends com algumas palavras-chave relacionadas ao tema: “parto”, “parto normal”, “parto humanizado”, “cesárea” e “gravidez de risco”.

O resultado da busca nos últimos 12 meses evidenciou que o assunto de uma forma geral está em alta na internet, variando o índice entre 77, em dezembro de 2017, e 100, quando atingiu a numeração máxima no dia 6 de maio de 2018, e se manteve em alta até o dia em que fechamos o artigo para esta revista (10 de maio de 2019).

Como resultado das pesquisas, é possível destacar dois aspectos que chamam a atenção. O primeiro se deve ao interesse que os usuários estão demonstrando em suas buscas no Google por aspectos práticos relacionados ao parto, por exemplo, ao associar a palavra “parto” a “calcinha-cinta pós-parto”, “parto cesariana passo a passo” e “como facilitar o parto normal”, entre outros. O segundo é a grande incidência de buscas sobre parto de celebridades na internet. “Parto” foi buscado juntamente com o termo “parto Ivete Sangalo”, que também apareceu junto ao termo “parto normal”, bem como “Kate Middleton parto normal” e “Eliana teve parto normal ou cesárea”.

Diante desse cenário, faremos a análise do discurso para entender o que é possível inferir a partir do tratamento que a mídia tem oferecido ao parto em sites de notícias. O interesse é relacionar a forma como as matérias construíram as narrativas sobre o parto das celebridades,

com o intuito de investigar sua relação com os lugares sociais que permitem seu surgimento e divulgação. Faremos um estudo, portanto, não dos funcionamentos textuais, nem da situação, mas do “que os amarra por meio de um dispositivo de enunciação simultaneamente resultante do verbal e do institucional” (MAINGUENEAU, 2015, p. 47).

O recorte escolhido para a análise do discurso neste artigo foi o parto das celebridades, pois, nessa vertente dos resultados da pesquisa no Google Trends, foi possível esmiuçar as notícias mais acessadas de cada um dos três exemplos citados acima. Cada uma das notícias analisadas neste artigo são as que aparecem no topo da lista no Google quando se pesquisa o nome das famosas, juntamente com a palavra “parto” na data do acesso deste trabalho. Para analisar, recorreremos a alguns conceitos de Foucault (1971) que se aplicam ao assunto tratado, bem como teóricos da análise do discurso, como Orlandi (2009), Charaudeau (2006) e Maingueneau (2015). Mesmo sendo de campos epistemológicos distintos, as duas linhas teóricas ajudarão a elucidar a discussão proposta.

França et al. (2014) destacam que cada época produz e cultua seus heróis a sua maneira:

Suas “entranhas” trazem as marcas da cultura de cada tempo; elas condensam os valores que estão em voga, que agregam a coletividade e movem a vida social. Também a relação que elas estabelecem com seu público, a maneira como elas os convocam e o seu poder de afeição são configurados pelo padrão de

sociabilidade vigente (FRANÇA et al., 2014, p. 8).

Por esses motivos, ao discutir sobre celebridades, se faz uma leitura da cultura contemporânea.

Muitos teóricos atentam como pessoas públicas foram retratadas pela mídia, primeiro no trabalho, que gera impacto social, e depois em suas vidas privadas, ao longo do século XX. Autores mais recentes definem que uma figura pública passa a ser celebridade a partir do momento em que a divulgação sobre suas realizações profissionais dá lugar a detalhes da sua vida privada. O jornalismo de celebridades, então, seria responsável por tornar um indivíduo estranho em um sujeito familiar.

A vida privada é o elemento principal do jornalismo de celebridade, orientando a incorporação dos fatos na narrativa como relatos que auxiliam na compreensão da vida social. Através de posicionamentos diante de temas comuns, os valores mobilizados pelo jornalismo de celebridade remetem-se às instituições dominantes da cultura (LANA, 2014, p. 190).

Nesse contexto é que analisaremos as notícias sobre o parto das celebridades, para evidenciar os mecanismos de estranhamento e aproximação que promovem por meio de seus textos com o público feminino.

Parto midiaticizado de Ivete Sangalo

Na matéria sobre o parto de Ivete Sangalo, é possível inferir que o assunto foi

bastante buscado na internet por fatores que vão além do fato em si, como a grande visibilidade que a cantora possui junto à mídia e o parto ter ocorrido durante o Carnaval de 2018, época em que os brasileiros sempre estão voltados para as escolas de samba e cidades que têm destaque na festa popular. Em função da gravidez, Ivete anunciou meses antes que, ao contrário dos últimos anos, não cantaria na festa baiana, da qual é uma das principais atrações. No entanto, com o parto das filhas gêmeas durante o período de folia, a cantora foi destaque na cobertura midiática, mesmo não estando nos palcos.

Vale ressaltar que a matéria mais acessada no Google sobre o parto de Ivete Sangalo foi publicada no portal do G1, que pertence ao Grupo Globo. A notícia foi publicada às 14h51, poucas horas depois do parto, que ocorreu por volta de 01h00 da manhã do dia 10 de fevereiro de 2018. A rapidez com que a notícia foi postada sugere que a edição do portal considerou que era um tema relevante e que precisava ser divulgado rapidamente. Essas características se referem às condições de produção, que se relacionam aos sujeitos e à linguagem. Segundo Orlandi (2009), o contexto imediato se deve às circunstâncias de enunciação (matéria publicada em site de notícia da Globo) e contexto amplo se refere ao contexto histórico, ideológico (se trata do parto de uma celebridade da música baiana, e que o acontecimento foi no carnaval).

O título da matéria traz uma citação da médica responsável pelo parto: “Choronas e espertas. Parto foi lindo” (MENDES, 2018). O fato de a médica, Luciana Vieira Lopes, ser a porta-voz

sobre o parto evidencia a relação de poder que se dá diante do parto no Brasil, pois o modelo de assistência é basicamente hospitalar e tem como figura central o médico. Quando ela diz que as bebês são “choronas e espertas”, a médica basicamente apresenta evidências de que o parto foi bem-sucedido e até emite um juízo de valor sobre o acontecimento, sem explicar o porquê da afirmação.

Como explica Charaudeau (2006), as mídias possuem uma dupla identidade, que por um lado desempenham a função de informadoras, e, portanto, respondem a demandas sociais por dever de democracia; por outro lado, são organismos que operam a partir de uma lógica comercial. Nesse caso, portanto, a notícia desempenha a função de oferecer informações sobre o nascimento das filhas de Ivete pelo fato de os produtores de conteúdo imaginarem que é um assunto de interesse para seu público. O título dado à matéria tem como função atrair o maior número de pessoas possível para lê-la. “Se as manchetes dos jornais são diferentes, é porque, para se diferenciar do concorrente, cada jornal deve produzir efeitos diferentes” (Ibidem, p. 59).

Logo no primeiro parágrafo da matéria, a médica é apresentada como a pessoa que “fez” o parto. Isso não é consenso em todas as linhas de abordagem sobre o parto, pois aqueles que são favoráveis à humanização do parto dizem que quem faz o parto é a mulher, cabendo ao médico a função de prestar assistência ao parto. A expressão é a mais comum no Brasil e, portanto, quando o repórter que redigiu a matéria a coloca no texto, está recorrendo a um senso comum, sem questioná-lo. É

o que Orlandi (2009) chama de memória discursiva ou interdiscurso, que coloca à disposição palavras que direcionam a maneira como o sujeito significa em uma dada situação.

O dizer não é propriedade particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa nas “nossas palavras”. O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele (Ibidem, p. 32).

Mesmo que não tenha dito explicitamente qual é sua concepção sobre parto, é possível entender que a obstetra não revelou como fez o parto, ou sua opção do parto, mas que continua perpetuando que o médico é quem se responsabiliza totalmente pela escolha do parto. O repórter repete o que todos sempre fazem: o parto correu tudo bem “sem intercorrências”. Sabemos que a opção primeira no Brasil é pelo parto de cesárea. Conforme aponta Luz (2014), fazer valer o direito da gestante de escolher como e onde dar à luz, munindo-a de informações para uma tomada de decisão consciente, é uma das principais bandeiras de um movimento feminino que cresce a cada dia no Brasil, principalmente por meio de redes sociais e blogs. Essa realidade é bem diferente em alguns países, que consideram o parto normal uma regra. Isso é mostrado, por exemplo, na série *Grey’s Anatomy* da emissora estadunidense ABC que, em seu 14º episódio da 14ª temporada, trata o parto cesárea como um problema para a mulher.

Diante dessa realidade, há um movimento internacional de mulheres

há mais de trinta anos para que haja um parto mais humanizado (DINIZ, 2005). No Brasil, esses grupos se autodenominam “Humanização do Parto”. O movimento defende o uso racional e apropriado da tecnologia na assistência ao parto e a qualidade na interação entre parturiente e seus cuidadores. O parto deve ser via cirurgia cesariana apenas em casos específicos e não ser indicado para grande parte das parturientes.

Voltando às notícias relatadas sobre o parto de Ivete Sangalo, é possível concluir que ali está imposto o caráter simbólico na experiência cotidiana do parto. Quando lemos o enunciado, tiramos conclusões a respeito dos fenômenos da cultura brasileira, que pensa que o parto de cesárea é algo tranquilo e uma das únicas opções para se ter um filho.

Em seguida, a notícia sobre o parto da Ivete Sangalo traz um trecho da fala da médica sobre o parto. “O parto foi lindo. Ivete chegou muito tranquila. O parto transcorreu sem intercorrência. As gêmeas nasceram lindas e saudáveis. As três passam muito bem” (MENDES, 2018). Nesse trecho, mais uma vez é apresentada uma visão pessoal da médica sobre o parto (“lindo”). Mostra também que o parto é tratado como um evento totalmente controlado pelo médico e prova do seu sucesso se deve à falta de imprevistos (“sem intercorrências”).

Diniz (2005, p. 629) descreve que, a partir da segunda metade do século XX, no modelo de parto dominante nos países industrializados, as mulheres “deveriam viver o parto (agora conscientes) imobilizadas, com as pernas abertas e levantadas,

com o funcionamento de seu útero acelerado ou reduzido, assistidas por pessoas desconhecidas”. Elas também estariam separadas de seus parentes, pertences, roupas, óculos, e seriam submetidas a uma cascata de procedimentos.

No Brasil, aí se incluem como rotina a abertura cirúrgica da musculatura e tecido erétil da vulva e vagina (episiotomia), e em muitos serviços como os hospitais-escola, a extração do bebê com fórceps nas primíparas. Este é o modelo aplicado à maioria das pacientes do SUS hoje em dia. Para a maioria das mulheres do setor privado, esse sofrimento pode ser prevenido, por meio de uma cesárea eletiva (Ibidem, p. 629).

O parto, a criação dos filhos e os procedimentos realizados estão sempre associados ao consumo no mundo cultural em que estamos inseridos. A mãe que gera fica tão imersa aos compromissos sociais e culturais do parto que esquece de pensar o próprio corpo e o parto. Precisa pensar em revelar o sexo do bebê em uma festa, depois pensar no quarto, nas roupas, nas festas que precedem o parto, nas lembrancinhas que serão ofertadas após o parto, nas visitas e nos eventos mensais (hoje em dia se comemora também os mensários do recém-nascido). E isso nunca vai parar no mundo do consumo, como McCracken (2003, p. 119) diz: estão “sempre em processo”, são os rituais de consumo no mundo culturalmente constituído. Para isso, McCracken cria um quadro que demonstra o movimento do significado do consumo. Podemos utilizá-lo quando o parto é tratado como forma de consumo e transformado em rituais sociais dentro desse mundo, descartando o corpo da mulher.

Este é o mundo da experiência cotidiana através do qual o mundo dos fenômenos se apresenta aos sentidos do indivíduo, totalmente moldado e constituído pelas crenças e pressupostos de sua cultura. Esse mundo foi conformado pela cultura de duas maneiras. A cultura detém as lentes através das quais todos os fenômenos são vistos. Ela determina como esses fenômenos serão apreendidos e assimilados. Em segundo lugar, a cultura é o plano de ação da atividade humana. Ela determina as coordenadas da ação social [...] enquanto lente, a cultura determina como o mundo é visto [...]. Imagens visuais e material verbal parecem assumir uma relação muito particular neste processo de transferência [...]. O material verbal funciona sobretudo como uma espécie de lembrete que instrui o espectador/leitor acerca das propriedades salientes que se supõe estarem sendo expressas pela parte visual do anúncio (Ibidem, p. 101).

Para Orlandi (2009), um dos fatores que determinam as condições de produção do discurso é a relação de sentidos. É ela que estabelece que não há discurso que não se relacione com outros discursos, isso é, o discurso direciona para outros que os sustentam. Todo discurso é considerado parte de um processo discursivo mais amplo, que o extrapola, sendo imaginado ou possível. Pelo mecanismo chamado de antecipação, todo sujeito se coloca no lugar do outro (seu interlocutor), prevendo o sentido que seu discurso produzirá. Dessa forma, ele modula a argumentação a partir do efeito que espera que vai gerar no ouvinte. O mundo mercantil está sempre atento ao lugar em que poderá entrar, deixa de lado as experiências cotidianas e o corpo da mulher torna-se um corpo midiático. “O mundo

dos fenômenos se apresenta aos sentidos do indivíduo, totalmente moldado e constituído pelas crenças e pressupostos da sua cultura” (MCCRACKEN, 2003, p. 101).

Como não há nenhuma outra informação sobre o porquê de a profissional ter considerado o parto “lindo”, é possível concluir que a beleza está relacionada ao fato de que não houve surpresas, que foi dentro do esperado e ela, portanto, corresponde à expectativa da repórter, do público e da sociedade de maneira geral com relação ao parto. Há um silenciamento do corpo da mulher, um corpo que tem que cumprir os rituais sem dizer muito. A fala também está relacionada à relação de forças: diz respeito ao lugar a partir do qual fala o sujeito e que constitui o que ele diz. “Como nossa sociedade é constituída por relações hierarquizadas, são relações de força sustentada no poder desses diferentes lugares, que se fazem valer na ‘comunicação’” (ORLANDI, 2009, p. 40).

Todos esses mecanismos operam a partir das formações imaginárias. Isso significa que não se referem a situações físicas, concretas, mas que os sujeitos se apoiam nas imagens que resultam de projeções. Essas projeções são o que permitem pensar as situações empíricas do lugar dos sujeitos para a posição dos sujeitos no discurso. Elas geram muitas e diferentes possibilidades regidas pela maneira como a formação social está na história. A médica de Ivete Sangalo aparece novamente no espaço notícia, diz que as bebês nasceram saudáveis e que passam bem como a mãe, o que reforça ainda mais a noção de previsibilidade do parto como um elemento atrelado a seu sucesso. Em seguida, é apresentado o horário do nascimento das gêmeas e a

informação de que o parto que já havia sido agendado para 12 dias depois, mas foi antecipado. Com o dado, se conclui que, mesmo sem ter concluído as 40 semanas de gestação, a cesariana já estava marcada.

Sem dar muitos detalhes, a notícia apresenta que as contrações foram o motivo para a cantora ter sido internada. Na sequência, a médica diz que Ivete entrou em trabalho de parto espontaneamente e que chegou alegre e tranquila na maternidade. Sem explicar o motivo, mesmo estando em trabalho de parto e estando bem psicologicamente, foi feita a cirurgia cesariana, a médica continua dizendo que ficou o tempo todo acordada. Outra informação apresentada na notícia é que o pai das crianças acompanhou o parto o tempo todo emocionado.

Além do conteúdo textual da notícia, há dois vídeos que foram postados juntamente e que fazem parte do corpus analisado. O primeiro foi reproduzido na página do Instagram de Ivete, no qual a cantora aparece dançando no hospital antes do parto, acompanhada do marido, familiares e amigos. Todos apresentam bastante alegria e animação, inclusive a cantora, que foi quem gravou e publicou a cena em sua página da mídia social. O vídeo foi publicado antes do parto e evidencia o bom estado físico e mental da gestante, corroborando a fala da médica sobre a forma como Ivete chegou ao hospital. Vale ressaltar que é o único espaço reservado na página da notícia que não foi protagonizado pela médica.

Inserido na posição central da notícia, também há um outro vídeo, que contém a entrevista da médica obstetra. Ao que tudo indica, as falas contidas no texto

foram extraídas do material audiovisual. Esse é o caso da parte em que a médica se coloca como porta-voz da Ivete Sangalo, dizendo que agradece o carinho do público e da imprensa. Quando questionada sobre o tempo que durou a gestação por uma repórter, a médica responde que foram 36 semanas. A mesma jornalista completa a pergunta: “foi um pouquinho antes?”, e a médica responde: “previsto para uma gravidez gemelar”. Tanto no caso da pergunta quanto da resposta, repórter e médica usam meias palavras para tratar de assuntos que naquela situação interacional se espera que haja um entendimento mútuo, implícito do que não foi dito.

Quando a repórter questiona sobre o adiantamento do parto, a pergunta é praticamente retórica, pois ela sabe que o tempo previsto de uma gestação é de 40 semanas. A médica, por sua vez, faz questão de evidenciar que, por se tratar de uma gravidez de gêmeas, há particularidades. Com a resposta curta e objetiva (“previsto gemelar”), ela demonstra que detém um conhecimento técnico que a repórter não domina, encerrando a discussão sobre o tema (MENDES, 2018).

Essa questão está relacionada ao que Foucault (1971) definiu como o discurso que se refere a uma determinada disciplina. Para o autor, disciplina não é feito apenas de tudo o que pode ser dito sobre alguma coisa, que pode ser enquadrado em uma coerência ou sistematicidade. Ela é construída historicamente tanto de erros quanto de acertos. No caso em questão, podemos pensar que o período considerado mais comum para uma gestação no Brasil é de 40 semanas, mas em países europeus se aguarda até 42 semanas, como é recomendado pela

Organização Mundial da Saúde (OMS). As suas concepções vão sendo formuladas e reformuladas constantemente por aqueles que fazem parte do seu horizonte teórico e, dessa forma, vão delineando o que pode ser considerado verdadeiro.

É sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem, mas não encontramos no verdadeiro senão obedecendo a regras de uma “política” discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos (Ibidem, p. 35).

Nesse sentido, a disciplina seria uma forma de controle de produção do discurso. No caso da notícia analisada, a médica, enquanto porta-voz, é tida como a detentora do conhecimento, e os repórteres legitimam essa posição de poder que ela ocupa. Questionada sobre o peso com que nasceram as bebês, a médica responde que cada uma pesava aproximadamente 2,5 kg. Respondendo à pergunta se as gêmeas estão no berçário, a médica diz: “Elas estão no protocolo habitual. Rotinas de observação. Procedimentos rotineiros de todo bebê que nasce” (MENDES, 2018). Com essas informações, ela não responde diretamente à pergunta (se estão ou não no berçário), mas faz questão de responder que as gêmeas de Ivete Sangalo estão recebendo o mesmo tratamento que os outros bebês recebem, mesmo sendo filhas de uma celebridade.

Ela não detalha quais são essas tais rotinas de observação, nem os procedimentos rotineiros, como se não fosse relevante saber, já que não cabem questionamentos sobre eles. Foucault (1971) destaca que outra questão está ligada a essa: a do autor. Ele

é entendido como o princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações como foco de sua coerência. “O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (Ibidem, p. 28). Como quem fornece as informações sobre o parto é uma médica, existe uma crença do interlocutor que ela tem domínio sobre aquele assunto e, portanto, não se questiona se o que ela diz é verdade.

Uma repórter pede à obstetra que ela conte como foi o parto e, além das informações já tratadas previamente neste artigo, ela responde: “procedemos com as rotinas e protocolos habituais de assistência na obstetrícia”. A mesma jornalista insiste: “foi um parto tranquilo? Porque parto de gêmeos a gente sabe que tem aquela tensão”. A médica se limita a dizer que “foi muito tranquilo” (MENDES, 2018).

O termo “protocolo habitual” foi utilizado pela médica mais uma vez ao longo da entrevista para responder sobre questões técnicas, como o tempo de internação de Ivete, acrescentando que normalmente ocorre “em média três dias”. No entanto, não é consensual entre os profissionais o tempo mínimo necessário de permanência da mãe no hospital depois do parto.

Parto midiaticizado de Kate Middleton

No caso das matérias sobre o parto do terceiro filho de Kate Middleton, esposa

do príncipe inglês William, o enfoque dado ao texto é bastante diferente. A matéria gira em torno do tempo de internação da duquesa de Cambridge. O título (“Por que Kate Middleton saiu tão rápido da maternidade?”), em forma de pergunta, mostra a curiosidade sobre o tema e sugere que o ocorrido é bastante diferente da realidade brasileira (FORCIONI, 2018).

Kate voltou para casa apenas 6 horas depois do nascimento do terceiro filho, que ocorreu no dia 23 de abril de 2018 às 11h01. A matéria, publicada na Revista Crescer, especializada em assuntos relacionados à educação infantil, apresenta uma abordagem mais técnica do que a primeira analisada, com diversos entrevistados da área da saúde. Logo no primeiro parágrafo, é levantado se uma internação rápida como a da duquesa seria segura e possível no Brasil.

Na notícia, há a informação de que o fato de a saída ter sido rápida, gerou “estranheza em muita gente” (Ibidem); no entanto, não há nenhuma fonte que mostra esse estranhamento. Pode-se inferir que a expressão “muita gente” se refere ao público em geral, pessoas comuns que não são profissionais da área, já que, pela linha argumentativa adotada no texto, são ouvidas apenas as fontes chamadas de oficiais, os especialistas no assunto.

Foucault (1971) afirma que é possível fazer uma distinção entre os diferentes níveis do discurso. Ele caracteriza os discursos que são ditos no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato de quem os pronunciou. Os discursos que “estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos

que, indefinidamente, para além de sua formulação são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer” (Ibidem, p. 22).

Exemplos desse segundo tipo são os textos religiosos ou jurídicos, e por vezes os textos literários ou científicos. Apesar de se tratar de uma matéria jornalística que deveria traduzir o assunto para um público leigo, em alguns momentos, o texto apresenta vocabulário científico, próprio do discurso da medicina, como a palavra que aparece com frequência – “intercorrência” (FORCIONI, 2018). Palavra ritualística, é apresentada sempre na fala da obstetra de São Paulo, Camila Escudeiro, que afirma que sair tão rápido do hospital não traz risco para a mãe e o bebê. No entanto, ela destaca que é preciso avaliar as condições da gestação e o desenvolvimento do parto. Se ambos transcorrem “sem intercorrências”, não há a necessidade de uma internação mais longa.

Como Brandão (2006) explica a partir de Pêcheux, todo enunciado é linguisticamente descrito como uma série de pontos de deriva possível, oferecendo lugar à interpretação. O enunciado está sempre direcionando para o “outro”, que é o lugar da interpretação, da manifestação do inconsciente e da ideologia na produção de sentidos e na constituição dos sujeitos. É também quando interpretamos que damos lugar ao interdiscurso (o exterior), que possibilita a alteridade discursiva.

Mesmo que Kate Middleton tenha saído rapidamente da maternidade, a obstetra entrevistada para a matéria ressalta que é necessário um acompanhamento da mãe 24 horas após o parto. Na sequência, a matéria detalha algumas informações sobre como funciona o sistema público de saúde no Reino Unido para contextualizar que a

alta após poucas horas é o padrão adotado. Quando os partos são normais ou naturais, as mulheres são liberadas até 10 horas após o nascimento do filho, e 24 horas depois, a mãe e bebê recebem uma visita de um profissional da saúde. Nesse trecho, é usado o termo “protocolo” (FORCIONI, 2018) para caracterizar que este é o procedimento comum: seja princesa ou não, todos os partos são assistidos da mesma forma.

A reportagem também conta com a entrevista de uma brasileira que trabalha como obstetriz (*midwife*) no sistema de saúde público do Reino Unido. Ela explica que já acompanhou várias mães que também saíram da maternidade após 6 horas do nascimento do filho (Ibidem). A fala da obstetriz (*midwife*) adiciona um caráter de verdade ao texto, pois ela diz praticamente o mesmo que a médica obstetra brasileira; no entanto, dá um relato de uma experiência própria. O trecho pode ser relacionado ao conceito de vontade de verdade de Foucault (1971, p. 20):

O discurso verdadeiro, que a necessidade de sua forma liberta do desejo e liberta do poder, não pode reconhecer a vontade de verdade que o atravessa; e a vontade de verdade, essa que se impõe a nós há bastante tempo, é tal que a verdade que ela quer não pode deixar de mascará-la.

Outro autor que trata sobre o tema é Charaudeau (2006), que diferencia o valor de verdade e o efeito de verdade. O primeiro está relacionado à construção explicativa elaborada por meio da instrumentação científica, que é externa ao homem, constituída de um conjunto de técnicas de saber dizer para comentar o mundo. Relaciona-se com um saber erudito, contido em textos fundadores. Já o segundo expõe o “acreditar ser

verdadeiro”. Ele se baseia em “convicção e participa de um movimento que se prende a um saber de opinião a qual só pode ser apreendida empiricamente, através dos textos portadores de julgamentos” (Ibidem, p. 49). O que o “efeito de verdade” evoca é a busca pela credibilidade, que dá ao enunciador o “direito à palavra” dos seres que comunicam, e as condições de validade da palavra emitida.

Em seguida, é feito um paralelo entre o sistema de saúde pública do Reino Unido, chamado de National Health Service (NHS), e o Sistema Único de Saúde (SUS). O ponto em comum entre os dois é o fato de a mulher ter direito à assistência antes, durante e após o parto. Na frase, “mas as semelhanças parecem parar por aí” (FORCIONI, 2018) é ressaltada a grande diferença entre os modelos britânico e brasileiro, como a posição central que a *midwife* ocupa na assistência ao parto.

No entanto, uma frase de impacto como essa opera como um divisor que mostra que são duas realidades bem distintas. Ela sugere que, mesmo não entrando em outros aspectos da diferença, há muito mais distâncias do que proximidades. Como o texto foi escrito para brasileiros que conhecem o Sistema Único de Saúde (SUS) e seus problemas estruturais e de orçamento, ao citá-lo, o autor do texto diz, sem precisar dizer, sobre a qualidade da assistência médica entre os dois países. Conforme explica Orlandi (2009), o que é posto no discurso traz consigo necessariamente o não dito, mas que está presente. O que não se diz está implícito, subentendido de acordo com o contexto do enunciado.

Segundo as informações contidas na reportagem, uma gravidez de baixo risco é

acompanhada pela parteira (*midwife*), pois é ela quem vai fazer as consultas pré-natais e solicitar os exames necessários. O médico só é acionado quando há o encaminhamento dessa profissional, que sugere um tratamento multidisciplinar, que pode ocorrer em parceria com enfermeiros e outros especialistas da área da saúde. Outra diferença é que, quando não há nenhuma complicação, as gestantes participam de cerca de 13 consultas, podendo ser acompanhadas por até 20 profissionais ao longo da gravidez. O parto também não é assistido por uma profissional que acompanhou a gestante durante as 40 semanas. É a *midwife* (parteira) quem vai avaliar se a mãe e o bebê têm condições de ir para casa logo após o parto. As intercorrências mais comuns segundo a reportagem são sangramentos ou dificuldades na amamentação. Nesses casos, a permanência na maternidade é prolongada. No texto é explicitado que, no Brasil, geralmente um único profissional acompanha a gestação e isso acontece no pré-natal. Na sequência, o texto destaca que as cesarianas só são realizadas em dois casos específicos: se houver cesariana anterior ou em emergências. O destaque faz referência a algo que está fora do texto, mas que o público brasileiro já sabe: o fato de o Brasil ser um dos campeões em número de cirurgias cesarianas em todo o mundo, com índices que chegam a 60%, contrariando os 15% de recomendação da OMS. Nos casos de cirurgias cesarianas no Reino Unido, a mãe permanece no hospital entre 24 e 48 horas.

No último parágrafo do texto, há uma fala da obstetra brasileira dizendo que seria possível uma alta rápida como a de Kate no país, porém, devido ao tipo de parto mais utilizado (cirurgia cesariana), isso não acontece. Ela explica que normalmente as mães e bebês permanecem em ambiente hospitalar

por 24h ou 48h para que se faça o teste do pezinho e para atender a interesses financeiros dos hospitais, que lucram com mais tempo de internação (FORCIONI, 2018).

Parto midiaticizado de Eliana

A notícia do portal UOL de 10 de setembro de 2017 sobre o nascimento de Manuela, filha da apresentadora de televisão do SBT Eliana, tem um gancho bem diferente. Pela estrutura narrativa do texto, o interesse no nascimento se dá pelo fato de a celebridade ter passado por uma gravidez de risco com a recomendação médica de ficar em repouso grande parte da gestação para “salvar a filha” (ELIANA..., 2017).

A matéria pode ser classificada como uma notícia, pois é um conteúdo jornalístico curto e que tem como principal objetivo anunciar um fato. Como explica Maingueneau (2015), o discurso só tem sentido dentro de um interdiscurso. Isso quer dizer que qualquer interpretação de enunciado só é possível quando se faz uma relação com outros enunciados que se relacionam a ele de diversas maneiras. Para o autor, por exemplo, o simples fato de se organizar um texto em um gênero implica relacionar com outros textos do mesmo gênero. “A menor intervenção política só pode ser compreendida se ignorarem os discursos concorrentes, os discursos anteriores e os enunciados que então circulam nas mídias” (Ibidem, p. 28).

O grande feito, então, é o fato de ter chegado ao fim da gestação e a criança ter

nascido com saúde e sem sequelas. Não é oferecido ao leitor nenhum detalhe sobre o parto (com quantas semanas de gestação ocorreu, qual foi a via de nascimento, nem se a apresentadora entrou em trabalho de parto). A notícia é superficial também quanto ao que seria a “gravidez de risco” enfrentada pela apresentadora. A única informação é de que Eliana teve um deslocamento de placenta no início da gravidez. Aparentemente, a mãe não é entrevistada pelo repórter e grande parte dos dados foi extraída de uma entrevista concedida à revista *Contigo*. Ao que tudo indica, o único dado novo acrescentado na entrevista foi o nascimento.

Pode-se inferir que a matéria foi produzida dessa forma, sem que a pessoa em questão fosse entrevistada, devido ao período de recuperação do parto. Esse fator está relacionado às condições de produção do discurso, que se associam aos sujeitos e à situação (ORLANDI, 2006). Essas condições em termos restritos e as circunstâncias de enunciação dizem respeito ao contexto imediato. Esse é um fator externo ao discurso, mas que influencia diretamente no resultado. Não se pode deixar de lado também a memória, que aciona as condições de produção de discurso. Nesse caso, o contexto imediato é o nascimento da filha de Eliana, suas condições de saúde, a matéria publicada sobre o parto em um site de notícias de celebridades. O contexto amplo é o fato de a sociedade tratar a mãe como aquela que se sacrifica pelos filhos, a boa, que se entrega, o fato de o parto ser visto como um momento “perigoso”, no qual se deve proteger a gestante e a criança. A construção narrativa mostra que a tecnologia é considerada como salvadora de mães e bebês, prevendo qualquer risco e permitindo um nascimento

sem surpresas. Martin (2006) aponta que a tecnologia pode operar também como ferramenta de dominação e poder social em diversos tipos de situações sociais, e no parto não poderia ser diferente.

Martin (2006) relaciona essa abordagem ao fato de que grande parte do que existe na literatura médica sobre o assunto trata o corpo da mulher como uma máquina. Dessa forma, o principal objetivo da “máquina-corpo” é produzir, no caso, um bebê perfeito. A metáfora é bastante significativa e condiciona toda a lógica que rege o modelo de assistência médico/hospitalar em vigência em várias partes do mundo, inclusive, no Brasil. A partir dessa concepção, a forma como os manuais de obstetrícia trata o parto segue uma lógica mecanicista, na qual os mecanismos, prazos e ocorrências esperadas devem acompanhar parâmetros muito bem delimitados, e o objetivo de uma gestação é produzir um produto (bebê) perfeito.

Em suma, o imaginário médico justapõe duas imagens: o útero como máquina que produz o bebê e a mulher como a trabalhadora que produz o bebê. Em alguns momentos, as duas talvez se juntem, de maneira consistente, como a mulher-trabalhadora cujo útero-máquina produz o bebê (Ibidem, p. 117).

A memória se relaciona a tudo o que já foi dito sobre partos, riscos na gravidez, casos de mães que perderam seus bebês ou a própria vida, entre outros. “A memória [...] é tratada como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente” (ORLANDI, 2006, p. 31). O autor explica, ainda, que o fato de haver um “já dito” sustenta a possibilidade de todo

dizer, o que é um fator fundamental para a compreensão do funcionamento do discurso, a relação com os sujeitos e com a ideologia. O assunto é apresentado sem detalhes e com um tom grave, reforçado pelo fato de a Eliana ter sofrido um aborto espontâneo antes da gravidez de Manuela, que não foi divulgado à época. Ela deixa claro que o nascimento da filha é visto como uma superação não só das dificuldades durante a gravidez, mas também da perda anterior. “Dar à luz a Manuela depois de tantas provações tem um significado especial em minha vida” (ELIANA..., 2017).

É possível relacionar esse enunciado ao conceito de Maingueneau (2015), de que o discurso constrói socialmente o sentido. Essa construção pode ser tanto em interações orais quanto em produções coletivas destinadas a um público amplo. No caso das matérias, estamos falando do segundo caso.

O sentido de que se trata aqui não é um sentido diretamente acessível, estável, imanente a um enunciado ou a um grupo de enunciados que estaria esperando para ser decifrado: ele é continuamente construído e reconstruído no interior de práticas sociais determinadas. Essa construção do sentido é, certamente obra de indivíduos, mas de indivíduos inseridos em configurações sociais de diversos níveis (Ibidem, p. 29).

A matéria foi publicada juntamente com uma imagem da capa da revista *Contigo*, que traz a apresentadora exibindo a barriga com uma expressão serena. No caso, a mãe que segura a filha após o nascimento está com o cabelo bem arrumado, maquiada e sorrindo para câmera. O texto é curto e com poucas informações, sem entrevistas com

apresentadora. Mesmo assim, como esclarece Charaudeau (2006), é possível chegar a conclusões, pois não há “grau zero de informação”, que seria a ausência de todo implícito e todo valor de crença. Apenas a informação puramente factual, como os programas de teatro, cinema ou outras manifestações culturais, anúncios e classificados.

Considerações finais

A partir da análise do discurso construída nessas três gestações e partos, é possível refletir que o assunto e suas variáveis ganham visibilidade na mídia brasileira. As celebridades mostram o parto midiático. Há um movimento que busca uma nova abordagem para o parto, baseado em evidências científicas e uma assistência multiprofissional. Grande parte da assistência ainda é hospitalar e centrada na figura de um único médico. As reportagens que foram expostas neste artigo, todas retiradas da internet, mostram as diferenças com que o Brasil trata as gestantes e seus partos. As matérias analisadas evidenciam também que, de uma forma geral, essa é a concepção tida como dominante e, portanto, apresentam matérias que não tratam todas as perspectivas necessárias sobre o parto. Somente a matéria de Kate Middleton trouxe para os leitores uma explicação sobre o processo do parto. A figura da obstetrix é fundamental na Inglaterra e permite que as gestantes sejam atendidas de forma eficiente. Já no Brasil, pelo contexto cultural e pela cultura hospitalar (internação, cesarianas e o médico como figura principal do parto), as informações são sempre repetitivas,

regulares e sequenciais. Não há quebra dos padrões ritualísticos. Os casos que fogem desse cenário são vistos com espanto e suscitam uma abordagem mais aprofundada para informar aos leitores que existem outras possibilidades de escolhas diante do parto. A análise das informações a respeito do parto nas redes sociais pode colaborar com uma mudança na forma de cobertura e no conteúdo sobre o assunto. Esses textos e discursos são pequenos resquícios da nossa realidade. São necessários muitos trabalhos sobre esse assunto para que reverberem outras narrativas na órbita das redes sociais.■

[CAMILA RABELO COUTINHO SARAIVA]

Mestranda da Pós-Graduação em Estudos da Mídia na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). É membro do grupo de pesquisa “Pragmática da Comunicação e Mídia” (Pragma – CNPq). Realiza pesquisa com temática relacionada ao Procad/Capes (UFRN, Universidade de São Paulo e Universidade Federal de Mato Grosso do Sul).
E-mail: camilarcoutinho@gmail.com

[MARIA ANGELA PAVAN]

Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e da Pós-Graduação em Estudos da Mídia da UFRN (PPGEM). Vice-coordenadora do Grupo de Pesquisa Pragmática da Comunicação e Mídia (Pragma – CNPq). Coordenadora do Procad/Capes (UFRN, Universidade de São Paulo e Universidade Federal de Mato Grosso do Sul).
E-mail: gelpavan@gmail.com

Referências

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança**: movimentos sociais na era da internet. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

DINIZ, Carmen Simone Grilo. Humanização da assistência ao parto no Brasil: os muitos sentidos de um movimento. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, p. 627-633, 2005.

ELIANA dá à luz Manuela após gestação complicada. **F5**, São Paulo, 11 set. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2OkLVQa>. Acesso em: 23 maio 2018.

FORCIONI, Giovana. Por que Kate Middleton saiu tão rápido da maternidade? **Crescer**, Rio de Janeiro, 3 maio 2018. Disponível em: <https://glo.bo/2YjxLmc>. Acesso em: 23 maio 2018.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 1971.

FRANÇA, Vera; FREIRE FILHO, João; LANA, Lígia; SIMÕES, Paula (org.). **Celebridades no século XXI**: transformações no estatuto da fama. Porto Alegre: Sulina, 2014.

LANA, Lígia. Jornalismo de celebridade, interesse humano e representações femininas na contemporaneidade. In: FREIRE FILHO, João; COELHO, Maria das Graças Pinto (org.). **Jornalismo, cultura e sociedade**: visões do Brasil contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 174-192.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Mediação e recepção: algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 65-80, 2014.

LUZ, Lia Hecker. **O renascimento do parto e a reinvenção da emancipação social na blogosfera brasileira**: contra o desperdício das experiências. 2014. 156 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. São Paulo: Parábola, 2015.

MARTIN, Emily. **A mulher no corpo**: uma análise cultural da reprodução. Rio de Janeiro: Garamond, 2006. (Coleção Sexualidade e Cultura).

MCCRACKEN, Grant. **Cultura e Consumo**: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MENDES, Henrique. 'Choronas e espertas. Parto foi lindo', diz médica de Ivete sobre nascimento de gêmeas na Bahia. **G1**, Rio de Janeiro, 10 fev. 2018. Disponível em: <https://glo.bo/2EjOTgg>. Acesso em: 23 maio 2018.

ORLANDI, Eni. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2009.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.

AS EXPERIÊNCIAS
DIASPÓRICAS
DE MULHERES
HAITIANAS
ESTUDANTES DA
UNIVERSIDADE
FEDERAL DA
INTEGRAÇÃO
LATINO-
AMERICANA

[ARTIGO]

Angela Maria de Souza

Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

Karina Schiavini

Universidade Federal da Integração Latino-Americana.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

As experiências migratórias femininas, por ocorrerem em menor contingente, foram historicamente silenciadas. Também foram atribuídas a elas, de forma homogeneizante, a vinda para cá com o objetivo da reunião familiar – colocando-as de forma passiva diante desse fenômeno e invisibilizando a multiplicidade de suas vivências. Fundamentado na importância da perspectiva de gênero nas pesquisas sobre migrações, este trabalho propõe analisar a experiência diaspórica a partir do relato de seis mulheres haitianas estudantes da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), cujos ingressos se deram principalmente por meio do Programa Pró-Haiti, e, da exploração do diário de campo, em que foram registradas vivências compartilhadas com a comunidade haitiana durante os anos de 2016 e 2017. Além de abordar a trajetória de migração dessas mulheres, também pretende-se explorar suas atuações dentro desse espaço e a integração de saberes diversos com estudantes advindas/os de outros países, assim como suas pretensões futuras.

Palavras-chaves: Diáspora. Migração feminina. Mulheres haitianas. Representatividade negra. Unila. Programa Pró-Haiti.

Because female migration experience occurred at a smaller level, it was historically silenced. Their purpose was also assumed to be that of family reunion by others – rendering them passive subjects of this phenomenon and turning the variety of their experiences obscured. Based on the importance of gender perspective in migration research, this paper analyzes the diaspora experience according to the report of six Haitian female students of the Federal University of Latin American Integration (Unila), whose entrance occurred by means of the *Programa Pró-Haiti*, as well as the field diary in which experiences shared with the Haitian community were recorded between 2016 and 2017. Aside from approaching the migration trajectory of these women, their actions within this space, the integration of diverse knowledge with students from other countries and their future intentions will also be discussed.

Keywords: Diaspora. Female migration. Haitian women. Black representation. Unila. Programa Pró-Haiti.

Las experiencias migratorias femeninas, por ocurrir en menor contingente, fueron históricamente silenciadas. Se atribuyeron a ellas, de forma homogeneizante, la venida hacia acá con el objetivo de la reunión familiar – colocándolas de forma pasiva ante este fenómeno e invisibilizando la multiplicidad de sus vivencias. Fundado en la importancia de la perspectiva de género en las investigaciones sobre migraciones, este trabajo propone analizar la experiencia diaspórica a partir del relato de 6 mujeres haitianas, estudiantes de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana (Unila), cuyo ingreso se dio principalmente a través del Programa Pró-Haiti y de la explotación del diario de campo en el que se registraron vivencias compartidas con la comunidad haitiana durante los años 2016 y 2017. Además de abordar la trayectoria de migración de estas mujeres, también se pretende explorar sus actuaciones dentro de este espacio y la integración de saberes diversos con estudiantes de otros países, así como sus pretensiones futuras.

Palabras clave: Diáspora. Migración femenina. Mujeres de Haití. Representatividad negra. Unila. Programa Pró-Haiti.

Introdução

Fruto da diáspora africana iniciada no século XVI, em um processo escravocrata, há no território da América Latina e do Caribe a presença de afrodescendentes com raízes em diversas culturas africanas (REIS, 2012). Desde que foi iniciado esse processo de desterritorialização, novas identificações e resistências¹ começaram a ser criadas pelo povo negro. As mulheres africanas fizeram movimentações importantes desde o período colonial, no sentido de conseguirem sobreviver à diversidade de violências impostas, assim como objetivando a libertação do povo negro, ressalta a autora. De acordo com Pimentel (2010), a mulher africana escravizada foi violada na mesma proporção que suas terras – violências vividas que repercutem até os dias atuais, pois estas seguem sendo encarceradas em estereótipos e barreiras sociais.

Este trabalho objetiva analisar os movimentos diaspóricos de mulheres haitianas estudantes da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), utilizando o conceito de diáspora trabalhado por Marilise Luiza Martins dos Reis (2012), a partir dos conhecimentos tecidos por Stuart Hall (2003) e Paul Gilroy (2001), que utilizam o conceito de forma a ampliar a ideia de deslocamento forçado da população africana. Essa abordagem nos permite a análise da dimensão cultural à qual as populações afros estão imersas no mundo, pois as experiências traumáticas do deslocamento forçado ao qual o povo africano foi

¹ Com o evento da colonização, a ideia de raça e gênero foi engendrada legitimando a dominação europeia.

violentamente submetido seguem gerando uma circularidade temporal, que produz novos deslocamentos, que, por sua vez, geram contatos com outras populações negras no mundo, permitindo ressignificações e recriações (REIS, 2012).

O presente ensaio é fruto da dissertação de mestrado intitulada *Mawonaj fanm: mulheres haitianas estudantes da Unila* concluída em 2018. Para fundamentação deste trabalho, utilizei a análise de seis entrevistas realizadas com mulheres haitianas estudantes da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila) e de registros realizados em diário de campo de vivências compartilhadas com a comunidade haitiana nessa universidade e em outros espaços da cidade de Foz do Iguaçu-PR durante os anos 2016 e 2017. Porém, a realização deste trabalho é a efetivação de uma oportunidade de realizar novas conexões.

A Unila como possibilidade de estudos em terras brasileiras

De acordo com o Ministério dos Haitianos Residentes no Exterior (HANDERSON, 2015), estima-se que entre 4 e 5 milhões de haitianas/os residam em outros países, o que representa a metade da população do país, que, de acordo com o censo realizado em 2013, é de aproximadamente 10.413.211 habitantes. Há diversos fatores que impulsionam haitianas/os a buscar sua sobrevivência em outros países, de forma que a diáspora é tão presente na vida das/os haitianas/os que esse vocábulo

é utilizado no cotidiano para se referir a diversas situações².

Diante da onda migratória haitiana para o Brasil e ao considerar a importância da inserção das/os haitianas/os na sociedade brasileira e a destruição de diversas instituições de ensino superior com o terremoto ocorrido no Haiti em 2010, o governo brasileiro criou políticas públicas educacionais voltadas para esse público. Dentre elas, o Programa Emergencial Pró-Haiti em Educação Superior que, sob a coordenação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), elaborou uma política de implementação de bolsas de estudos a fim de facilitar a entrada e manutenção de haitianas/os em nível superior do Brasil, se enquadrando como uma ação afirmativa (MARINO, 2016).

Dentre outras universidades, o Conselho Universitário da Universidade Federal da Integração Latino Americana (Consun-Unila), instituiu por meio da resolução 037 a criação do Pró-Haiti (Programa Especial de Acesso à Educação Superior) como um programa paralelo ao apresentado anteriormente, que reservou vagas para haitianas/os portadoras/es do visto humanitário residentes no Brasil, com direito à assistência estudantil.

² Para ler mais sobre este assunto: SCHIAVINI, Karina. **Mawonj fanm**: mulheres haitianas estudantes da Unila. Orientadora: Angela Maria de Souza. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Latino-Americanos) - Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino Americana, Foz do Iguaçu, 2018; e: HANDERSON, Joseph. **Diáspora: sentidos sociais e mobilidades haitianas**. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 43, p. 51-78, 2015.

O programa ocorreu no ano de 2014, selecionando 83 estudantes para iniciarem seus estudos no ano de 2015, em que outras/os 10 estudantes foram selecionadas/os. Em 2016 não houve ingresso de estudantes por meio desse programa e, em 2017, esse edital foi novamente lançado com 20 vagas para estudantes receberem auxílios-estudantis (sendo que 10 estudantes foram contemplados com auxílio-alimentação e auxílio-transporte e 10 estudantes somente com auxílio-alimentação, todos com a possibilidade de ingressarem nos 29 cursos ofertados na universidade no ano de 2018). Ao todo, ingressaram 38 discentes de nacionalidade haitiana nesta universidade. Em 2018, no Processo Seletivo Internacional para candidatos da América Latina e do Caribe foram inclusas outras nacionalidades, inclusive a haitiana, não havendo mais edital específico para elas/es, e, em 2019, 24 estudantes haitianas/os foram aprovados e ingressaram na Unila³.

A Unila está localizada em Foz do Iguaçu-PR e foi criada em 2010 com a proposta política e pedagógica de promover a integração dos países latino-americanos. Nessa universidade, advêm pessoas de diversos países, o que implica em uma diversidade cultural que pode ser sentida em diversos aspectos: diferentes idiomas que se ouve pelos corredores e espaços de interações, com diferenças de sotaques; também percebe-se em aspectos da corporalidade (vestimentas, acessórios, gestualidades etc); nas comidas e bebidas que são vendidas nos intervalos pelas/os estudantes; há também diversas

³ Essas informações foram acessadas nos editais dos programas citados e entrando em contato com a Pró-Reitoria de Relações Institucionais e Internacionais (Proint) da Unila.

manifestações nos muros e paredes que são realizadas em diferentes línguas e que demonstram múltiplos posicionamentos políticos. Mas essas interações ultrapassam as paredes da universidade e também acontecem nas moradias (sendo elas estudantis e/ou repúblicas), nos encontros informais e nas relações que vão se construindo.

Nesses espaços, ocorrem interações intelectuais e afetivas que proporcionam intercâmbio de experiências e culturas, como aulas de dança afro, percussão (tambores), crioulo haitiano, guarani e aymara. Mesmo as salas de aula são espaços de fortalecimento e compartilhamento de vivências de outras culturas, que permitem a construção de laços de solidariedade e o estabelecimento de trocas que extrapolam as origens étnicas.

Diante desse cenário de diversidades, o Programa Pró-Haiti possibilitou o acesso de haitianas/os que passaram a compor a rede de compartilhamento de visões de mundo com outros grupos que compõem a Unila.

A Unila como território de encontros e resistências

Quando adentram o espaço universitário, muitas/os haitianas/os encontram dificuldades financeiras, linguísticas e culturais, que por vezes tornam-se empecilhos para seguir os estudos. As/os que permanecem, apropriam-se desse espaço como um lugar de protagonismo.

Durante a realização da pesquisa, percebemos que estudantes haitianas/os

participaram de projetos de extensão e criação de diversas ações para que aspectos de suas culturas fossem visibilizados e compartilhados – dia da bandeira, noite cultural e jantar caribenho, aula de crioulo e francês, oficina de culinária, música, literatura e cinema haitiano⁴ – contribuindo assim para a construção de saberes plurais e decoloniais, imposição de respeito e valorização de aspectos culturais marginalizados por saberes hegemônicos.

Embora a maioria da comunidade estudantil haitiana seja formada por pessoas do sexo masculino, a maioria dos organizadores e idealizadores dos projetos também são homens, mas participar desses espaços foi a maneira que encontrei para me aproximar da cultura e conseqüentemente das mulheres com as quais realizei a pesquisa. No entanto, é importante ressaltar que o principal contato estabelecido com elas foi durante as entrevistas, relatadas em um segundo momento deste artigo.

4 Embora a maioria dessas ações sejam propostas por projetos de extensão, esses espaços foram pensados pela comunidade haitiana que muitas vezes não possui autonomia para propor ações de forma independente. No entanto, em alguns encontros houve envolvimento de outras pessoas que não faziam parte dos projetos, mas fazem parte da comunidade (haitianas/os ou não) na organização dos eventos. No ano de 2017, os seguintes projetos de extensão com a temática haitiana foram realizados: 1. Rassembleman: coletivo de estudos culturais haitianos; 2. Ditadura haitiana no século XX: memória e direitos humanos; 3. Kreyòl Ayisyen: Kreyòl pale, kreyòl konprann!; 4. Unila fala francês (oficina dirigida por estudantes haitianas/os que teve início após a vinda delas/es para a Unila). Também há o projeto de extensão Bonjour Foz do Iguaçu em que, embora já existisse anteriormente ao Pró-Haiti, há uma participação significativa de haitianos que ensinam a língua francesa em aulas abertas para a comunidade.

Para se manterem na Unila, as/os estudantes haitianas/os formam uma rede de apoio e cuidado entre si. Durante meu convívio com estes, percebi diversas ações que demonstram os entrelaçamentos dessa rede: algumas mulheres faziam tranças em outras/os conterrâneas/os, uns/umas levavam marmitas para as/os outras/os na faculdade, iam ao mercado juntas/os e até mesmo dividiam compras. Faziam comida em casa e chamavam outras/os para comer, emprestavam-se dinheiro, também quem tinha filhas/os acabava contando com outras pessoas para auxiliar no cuidado quando tem outros compromissos, ou até mesmo quando alguém adocece.

Logo que o ano letivo de 2015 iniciou (sendo este o ano que teve maior número de pessoas que adentraram a universidade por meio do Programa Pró-Haiti), algumas/uns haitianas/os começaram a se reunir de maneira informal para discutir assuntos relacionados à permanência na universidade e solidarizarem-se: auxiliar as pessoas que não sabiam a língua portuguesa a preparar seminários, corrigir trabalhos, explicar sobre os projetos de extensão, conversar com as/os estudantes que estavam querendo desistir, pensar e discutir projetos de impacto social no Haiti etc. E, assim, outras/os compatriotas foram sendo chamados a participar. A não publicação de edital do Programa Pró-Haiti na Unila fez com que as/os participantes desse coletivo se reunissem e elas/es entenderam que deveriam se fortalecer atribuindo-lhe um nome – Haitianismo – e, conforme iam pensando ações, selecionavam comissões organizadoras para os eventos pensados, de acordo com a disponibilidade/afinidade delas/es. Desde então, reuniam-se quinzenalmente, nos domingos de manhã, em uma das moradias estudantis.

Também se mantinham em contato cotidianamente:

A gente tem um grupo no WhatsApp “Haitianos na Unila” em que a gente compartilha informações sobre o Haiti, compartilha informações da Universidade, a gente brinca também, e quando um faz comida posta no grupo uma foto dizendo pra chegar, quem chegar primeiro come, mas é interessante que se chega mais gente, a pessoa faz mais comida.⁵

Lembro-me de que nessa ocasião o mesmo estudante me contou que há um mercado próximo da moradia em que alguns deles residem e que tem uma zona de prostituição no caminho para lá e eles tentam se organizar para não deixarem as mulheres haitianas irem sozinhas ao mercado, pois nas vezes em que foram sozinhas relataram que homens chegaram até elas oferecendo dinheiro em troca de sexo, mas quando iam acompanhadas isso não acontecia.

Todavia, é importante ressaltar que esse grupo não é homogêneo:

Entre nós já tivemos vários desentendimentos, até brigas. Temos nossas diferenças, nem todos nós participamos das reuniões, ou damos a mão para o outro em dificuldade, e nem sempre, ou quase nunca ficamos todos de acordo com coisas que poderiam beneficiar a todos [...] Muitas vezes fazemos as coisas pensando em como os de fora vão nos perceber, sem

5 Registro da fala de um estudante haitiano. Trecho retirado do diário de campo.

que haja realmente a vontade de fazer por e para nós mesmos!⁶

Além de diferentes posicionamentos pessoais, essas vivências também não ocorrem sem divergências políticas, pois as relações são permeadas por tensionamentos sociais que estão presentes nesse espaço, sendo que há discursos de desvalorização desses saberes e de posicionamentos racistas e machistas assumidos por estudantes e professoras/es.

Durante o tempo que vivenciei a Unila, nos anos de 2016/2017, o primeiro espaço que participei sobre o Haiti foi o dia da bandeira (18 de maio de 2016) promovido pelo projeto de extensão Haiti: línguas e cultura (o projeto de extensão Rasanbleman também contribuiu na promoção desse evento), em que as/os estudantes se reuniram e apresentaram sobre a história do Haiti e sobre a bandeira haitiana e fizeram apresentações culturais. Foi um espaço muito importante aberto à participação de todas/os, o que levou muitas pessoas – inclusive eu – a uma primeira aproximação com informações não midiáticas a respeito desse país.

Em seguida, e instigada por essa vivência, comecei a participar das aulas desse projeto de extensão que, por meio do ensino das línguas oficiais do Haiti (principalmente do crioulo haitiano, mas também do francês), dois haitianos (contando com a participação de outra/os haitiana/nos ao longo do curso) também nos ensinavam o mundo simbólico inserido nessas línguas e aspectos culturais desse país, nos

apresentando sobre músicas, danças, comidas, frutas, lugares etc. Esse projeto teve seguimento no ano de 2017 (com algumas modificações).

O projeto de extensão Rasanbleman: encontro com as culturas haitianas também foi criado em 2016 e teve continuidade em 2017 com modificação no nome, em que foram programadas 18 oficinas⁷ cujas

⁷ Sendo elas: 1. Ciclo de leitura de Literaturas Haitianas, envolvendo a leitura e discussão de obras poéticas de autores como René Depestre, Jacques Roumain, Franketienne, entre outros; 2. Oficina de cinema haitiano, abrangendo exposição e discussão posterior do filme: *O Homem nas Docas – L'Homme sur les Quais* (Canadá, França, 1992). Com Jean-Michel Martial, Jennifer Zubar. Em cores/105', do cineasta haitiano Raoul Peck. 3. Oficina sobre a Revolução Haitiana. Exposição e leitura de textos escritos e áudio visuais sobre a Revolução Haitiana seguida de debate. Leitura de passagens da obra *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. 4. Oficina de Artes Visuais haitianas. Exposição do curta *E Plubirus Unum*, de Maxence Denis, Haiti, 2001, seguida da apresentação e discussão sobre obras de artistas plásticos como Philomé Obin, Hector Hyppolite, Préfète Duffaut, Antonio Joseph, Rose Marie Desruisseaux, além da discussão sobre a arte construída por haitianos no Brasil. 5. Oficina de ritmos haitianos e caribenhos. Audição, leitura, dança e discussão sobre músicas e ritmos populares no Haiti e na região antilhana. 6. Oficina de estudos da linguagem referentes à relação diglósica do Kreyòl e do Francês no Haiti, seguida de exposição comparativa entre as duas línguas. 7. Oficina de Introdução ao Kreyòl. Discussão sobre aspectos básicos da língua. 8. Oficina de Culturas Populares haitianas, seguida de discussões sobre espaços de manifestação cultural artística popular no Haiti. 9. Segundo Ciclo de Leituras de Literaturas Haitianas, envolvendo agora narrativas curtas de Danny Laferrrière, René Philoctète e Edwidge Danticat. 10. Segunda oficina de Cinema haitiano com a apresentação e ulterior discussão do longa-metragem: *O Lucro e Nada Mais – Le Profit et Rien D'Autre ou: réflexions abusives sur lalutte des classes* (Bélgica, França, 2000). Em cores/57', de Raoul Peck. 11. Oficina de cultura culinária haitiana, seguida da degustação de pratos tradicionais preparados pelos estudantes. 12. Oficina de História Haitiana: Os Docs e os anos

⁶ Devolutiva dada por uma das mulheres haitianas entrevistadas.

temáticas foram propostas “em discussões com estudantes, professores e a comunidade externa, e escolhidos a partir de sua importância real-simbólica para o povo haitiano”⁸, cujo objetivo concentrou-se em viabilizar espaços de diálogo que promovessem o conhecimento cultural sobre o país, tanto para o público acadêmico como para a comunidade em geral. O projeto era composto por 2 coordenadores e 11 estudantes haitianas/os (2 mulheres e 9 homens) colaboradoras/es.

Dentre as ações propostas por esse projeto, participei da oficina de culinária haitiana que aconteceu na “Esquina Cultural”⁹ em que houve a apresentação sobre as comidas que fazem parte dos seus hábitos culturais e algumas delas foram

de terror. Apresentação de documentário sobre as ditaduras Duvalier no Haiti 1957-1986, seguido de debates. 13. Diglossia Cultural e Religiosidades Haitianas: De vodus e cristãos. Exposição de material audiovisual sobre as religiosidades no Haiti e discussão posterior sobre o tema. 14. Segunda Oficina de Introdução ao Kreyòl. Promoção de reflexão linguística a partir de estudos comparados do Kreyòl e outras línguas neolatinas. Participação especial, via Skype, do professor Francisco Calvo Olmo, filólogo da Universidade Federal do Paraná. 15. Oficinas sobre as diásporas haitianas. Leitura de textos escritos e áudio visuais sobre as migrações históricas para e do Haiti. 16. Oficina de História Haitiana. A livre nação negra e o imperialismo. Discussão sobre geopolítica histórica envolvendo o Haiti e outros países latino-americanos. 17. Oficina Haiti-Brasil, espaços de integração. Discussão sobre o fluxo migratório Haiti-Brasil e sobre espaços de encontro e desencontro cultural. 18. Oficina de encerramento envolvendo música, poesia, danças e comidas haitianas como celebração do fechamento do Ciclo das Oficinas.

⁸ UNILA. Projeto de Extensão: “Rassembleman: encontros com as culturas haitianas”, 2016.

⁹ A Esquina Cultural está localizada na cidade de Foz do Iguaçu-PR e é um espaço voltado para manifestações culturais, apresentações artísticas, cursos, oficinas, debates, entre outras atividades que dialogam com a cultura da Tríplice Fronteira.

servidas na sequência para degustação. Houve também a leitura de um poema e uma breve conversa sobre o furacão que havia atingido recentemente o país.

Tive a oportunidade de integrar as seguintes oficinas do projeto Rassembleman: Ciclo de Leituras de Literaturas Haitianas, Oficina de Ritmos Haitianos e Caribenhos e duas Oficinas de Cinema Haitiano, em que foram exibidos dois longas-metragens do diretor Raoul Peck – *Lumumba* (2000) e *O Lucro e Nada Mais* (2000). Estes foram espaços importantes de conhecimento cultural e compartilhamento de suas vivências, assim como de integração, em que em todas as ações propostas houve a participação de um número representativo de haitianas/os. Uma das vivências mais marcantes para mim foi após a exibição do filme *O Lucro e Nada Mais*, pois essa produção debate sobre a realidade desse país empobrecido e então iniciou-se um debate sobre os fatores que levaram o país a essas condições (a culpa era também das/os haitianas/os ou somente dos colonizadores?), como poderiam interferir nesse cenário e como deveriam proceder com as pessoas que tentassem impedir a realização dessas transformações, tornando-se um espaço de articulação importante, inclusive entre elas/es, mas aberto para quem quisesse contribuir!

Também fiz o curso de francês “Bonjour, Foz do Iguaçu! – Curso de francês língua estrangeira”, ministrado por dois estudantes haitianos durante o segundo semestre de 2016. Havia, além dessa, outras turmas em que outros haitianos ministravam aulas e, em 2017, as aulas tiveram sequência.

A noite cultural na qual houve um jantar caribenho foi um evento realizado de forma independente pela comunidade

haitiana e que teve a participação de pessoas de diversas nacionalidades que auxiliaram nos preparativos – momento este que pude contribuir. Lembro-me de um momento estar fritando banana-da-terra e ficar prestando atenção nos diversos idiomas que estavam sendo falados na cozinha. As/os haitianas/os falavam crioulo entre si, havia uma menina francesa que conversava em francês com as/os haitianas/os, nós falávamos português e também havia pessoas conversando em espanhol. Esse foi um momento rico em aprendizado sobre a culinária haitiana (na prática) e sobre a cultura.

Estávamos trabalhando desde logo depois do almoço entre organizar mesas, decorar e preparar as comidas. Então, algumas pessoas se serviam de um pouco das comidas que já estavam preparadas para repor as energias. Lembro-me que um estudante haitiano pediu se eu não tinha comido nada e então me trouxe um pedaço de pão com patê, dizendo que é costume comer enquanto cozinha, pois tem que saber o gosto do que será servido.¹⁰

O jantar foi servido enquanto ouvíamos músicas caribenhas e, em seguida, abriu-se espaço para dançar.

Chamo a atenção para o significado do nome de dois espaços mencionados: o grupo informal criado por estes estudantes – o Haitianismo – e o projeto de extensão Rasanbleman. “Haitianismo” refere-se ao aumento de revoltas das/os escravizadas/os contra as condições sub-humanas a que estavam submetidas/os que se espalharam

¹⁰ Trecho retirado do diário de campo.

pela América Latina, influenciadas pela Revolução Haitiana. “Rasanbleman”, como narrado nos inícios das oficinas realizadas pelo projeto, (em *kreyòl*) faz referência às assembleias de escravizadas/os que “ao som do instrumento Lanbi, se reuniam para organizar as revoltas na época da Grande Revolução. Trazida ao presente, esta palavra pode significar a irmandade na luta pelo bem comum”¹¹. Diante da nomeação de ambos os espaços, pode-se perceber que há o resgate e compartilhamento de histórias de resistências e lutas do povo negro que demonstram uma postura ativa e que visam à conscientização e à união para transformações sociais.

A diáspora coloca em movimento demandas seculares de reconhecimento de nossa condição humana exigindo respeito às nossas tradições, às manifestações culturais, religiosas, performáticas, artísticas etc., que nos caracterizam como negros e, acima de tudo, humanos como qualquer outro que se qualifique nessa categoria (RODRIGUES, 2012, p. 13).

Compreendo a Unila como um porto no qual ancoram diversos barcos, como o Atlântico Negro e de outras etnias latino-americanas. Ao dizer isso, afirmo esse espaço como um meio de comunicação entre diferentes povos e grupos sociais minorizados (negras/os, índias/os, gays, lésbicas, travestis, periféricas/os)¹² advindos de diversos países da América Latina, que conseguiram acessar a educação superior

¹¹ Ver nota de rodapé 6.

¹² Destaco a importância dessa diversidade permeiar qualquer instituição de ensino, sendo necessário, dessa forma, a criação e implantação de políticas públicas de acesso a esses espaços.

e utilizam esse espaço como um lugar para troca de experiências, empoderamento e resistência, e assim abre-se a possibilidade de construção de um mundo pautado em outros princípios, que não os hegemônicos.

A participação ativa de haitianas/os nesse contexto é enriquecedor porque, além da criação de ações para compartilhar sua cultura, há também trocas de seus saberes sobre o *Vodou*, o *kreyòl*, a Revolução Haitiana, que acontecem no dia a dia e na convivência com outras pessoas, assim como permite a expansão de seus saberes contra-hegemônicos dos quais podem vivenciar nesse novo contexto, como exemplo, as religiões afro-brasileiras. Na festa Caboclo de 7 Laços promovida pelo terreiro de candomblé Ile Asè Oju Ogun Funmilayo localizado em Foz do Iguaçu-PR, lembro que por muito tempo um estudante haitiano ficou conversando com uma moça que estava interessada sobre o *Vodou*, contando sobre suas crenças e rituais. Nessa festa religiosa de matriz africana havia também pessoas de outras nacionalidades.

Sem contar que a expressão negra vai além das palavras ditas e escritas, ela está nas danças, nas músicas, nas expressões, nas entonações de voz – em um espaço que é compartilhado para além do espaço físico da Unila (que se desloca, movimenta-se), estando presente nos encontros informais, festas etc. Outros exemplos são os encontros e festas de que participei na cidade, como as festas Afrosom, em que tocavam músicas afros produzidas em diversos países, sendo esses espaços lugares de expressões corporais, construções coletivas de danças e compartilhamento de vivências, sensações e aprendizados.

Comunidades, mais que indivíduos, tornam possível o fazer; alguém faz com mais alguém, não em isolamento individualista. O passar de boca em boca, de mão em mão práticas, valores, crenças, ontologias, tempo espaços e cosmologias vividas constituem uma pessoa. A produção do cotidiano dentro do qual uma pessoa existe produz ela mesma, na medida em que fornece vestimenta, comida, economias e ecologias, gestos, ritmos, habitats e noções de espaço e tempo particulares, significativos (LUGONES, 2014, p. 949).

A construção de novas formas de ser e pensar também se dá diante das novas possibilidades que acessamos nos encontros, nos entrecaminhos; para além dos espaços formais, se dá no convívio, na troca, na ressignificação e no resgate. Conviver com o outro, o que me é diferente, mas ao qual também passo a fazer parte, torna alargadas as possibilidades fronteiriças, o que faz brotar novas gestualidades, ritmos, palavras, significações, sotaques, sentimentos e sensações.

Participar desses espaços foi de fundamental importância para ter uma aproximação e convivência com a cultura haitiana e com os/as estudantes que fizeram parte da pesquisa. Embora o foco da pesquisa seja com mulheres haitianas estudantes da Unila, a predominância nessa universidade é de estudantes haitianos e estes contribuíram para a construção de saberes e, inclusive, para a minha aproximação com as mulheres estudantes que participaram da pesquisa, tendo em vista que a maioria delas demonstrava-se mais reservada que os homens para estabelecer diálogos com quem não as conheciam.

Adentrando o espaço universitário: trajetória migratória das mulheres e a Unila

Nesta pesquisa, seis estudantes haitianas foram as interlocutoras principais que possibilitam o desenvolvimento deste trabalho. Essas mulheres realizavam os seguintes cursos de graduação: Administração Pública e Políticas Públicas, Arquitetura e Urbanismo, Ciências Biológicas – Ecologia e Biodiversidade, Desenvolvimento Rural e Segurança Alimentar, Engenharia Civil de Infraestrutura, História – América Latina. Das seis entrevistas realizadas, cinco foram com mulheres que possuem nacionalidade haitiana e a outra com uma que possui nacionalidade venezuelana (mas como filha de pai e mãe haitianos, identifica-se como haitiana). É importante ressaltar que as entrevistas foram realizadas no ano de 2017.

Todos os nomes utilizados para se referir a elas são fictícios e fazem referência a mulheres que possuem importância histórica para o Haiti, como uma forma de homenageá-las. No entanto, no momento que se segue, as mulheres serão referenciadas de acordo com a ordem em que foram entrevistadas e não associadas aos nomes fictícios, como uma forma de preservar as suas identidades.

No momento da investigação junto às mulheres, a primeira entrevistada relatou que morava há 5 anos no Brasil, que migrou com a família e que anteriormente à vinda para o Brasil esteve na República Dominicana, lugar em que morou 2 anos após o terremoto de 2010, quando o escritório do pai foi derrubado e teve familiares e amigos que foram afetados pela catástrofe.

Depois de 3 anos morando no estado de São Paulo com a família, começou a cursar história na Unila. Pretendia fazer um curso na mesma cidade em que seus pais moravam, mas não conseguiu entrar na universidade com a nota do Enem e, como na Unila tinha o Pró-Haiti, conseguiu ingressar por meio desse programa.

A segunda entrevistada vivia na zona rural da cidade de Gonaïves, indo morar em Porto Príncipe para estudar, onde cursava o segundo ano de enfermagem quando um amigo do pai disse que tinha bolsas de estudos no Brasil e o pai dela achou melhor que ela tivesse um diploma internacional e falou pra ela vir estudar nesse país. Ela não queria, pois pensava em sair do Haiti só para fazer mestrado ou doutorado, mas como ele insistiu, acabou aceitando. Chegou no Brasil no final de 2013 e trabalhou um ano na cidade de Itajaí-SC numa empresa têxtil. Cursava a graduação de Desenvolvimento Rural e Segurança Alimentar na Unila.

A terceira entrevistada relatou que em 2013 comprou um visto por 2.000 dólares para vir para o Brasil e chegou a Porto Alegre no dia 1º de dezembro de 2014, chegando à casa de uma amiga cuja irmã havia estudado com ela. Cursava Biologia, disciplina que disse sempre ter gostado de estudar.

A quarta entrevistada é filha de pais que migraram do Haiti para a Venezuela na década de 1970 (primeiro o pai para trabalhar num restaurante, depois a mãe) e, quando o seu irmão tinha uns 9 anos, migrou também, tendo que ir trabalhar, porque ingressou de forma ilegal no país, mas mais tarde regularizou-se. Ela e sua irmã nasceram na Venezuela. Sua mãe ia

a cada 2 anos para o Haiti e no tempo que ficava na Venezuela comprava coisas para levar para familiares, mas não só família de sangue, e sim pra todo mundo que mora na mesma rua e, quando retornava, trazia muitas coisas relacionadas à comida (consideravam o melhor mês do ano). Sua família mantinha contato com os familiares que permaneciam no Haiti por meio do envio e recebimento de fitas cassetes, através das quais conversavam. Seu irmão ficou sabendo no seu trabalho de um programa do Ministério de Educação da Venezuela sobre a Unila, suas duas irmãs enviaram os documentos necessários para pleitear as vagas e assim adentraram na universidade. Ela estudava Engenharia Civil na Unila e sua irmã formou-se em Economia nessa mesma universidade.

A quinta entrevistada relatou que primeiro o seu irmão que estudava na República Dominicana veio estudar no Brasil, depois, por dificuldades financeiras, o seu pai pediu para que ela viesse também. Então veio depois de um ano e pouco que seu irmão estava no Brasil. Ambos moravam em Cascavel e alguns meses antes de sair o edital do Pró-Haiti da Unila conheceram um grupo de professores que estavam pesquisando sobre migração haitiana e que avisaram que havia saído esse edital. Seu irmão cursava biotecnologia na Unila e ela (que já iniciou o curso de Engenharia Civil, mas no momento que veio para o Brasil cursava Administração e Direito no Haiti), realizava a graduação de Arquitetura nessa universidade.

A sexta e última entrevistada contou que primeiro seu marido veio para o Brasil e começou a cursar Biotecnologia na Unila, estando no Brasil há 5 anos. Ela, para vir para o Brasil, fez o seguinte percurso: foi para a

República Dominicana, depois para o Equador (onde permaneceu 3 meses) e depois veio para o Brasil. Cursava Administração Pública e estava no terceiro ano quando entrevistada.

As mulheres haitianas comentaram sobre a Unila durante as entrevistas. Disseram gostar da universidade, das/os professoras/es, da oportunidade de aprender sobre diversas culturas e de conviver com diversas línguas. Mas também houve o relato de já terem experienciado o racismo em sala de aula e em outros pontos da cidade, de viver situações de repressões policiais, fazendo com que não possuam liberdade de expressão e possibilidade de assumir posicionamentos políticos, pois, no termo de compromisso assinado ao adentrar na universidade, estudantes estrangeiras/os são obrigadas/os a se comprometerem que não se envolverão em assuntos relacionados às políticas internas e externas brasileiras, fazendo com que muitas vezes sejam impossibilitados de assumir posicionamentos políticos diante de fatos que interferirão nas suas vidas, já que residem em território brasileiro.

A estudante haitiana advinda da Venezuela também relata a importância da Unila para a sua conscientização a respeito do racismo:

Então, quando eu cheguei aqui no Brasil, eu comecei a entender o racismo de forma diferente! Lá na Venezuela, por exemplo, eu não entendia o racismo da mesma forma! Vivenciei o racismo? Sim! Passei por situações de racismo sim! [...] E aqui eu comecei a entender bem mais, de forma mais... específica assim, do que pode ser considerado como racismo! E lá eu não tinha essa consciência porque eu

fui conscientizada aqui na verdade... [A Unila contribuiu nesse processo?] Muito, muito, muito! A conscientização em relação ao racismo foi bem forte! E eu sinto isso parte de mim hoje, entendeu? E eu realmente a agradeço muito!

Também houve o relato de vivenciarem o racismo na Unila:

[Já vivenciou racismo no Haiti ou no Brasil?] No Haiti não porque é um país negro. Não tem racismo! Aqui sim! Às vezes na sala de aula, em ponto de ônibus, terminal, tem... [Você me disse que sentiu racismo na sala de aula...] Sim, mas isso não me preocupa porque eu conheço o que eu sou. E eu tenho capacidade, mesmo que eu não tenho capacidade pra falar tudo o que eu sinto [referindo-se à dificuldade de expressar-se em português], mas eu tenho capacidade pra fazer qualquer coisa!¹³

Esse relato evidencia que a universidade não é somente um espaço de respeito às diversidades e construção de saberes outros, mas também um território em que se manifestam opressões e tentativas de inferiorizações do outro. Esses posicionamentos encontrados, muitas vezes, tornam-se entraves que interferem na espontaneidade do relacionar-se, em limitações que impossibilitam interlocuções, mas também proporciona a possibilidade de, a partir da experiência, abrir-se para novos posicionamentos, mais humanizados e empáticos.

Maria Lugones (2014) se apoia em outros autores ao falar da importância da

¹³ Entrevista concedida por Marie-Claire Heureuse Félicité Bonheur.

lógica da coalizão em contraposição à lógica das dicotomias, pois esses embates ocorrem emergidos em relações de poderes que, ao se encontrarem, exigem criatividade para “ser-sendo”¹⁴, nos chamando a atenção para as produções de formas de vida que ocorrem nesses espaços, pois “a multiplicidade nunca é reduzida” (Ibidem, p. 950).

Pretensões futuras relacionadas ao país de origem

As mulheres haitianas entrevistadas dizem ter pretensões futuras que se relacionam ao Haiti.

Eu pretendo, bom, após meus estudos, não imediatamente, mas, haamm, eu pretendo voltar pra lá e... estabelecer.... não sei, tipo, eu gostaria de atuar na área da educação, então eu gostaria muito de ir pra lá e... tentar uma reforma educacional lá e trabalhar também muito com a questão de identidade cultural.¹⁵

Joint (2008) afirma que as desigualdades referentes às oportunidades escolares no Haiti refletem e perpetuam as discrepâncias sociais, sendo que, ao longo dos tempos, as reformas educacionais propostas não atingiram os resultados esperados, porém esse pode ser um instrumento de fundamental importância para o desenvolvimento social, político e econômico do povo

¹⁴ O uso do termo foi mantido conforme a autora Lugones fez uso no texto citado.

¹⁵ Entrevista concedida por Cécile Fatiman.

haitiano, mas um dos grandes entraves é que um grande contingente de crianças nem sequer tem acesso à escola.

A entrevistada estudante de Biologia também fala de suas intenções de voltar para trabalhar no Haiti, dizendo que lá não tem a profissão de biólogas/os e que acha que são as/os agrônomas/os que dão aulas dessa disciplina no Haiti, sendo que para a sua inserção no mercado de trabalho também será necessária a abertura do mercado para essa profissão – o que por si só já traria implicações.

Ai, meus sonhos para meu país é... ajudar as crianças que não têm possibilidades e fazer políticas públicas na agricultura, porque tem uma agricultura muito tradicional no meu país, por isso eu quero voltar pra trabalhar, pra ajudar... a agricultura familiar não é muito boa pra nós porque não tem... Antes, o Haiti era um país autossuficiente mas agora não. Porque não tem... o governo não investe na agricultura, não tem máquinas, não tem nada... eu acho que... a agricultura tradicional não é boa lá... A gente precisa de uma agricultura moderna.¹⁶

Seguy (2014) nos fala da importância de nos atentarmos para as questões agrárias no Haiti, tendo em vista que a terra foi explorada como principal fonte de riqueza deste quando imperava o sistema semifeudal, sendo a terra o elemento central da mais antiga tradição de luta campesina, acreditando ser “a partir desta que se deve estudar toda a história haitiana” (Ibidem, p. 252).

¹⁶ Entrevista concedida por Marie-Claire Heureuse Félicité Bonheur.

E o que ficou claro foi que a tradição de lutas por mudança nas condições de vida no Haiti é um legado do campesinato, uma vez que a questão agrária foi e talvez até hoje é a questão fundamental neste país cuja população rural está em torno de 60%. Enquanto todas as lutas sociais se travavam em volta da questão agrária, a partir da segunda metade do século XX, essa questão vem perdendo terreno sistematicamente. Até por que hoje, a reivindicação principal dos camponeses é o desenvolvimento da comunidade (Ibidem, p. 307).

O autor também nos alerta sobre a expulsão sistemática das terras de cultivo que camponeses vêm enfrentando com a instalação de empresas multinacionais no Haiti, fenômeno esse que vem influenciando na escolha por cultivar alimentos cujos ciclos são mais rápidos, o que torna as terras propícias a erosões, tendo em vista que as terras do país são montanhosas.

A entrevistada Dédé Bazile também relata desejo de promover mudanças no país de origem, dizendo este ter sido um fator decisivo na escolha do curso de graduação:

É que desde criança eu queria fazer Engenharia Civil. Daí... depois eu pensei muito e mudei de ideia, porque eles... eles precisavam de ajuda e eles pegavam tantas pessoas do exterior para ajudar. Arquitetura, na planta, no planejamento e eu decidi fazer arquitetura, só para isso! Para participar da reconstrução do meu país! [...] Minha intenção é fazendo mestrado, doutorado, ter uma experiência fora, e depois participar, seja numa organização, numa coisa internacional, daí pra, porque sozinha uma pessoa não

vai resolver uma coisa quando, no desenvolvimento de, eu por exemplo pensei nas BRs do meu país, nas rotas que são muito ruins! Pense na paisagem que está muito desvalorizada agora. Mas fazendo isso, pedir muitas coisas, que você não vai, você vai ter que se juntar com outras pessoas, ajudar antes de receber ajuda em troca. Minha intenção é isso! Não visando o Haiti primeiro porque eu sei que, eu não tenho como fazer isso, mas seguir ajudando os outros, depois receber em troca, e essa troca vai ser no meu país!

Seguy (2014) denuncia o governo e as instituições que atuam na reconstrução do Haiti como uma indústria lucrativa, em que só removem os escombros do terremoto quando os proprietários pagam uma taxa que pode superar 20.000 dólares. Diante de um cenário em que um conjunto de desastres naturais estão atingindo o país de forma sistemática (terremoto, enchentes, furacões) deve ser pensados projetos de reconstrução que reduzam as vulnerabilidades presentes no território.

[...] a minha ideia sempre foi realmente ir lá no Haiti, em algum momento que eu tivesse condições, ir lá e ter tipo uma participação ativa lá, de alguma coisa, ir morar lá um tempo. Eu sempre tive isso na minha mente! [Já pensou em algumas ações que poderia desenvolver?] Então já, já várias vezes a gente, aqui com o professor Pablo Felix, tem mais professores que a gente, durante um tempo, discutia muito sobre as questões do Haiti, é... e, tipo, se for pra participar de atividades eu sempre estou bem, bem atenta né...¹⁷

¹⁷ Entrevista concedida por Catherine Flon.

Essas pretensões mais uma vez quebram com a ideia de passividade em que as mulheres haitianas são vistas no processo migratório, pois estas demonstram entender sua vinda para cá como parte de um processo de conhecimento e fortalecimento que, com o retorno, procurarão utilizar-se desses instrumentos para realizar transformações no seu país de origem.

É importante lembrar que a diversidade de cursos de graduação em que elas estão se qualificando pode impactar em potencialidades de transformação de que a realização de projetos nessas áreas de conhecimento e atuação podem trazer para o Haiti ou para onde elas forem atuar. No entanto, também destacamos a importância da presença dessas mulheres na academia, onde vivenciam a possibilidade de questionar e produzir conhecimentos a partir de suas vivências e “a potencial utilidade de se identificar o próprio ponto de vista ao se conduzir uma pesquisa” (COLLINS, 2016, p. 101).

Patricia Hill Collins (2016) destaca que a experiência de mulheres negras na academia pode visibilizar omissões e distorções no pensamento sociológico, já que essa ciência é produzida por privilegiados¹⁸ (homens brancos e seus discípulos) e estes não conseguem perceber as falhas dessas teorias por partilharem

¹⁸ A autora Patricia Hill Collins (2016) faz uso dos termos *insider/outsider within*; no artigo que utilizamos, traduzido por Juliana de Castro Galvão, a tradutora opta por manter os termos no original, sinalizando que não há correspondente em português. Nesta pesquisa, opto por utilizar “privilegiados” e “forasteiras/os de dentro” para sinalizar estas proposições, com a finalidade de tornar esta discussão mais acessível, traduções estas sugeridas pela tradutora como possibilidades de aproximação com as palavras originais.

os mesmos posicionamentos. Portanto, as mulheres negras ao se manterem em um posicionamento de criticidade, utilizando de suas vivências como fonte de conhecimento e fazendo uso da tensão criativa para estabelecerem seus pensamentos, podem trazer contribuições fundamentais tanto para as teorias como para outros grupos de forasteiras/os de dentro, ou seja, grupos minorizados que adentraram o espaço da academia e nunca estiveram confortáveis diante dos conhecimentos vigentes, demonstrando, a partir desse ato, a possibilidade de serem diferentes. “A abordagem sugerida pelas experiências das *outsiders within* é de que os intelectuais aprendam a confiar em suas próprias biografias pessoais e culturais como fontes significativas de conhecimento” (Ibidem, p. 123).

Bell Hooks (2004), em seu livro *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*, compartilha a sua experiência como professora negra universitária demonstrando sua atuação nesse espaço como uma resistência, pois assume uma postura comprometida com a transformação da realidade ao participar e propor diálogos e debates políticos que quebram com a imposição do silêncio e que se opõem e resistem diante de práticas opressivas e de exploração. A autora também destaca a importância de criar comunidades abertas ao aprendizado, proporcionar espaços de compartilhamento de experiências e manifestação do multiculturalismo, incentivar a produção de novos conhecimentos a partir dessas experiências e da realidade e levar o entusiasmo para dentro da sala de aula, situando essas atitudes como transgressoras, destacando o valor do trabalho intelectual.

Oliveira (2010) expõe as proposições de Haraway para que sejam realizadas teorias feministas que assumam a perspectiva de testemunhas modestas, postura esta de sujeitos situados que elaboram interpretações parciais, cujas produções não visam a reprodução para outras situações, pois são contextuais. No entanto, acredito que esse posicionamento diante das produções de conhecimentos pode ser assumido nas pesquisas elaboradas nas mais diversas áreas, pois não queremos limitações, e saliento a importância de expandirmos nossas perspectivas de análise para os mais diversos campos dos saberes.

De acordo com Nelly Richard (1996), quando uma mulher toma a palavra, ela está adentrando em um espaço de discurso que é formado majoritariamente por regras masculinas, pois a literatura feminina latino-americana é duplamente inferiorizada (pela centralidade do poder ser masculina e ocidental). Tomar a palavra seria uma forma de desnaturalizar a realidade atribuindo novas interpretações, percorrendo novos trajetos conceituais.

Com isso, a autora demonstra a importância de produzirmos nossas próprias interpretações culturais e dessa forma adentrarmos nas disputas de poder contidas na palavra. Portanto, ao tomar a palavra e teorizar sobre as vivências ocorridas em nosso território latino-americano, adentramos um embate político com a possibilidade da narração que ao longo da história nos foi negado. Glissant (2015) aponta a necessidade da escrita – forma de expressão ocidental – estar encharcada de oralidade para continuar existindo, concebendo a existência ao nomear o que cala, não falando por, mas aguardando a sua própria palavra e assim

contribuir para uma nova expressão que extrapole os limites das escrituras e contribua para a audiência de uma nova voz.

Considerações finais

Ao longo deste ensaio, o conceito de diáspora foi utilizado de forma a extrapolar os deslocamentos geográficos e, a partir da narrativa das estudantes haitianas da Unila e da convivência com a comunidade haitiana nesse espaço, procuramos analisar trajetórias, interpretações, deslocamentos de pensamentos e experiências.

De acordo com Marilise Luiza Martins dos Reis (2012), a diáspora se apresenta como o lugar das contradições por se engendrar por meio de adaptações a culturas dominantes e de negociações e estratégias em espaços híbridos e múltiplos, estando, portanto, formando identidades incompletas que produzem identificações na dispersão geográfica e cultural, deixando de ser um lugar de lamento, nostálgico, para se tornar uma consciência identitária (HALL, 2003), que fala de uma experiência histórica particular, representando a resistência desses movimentos sociais.

No entanto, é preciso considerar as diferenças socialmente construídas nos contextos migratórios e nos entrecruzamentos – políticos, econômicos, culturais, sociais – que mutuamente se influenciam e captar as experiências femininas para análise, considerando os contextos e as posições de sujeitos específicos, pois essa é uma forma de compreender outros sentidos

que foram ocultos, já que as narrativas e experiências das mulheres são invisibilizadas quando esse fenômeno é analisado (PERES, 2016).

A desigualdade, no que se refere ao volume de homens e mulheres que migram, mascara a participação das mulheres, atribuindo-lhes papéis coadjuvantes, geralmente ligados à função de reunificação familiar (Ibidem, 2016). A autora ainda destaca: “Encarar as mulheres como agentes secundários de processos migratórios, invisíveis em suas especificidades, implica em ignorar complexidades e heterogeneidades” (Ibidem, p. 270).

As mulheres haitianas são consideradas a população de maior vulnerabilidade por terem maior dificuldade de migração que os homens, já que por desigualdades de gênero, estes cultivam “hábitos e valores que os tornam mais aptos à migração e às escolhas das rotas migratórias” (ROSA, 2007, p. 72) enquanto as mulheres migram em um percentual significativamente menor, encontrando mais dificuldades no processo migratório, e não possuem o mesmo suporte de compatriotas quando são elas que migram (Ibidem). Do entrecruzamento da violência de gênero com a racial, essas mulheres emergem construindo uma narrativa que desconstrói e realizam novas interpretações (REIS, 2012).

Embora algumas das mulheres entrevistadas tenham vindo para o Brasil com a pretensão de reunirem-se com familiares, suas vivências nesse país extrapolam esses encontros, pois adentraram a universidade realizando diversos cursos de graduação e mantiveram uma postura ativa nesse espaço, onde utilizaram de diversas estratégias cotidianas (e por vezes coletivas) de

resistência e promoveram o alargamento das fronteiras nesse âmbito.

A liberdade de criar, de trazer novas referências visuais, sonoras, espaciais começa a ser assumida como um elemento que possibilita dar outro sentido, e um sentimento de que é possível vivenciar novos caminhos estéticos, para além daqueles orientados pelo olhar europeu, ocidental, judaico-cristão (Ibidem, p. 168).

Ao analisar as informações obtidas durante a pesquisa, é possível perceber que as mulheres haitianas que estudam na Unila tiveram ao longo da vida acesso à educação formal no país de origem, o que não é a realidade da maioria das mulheres desse país. Também se percebeu que participam de uma rede de apoio mútuo com outras/os compatriotas, o que lhes dá força para seguirem os percalços que se apresentam durante esse período.

De acordo com Marilise Luiza Martins dos Reis (2012), o tempo da diáspora é outro – cíclico, que envolve adaptações e resistências às culturas dominantes e a outras presentes naquela configuração de espaço-tempo, também a encontros e identificações com outras formas de viver a negritude, que, por sua vez, também são frutos de moldagens a outras culturas hegemônicas, demonstrando que há uma constante produção e troca cultural que produzem novas dinâmicas. A autora salienta que a migração não é só de pessoas, mas também de objetos, discursos, costumes, em que os escambos ocorrem de forma criativa, ativa, estratégica em diversos âmbitos da vida, sendo sempre incompleta, pois é produzida nas negociações, nos “entre-lugares”. ■

[ANGELA MARIA DE SOUZA]

Doutora em Antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Docente do Curso de Antropologia e do Mestrado Interdisciplinar em Estudos Latino Americanos (PPG-IELA) na Universidade Federal da Integração Latino Americana (Unila).

E-mail: angelas2508@gmail.com

[KARINA SCHIAVINI]

Mestra em Estudos Latino-Americanos pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), trabalha como psicóloga no município de Chopinzinho-PR.

E-mail: schiavini.k@gmail.com

Referências

COLLINS, Patrícia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Tradução de Juliana de Castro Galvão. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.

GLISSANT, Edouard. **El discurso antillano**. Guayaquil: Universidad de Las Artes, 2015.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília, DF: Unesco, 2003.

HANDERSON, Joseph. **Diáspora**: sentidos sociais e mobilidades haitianas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 43, p. 51-78, 2015.

HOOKS, Bell. Mulheres negras: dar forma a la teoría feminista. In: HOOKS, Bell *et al.* **Otras inapropiables**: feminismo desde las fronteras. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004. p. 33-50.

JOINT, Louis Auguste. Sistema educacional e desigualdades sociais no Haiti: o caso das escolas católicas. **Pro-Posições**, Campinas, v. 19, n. 2, p. 181-191, 2008.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 4, p. 935-952, 2014.

MARINO, Aline Marques. Pró-Haiti: reflexões sobre as ações afirmativas para haitianos nas universidades públicas brasileiras. In: ENCONTRO NACIONAL DO CONPEDI, 25., 2016, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: CONPEDI, 2016. p. 94-110.

OLIVEIRA, João Manuel de. Os feminismos habitam espaços hifenizados: a localização e a interseccionalidade dos saberes feministas. **Ex æquo**, Vila Franca de Xira, n. 22, p. 25-39, 2010.

PERES, Roberta. Imigração e gênero: as mulheres haitianas no Brasil. In: BAENINGER, Rosana *et al* (org.). **Imigração haitiana no Brasil**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. p. 267-286.

PIMENTEL, Clara Alencar Villaça. A diáspora africana e suas implicações na figura da mulher negra na sociedade atual. **Darandina**, Juiz de Fora, v. 12, p. 1-10, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2NkGIHo>. Acesso em: 19 jul. 2019.

REIS, Marilise Luiza Martins dos. **Diáspora como movimento social**: a Red de Mujeres Afrolatinoamericanas Afrocaribeñas y de la Diaspora e as políticas de combate do racismo

numa perspectiva transnacional. 2012. Tese (Doutorado em Sociologia Política) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2NkGIHo>. Acesso em: 19 jul. 2019.

RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia y representación. **Revista Iberoamericana**, Santiago, v. 62, n. 176-177, p. 733-744, 1996.

RODRIGUES, Ricardo Santos. Entre o passado e o agora: diáspora negra e identidade cultural. **Revista EPOS**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 1-17, 2012.

ROSA, Renata de Melo. Xenofobização da mulher negra migrante no processo de construção do feminino em emigração: a migração feminina haitiana em Santo Domingo. **Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana**, Brasília, DF, v. 15, n. 29, p. 71-85, 2007.

SEGUY, Franck. **A catástrofe de janeiro de 2010, a “Internacional Comunitária” e a recolonização do Haiti**. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

AS MÁQUINAS ANALÓGICAS DE REMEDIOS VARO

[ARTIGO]

Juliana Michelli da Silva Oliveira

Universidade de São Paulo.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Tencionando investigar o imaginário da máquina na obra da pintora hispano-mexicana Remedios Varo (1908-1963), este artigo efetua uma leitura hermenêutica de *O relojero* (1955), *Ícone* (1945), *Exploração das fontes do rio Orinoco* (1959) e *Homo rodans* (1959), respectivamente três pinturas e uma escultura elaboradas na fase madura da artista. Com base no estudo das obras, a partir da perspectiva da escola francesa de antropologia do imaginário, constatou-se que as máquinas de Remedios Varo agem como articuladoras de saberes (ciência, técnica e arte). Contrapondo-se ao imaginário industrial, no qual os mecanismos ocupam funções utilitárias e são considerados como agentes de desumanização, as obras de Remedios Varo evocam outro imaginário da máquina, no qual o artefato integra as dinâmicas naturais e atua como mediador de conhecimento.

Palavras-chave: Imaginário. Máquina. Remedios Varo. Surrealismo.

With the goal of investigating machine imagery in the works of Spanish-Mexican artist Remedios Varo (1908-1963), this article attempts to obtain an hermeneutic understanding of three of her paintings, *El relojero* (1955), *Icono* (1945), and *Exploración de las fuentes del río Orinoco*, (1959), and one sculpture, *Homo rodans* (1959). Based on the theoretical framework of the French school of anthropology, this study establishes that Remedios Varo's machines act as articulators of knowledge (science, technique and art). Opposite to industrial imagery, in which mechanisms occupy utilitarian functions and are considered dehumanizing agents, the works of Remedios Varo evoke another type of machine imagery, one in which artifacts are an integrated part of nature's dynamics and act as mediators of knowledge.

Keywords: Imagery. Machine. Remedios Varo. Surrealism.

Con el propósito de investigar el imaginario de la máquina en la obra de la pintora hispano-mexicana Remedios Varo (1908-1963), en el presente artículo se efectúa una lectura hermenéutica de *El relojero* (1955), *Icono* (1945), *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959) y *Homo rodans* (1959), respectivamente, tres pinturas y una escultura elaboradas en la fase madura de la artista. Basándose en el estudio de las obras, desde la perspectiva de la escuela francesa de antropología del imaginario, se constató que las máquinas de Remedios Varo actúan como articuladoras de saberes (de la ciencia, de la técnica y del arte). En contraposición al imaginario industrial, en que los mecanismos ocupan funciones utilitarias y son considerados como agentes de deshumanización, las obras de Remedios Varo evocan otro imaginario de la máquina, en que el artefacto integra las dinámicas naturales y actúa como mediador del conocimiento.

Palabras clave: Imaginario. Máquina. Remedios Varo. Surrealismo.

Introdução

A despeito de ter nascido em Anglès, cidade encravada nos Pirineus, na comunidade autônoma da Catalunha, ao norte de Barcelona, Maria dos Remedios Alice Rodriga Varo e Uranga, ou Remedios Varo (1908-1963), reconhecia o México como verdadeira pátria¹. Isso porque nesse país a pintora encontrou condições favoráveis para o desenvolvimento de sua produção artística e exposição de suas obras, em um período de crescente violência, disseminação de medo, insegurança e morte da população civil durante as guerras antirrepublicanas na Espanha. Em razão das perseguições aos contrários à ditadura franquista, antes de residir no México, a pintora já tinha feito um périplo que incluía a capital francesa, deixada poucos dias antes de os alemães chegarem; breve estadia em Canet, pequeno povoado perto de Perpignan, ao sul da França; volta a Paris em um trem utilizado para transporte de cavalos; deslocamento até Marselha, com travessias até Argélia e Marrocos, e viagens em porões de navios. Em 1941, finalmente, a pintora obtém uma passagem para o continente americano na qualidade de exilada política. Diante dos recorrentes deslocamentos, que desagradavam a artista, foi no México que ela encontrou condições favoráveis, se instalou e permaneceu até o fim de seus dias, amparada por um programa que estimulava a vinda de estrangeiros espanhóis e membros das brigadas internacionais, aos quais eram oferecidos asilo e cidadania:

¹ “Sou mais do México que de outra parte. Conheço pouco a Espanha, era muito jovem quando vivi nela” (REMEDIOS VARO apud KAPLAN, 2001, p. 113).

“cheguei ao México buscando a paz que não tinha encontrado nem na Espanha – a da revolução – nem na Europa – a da terrível contenda –, para mim era impossível pintar em meio a tanta inquietude” (REMEDIOS VARO apud KAPLAN, 2001, p. 85).

Foi nesse período, em solo mexicano, que a pintora produziu as obras que correspondem à sua fase madura. Entre os temas recorrentes dessas obras², verificou-se a presença maciça de máquinas. São mecanismos de fiar, rodas, roldanas, moinhos, ventoinhas, trituradores, carrilhões, lunetas, destiladores, navios, aviões, pedalinhos, barcas, bicicletas, guarda-chuvas voadores e diversos engenhos inusitados, compostos por partes mecânicas e orgânicas constantes na produção da artista. Ao lado disso, outras obras, como *A máquina retardadora*, foram projetadas, mas não realizadas, consoante Varo (1990, p. 137-138).

Sabe-se que a máquina foi um objeto rejeitado durante um longo período pelo campo estético. O artefato engendrado no seio das artes mecânicas, limitado a funções bem definidas, desagradável, fora da natureza e anônimo só encontrou seu espaço na arte a partir do momento em que o belo passou a ter nova definição e a técnica passou a receber novos olhares (KRZYWKOWSKI, 2010, p. 11). Embora esse objeto técnico tenha passado a figurar em diferentes campos artísticos e literários, onde pôde diversificar suas formas, expressões e significados, a imagem de máquina que ainda se faz mais presente na atualidade é a do arsenal industrial.

² As reflexões deste artigo são desdobramento de pesquisa de mestrado sobre a obra de Remedios Varo, que desenvolvi na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

De fato, a máquina industrial conduziu a uma suspensão dos diferentes usos e significados que as máquinas ocuparam ao longo do tempo, reduzindo-as a mecanismos pautados pela eficiência, economia, produtividade, controle rígido e racionalidade. No entanto, ainda que pesquisadores como Beatriz Varo (1990, p. 138) reconheçam a influência das “máquinas desenhadas por gênios renascentistas, como Leonardo da Vinci, ou a concepção mecanicista de Isaac Newton”, o imaginário³ da máquina na obra da artista distancia-se dessas referências, bem como do ideário utilitarista dos mecanismos automáticos e automatizados industriais, representados, por exemplo, no realismo de Ignace-François Bonhommé (1809-1881) e na exaltação da técnica no futurismo de Filippo Marinetti (1876-1944).

Subvertendo a lógica de Galileu, para quem o cientista operava “como um engenheiro que tivesse de reconstruir as engrenagens e funções da máquina-natureza” (HADOT, 2006, p. 146), transferindo os conhecimentos utilizados na fabricação de artefatos para o estudo da natureza, as máquinas de Varo não convertem os artefatos mecânicos em modelos para fenômenos, mas em componentes das dinâmicas naturais. No imaginário de Varo, embora esteja preservada a acepção mais comum de máquina como combinação de partes e mediação entre sistemas, tanto os constituintes das máquinas como os elementos

que elas articulam são de natureza heteróclita e altamente simbólicos. Ao lado disso, a organização e a finalidade das máquinas de Varo não se direcionam à superação de dificuldades impostas pela natureza ou a fins meramente utilitários como as máquinas convencionais, e sim à busca de conhecimento.

De maneira a reconhecer os conteúdos veiculados por essas máquinas, de início, este artigo expõe alguns fatores que influenciaram a produção da artista, utilizando uma base documental composta de entrevistas, pinturas, cartas, diários e cadernos de desenho, nos quais ela registrava esboços, ensaios e sonhos. No momento seguinte, detém-se em quatro obras de Remedios Varo: três pinturas – *O relojoeiro* ou *A revelação* (1955); *Ícone* (1945); *Exploração das fontes do rio Orinoco* (1959) – e uma escultura – *Homo rodans* (1959) –, selecionadas a partir de estudo prévio da produção da artista. Essa etapa tem por objetivo identificar qual pensamento sobre a máquina é veiculado pelas obras, efetuando-se, para isso, uma leitura hermenêutica na perspectiva da escola francesa de antropologia da imaginação simbólica. Por fim, discute-se o significado das máquinas na obra de Remedios Varo com base nas seções anteriores.

O microcosmo de Remedios Varo

De um lado, o gosto pelas matemáticas, os desenhos técnicos que esboçava desde a infância, as coleções botânicas e zoológicas que mantinha, as disciplinas

³ Neste artigo, o imaginário consiste “no conjunto dinâmico de imagens, que veiculam conteúdos simbólicos capazes de transformar a maneira como o real é concebido ou percebido. Plano intermediário entre a realidade percebida e o simbólico, o imaginário é o substrato da leitura do mundo” (OLIVEIRA, 2019, p. 39).

de desenho científico cursadas na Escola de Artes e Ofícios e, depois, na Escola de Belas Artes, a elaboração de desenhos publicitários para a indústria farmacêutica, bem como o interesse pelas descobertas científicas da época, deixaram marcas na obra de Remedios Varo. Em sua produção artística, as alusões à ciência são frequentes: os espaços de atuação dos cientistas são reconstruídos, fenômenos científicos pouco conhecidos à época ganham forma (*Fenômeno de ingravidade*, 1963) e alguns procedimentos da ciência são interrogados (*Ciência inútil*, 1955; *Descobrimento de um geólogo mutante*, 1961; *Planta insubmissa*, 1961). De outro lado, também constituem sinais distintivos da produção da pintora a fertilidade imaginativa, a disposição para inventar histórias, o interesse por contos fantásticos e ocultismo, a técnica minuciosa com a qual materializava seu universo onírico e fictício, reconstituído durante as longas horas no ateliê. No profícuo encontro entre a ciência, a técnica e a arte, Remedios Varo constituirá sua obra, ideia reforçada por Kaplan (2001, p. 177) quando propõe que a pintora aspirava a uma visão fundamentada “na conjugação do sobrenatural e da ciência com as artes e, abordando a questão com uma mentalidade flexível, curiosa, podia construir um processo criativo de enormes possibilidades”.

Entre suas influências artísticas, encontram-se o pintor holandês Hieronymus Bosch (El Bosco), do século XV-XVI, e o pintor espanhol Francisco Goya, do século XVII-XVIII. Segundo Alexandrian (1997, p. 10), o primeiro poderia ser considerado como um dos mais importantes “visionários pré-surrealistas”, e o segundo, “profundamente surrealista”, sobretudo na série de gravuras

Los disparates. Outra influência da artista são os pintores do renascimento italiano, cujas obras visitou com seu pai no Museu do Prado (VARO, 1990, p. 11). Nelas, a profusão de formas, a deformação da realidade e “a exuberante e acalorada força da imaginação” (KAYSER, 2003, p. 14) são a regra. Essas obras expressam a possibilidade de novas ordenações dos elementos do mundo, como sugere o próprio termo que as caracterizam – grotesco, vocábulo derivado de *grotta* (gruta) e utilizado para qualificar as ornamentações *grottescas*, espécies de fantasias presentes desde a pintura decorativa antiga, nas quais se destaca a recombinação inusual entre seres animados e inanimados.

Ao lado dos pintores renascentistas, a obra de Remedios Varo foi influenciada pelas experimentações surrealistas, apesar de não ter se restringido a elas. Do surrealismo, a artista manteve a “vontade de aprofundamento do real, a tomada de consciência cada vez mais nítida e ao mesmo tempo mais apaixonada pelo mundo sensível”, nos termos de Breton (1986, p. 11). A aproximação inicial com o movimento deu-se por meio de conferências, exposições, cinema e poesia, durante sua formação na Espanha, e, na sequência, através do artista catalão Esteban Francés, e também de Marcel Jean e Benjamin Péret, que serviram de ponte com a corrente surrealista.

Remedios Varo passou a frequentar os círculos artísticos surrealistas depois de rumar em direção a Paris em 1937 e ter de permanecer na cidade-luz em razão da vitória nacionalista de Franco na Espanha, que impedia o retorno dos republicanos. Nessa época em que conheceu Dalí, Max Ernst, Magritte e Victor Brauner, a pintora participava de jogos surrealistas, de exercícios

de escrita automática e da composição de *cadáveres exquisitos* (justaposição ao acaso de palavras e de imagens elaborada por vários artistas coletivamente). Relata-se que as reuniões do grupo vanguardista eram verdadeiros testes para os recém-chegados, os quais eram alvo de uma espécie de exame de submissão e de tribunais inquisitórios que avaliavam comportamento dos integrantes. Ainda que não tenha sido incluída oficialmente como membro, Varo participou de exposições e publicações internacionais do grupo.

É preciso lembrar que a imagem da mulher no surrealismo estava sujeita a uma forte idealização e tendia a uma valorização da juventude e da beleza. Consideradas próximas das crianças, como apresenta Péret (1985, p. 40), às mulheres nem sempre eram reservados lugares de destaque no movimento francês; restritas à esfera privada, à conjugação amorosa, as mulheres e suas produções eram marginalizadas, como demonstrou Chadwick (1992). No entanto, na pátria de Frida Kahlo há uma outra compreensão do movimento, e observa-se uma frutuosa produção autoral feminina, como as de Rosa Rolanda, Leonora Carrington, Alice Rahon, Kati Horna e Bridget Tichenor.

De fato, na produção de Varo encontram-se elementos comuns ao movimento de vanguarda francês, como a valorização da compreensão do humano, a ênfase sobre o conhecimento subjetivo e à experiência vivida, a integração de sonhos, mitos e símbolos e a denúncia dos limites da razão (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1976, p. 12-17). No entanto, nota-se que a atividade da artista amplia o campo de associações e dos saberes envolvidos, pois,

em sua versão da filosofia surrealista, Varo introduz os elementos que eram deixados à margem da compreensão da realidade, fazendo uso de diferentes métodos de conhecimento – incluindo as ciências exatas e biológicas, para além das ciências humanas, já incorporadas pelo grupo em sua proposta de restauração de unidade do pensamento. Em Varo, esses saberes deixam de ser considerados como opostos e passam a atuar de maneira complementar, conforme demonstraremos nas próximas seções.

A revelação de um relojoeiro

Nas obras de Remedios Varo é comum a presença de artistas, artesãos, cientistas e técnicos em meio a suas atividades, envolvidos em pesquisas de campo ou encerrados em seus ateliês e oficinas, onde realizam suas experimentações musicais, picturais, textuais, científicas e a produção de artefatos. Nesses quadros, prevalecem figuras solitárias, concentradas em seus trabalhos com a matéria, as quais usualmente são surpreendidas por ocorrências singulares, reveladas durante a imersão na atividade.

Um desses momentos está retratado na obra *A revelação* ou *O relojoeiro* (Figura 1). Nessa pintura, um técnico de relojoaria encontra-se diante de um objeto luminoso, formado de esferas concêntricas e posicionado próximo à janela do salão onde ele exerce seu ofício. Oito carrilhões registram o momento da ocorrência de origem indeterminada: meia-noite e quinze.

No interior de cada um desses relógios vê-se um uma pequena figura humana ocupando o lugar do *jacquemart* – autômato mecânico cuja função era marcar as horas com as pancadas de seu martelo. Sobre a mesa do relojoeiro, pequenas engrenagens e roldanas desviam-se dos mecanismos que deveriam compor.

[Figura 1]

O relojoeiro ou A revelação (1955).
Dimensões: 17 × 84 cm. Óleo sobre masonite. Coleção particular



Fonte: Kaplan (2001, p. 175)

Ainda que exibam algumas diferenças de composição e significado da obra, *O relojoeiro* de Remedios Varo e a gravura *Doutor Fausto em seu ambiente de trabalho* (1652), de Rembrandt, representam situações similares. O lugar do técnico de relojoaria é ocupado, na obra do pintor holandês, por um doutor, o qual se encontra igualmente surpreendido com a aparição que insurge pela janela, enquanto perseguia a pansofia. A narrativa que serviu de referência a Rembrandt bem conhecemos; trata-se de um estudioso que, frustrado com o insuficiente progresso dos esforços humanos para a aquisição de

conhecimento e cada vez mais obstinado pela obtenção do saber total e do poder que dele emana, teria firmado um pacto com Mefistófeles. Essa obsessão faustiana pela onisciência, entretanto, não parece ser compartilhada pelas obras de Remedios Varo. Nelas, a busca pelo conhecimento acompanha e traduz o anseio de transformações de sensibilidade, sem que o poder e o reconhecimento sejam referências para sua ação, como sugerem as cartas endereçadas a Gerardo Lizarraga (CASTELLS, 2008), nas quais discorre sobre o significado do ofício do artista.

Sobre o objeto numinoso presente em ambas as obras, ele reporta ao microcosmo (*minor mundus*) e macrocosmo (*major mundus*), isto é, à relação entre o homem e o mundo. Citando a formulação de Allers⁴, Pacheco (2000, p. 10) trata das três formulações mais gerais dessa relação: a primeira baseia-se no compartilhamento de elementos comuns, como a terra, a água, o ar e o fogo, entre o homem e o universo; a segunda propõe que micro e macrocosmo estão submetidos às mesmas leis; e, na terceira, essa relação entre homem e mundo ocorre em nível simbólico e demanda decifração. Nesta última perspectiva, o microcosmo poderá se sobressair em relação ao macrocosmo, sem que haja uma real reprodução ou sujeição às mesmas leis, mas correspondências entre algumas de suas partes. É nessa vertente que a obra de Varo parece se situar.

4 ALLERS, Rudolf. *Microcosmus: from Anaximandros to Paracelsus*. Traditio, Cambridge, v. 2, p. 319-407, 1944.

Em *A revelação*, à imagem de um universo mecânico modelado à maneira de um relógio, surge a visão complementar do micro e macrocosmo. As relações simbólicas presentes nessa pintura persistem na obra de Varo por meio das equivalências e combinações entre elementos cósmicos, vegetais, animais, humanos, artificiais, oníricos e espirituais, como em *Au bonheur des dames* (1956), *O outro relojoeiro* (1957), *A criação das aves* (1958) e *Centro do universo* (1961), e pelo traçado de finas urdiduras que enlaçam homens, artefatos e elementos da natureza, como nas obras *Simpatia* (1955), *Flautista* (1955), *Três destinos* (1956) e *Retrato do Dr. Ignacio Chávez* (1957).

Ícone do conhecimento

Ocultada sob duas portas de madeira, encontra-se a pintura da obra *Ícone* (Figura 2). Ao serem abertas, vê-se uma imagem fortemente simbólica: no topo, um círculo contendo o eneagrama associado à filosofia de autocohecimento do místico armênio George Gurdjieff⁵ e, logo abaixo, uma máquina em forma de torre, semelhante ao veículo de sabedoria, o templo rosacrucianista

⁵ Ao lado de Gurdjieff, Varo interessava-se pelas ideias de Jung, Ouspensky, Helena Blavatsky, sufismo, alquimia, *I Ching*, lendas do Santo Graal, “considerando que cada uma delas podia ser um caminho para chegar a conhecer-se e transformar a consciência” (KAPLAN, 2001, p. 164).

Speculum Sopicum Rhodostauroticum, de Theophilus Schweighart Constantiens, pseudônimo de um físico, astrônomo e alquimista do século XVII (ROOB, 2006, p. 287). Em uma nova alusão à relação simbólica entre elementos naturais e artificiais, cósmicos e humanos, duas rodas presas ao veículo acoplam-se por meio de correias às esferas lunares. Entre elas, uma terceira lua, com órbitas bem marcadas. Na abóbada estrelada, quatro pássaros direcionam-se às janelas dessa torre flutuante, cujo interior revela um piso quadriculado na entrada e uma escadaria ao fundo, que supostamente conduz a aposentos secretos. Logo abaixo do edifício medieval, notam-se mecanismos de propulsão e deslocamento: uma estrutura alada, outra roda e dois cataventos.

A obra *Ícone*, como o próprio título indica, faz menção às pinturas em madeira das igrejas ortodoxas, nas quais presenças misteriosas como santos e anjos eram representadas. Trata-se de imagens do invisível em que se expressam experiências com o sagrado e que servem de canal de comunicação entre o devoto e o divino. Em Remedios Varo, não são figuras angélicas que ocupam o centro da obra, mas uma estranha máquina, um veículo de sabedoria. Não é por acaso que a viatura tenha forma de torre. No registro simbólico, as estruturas longilíneas como montanhas, torres, árvores e altas catedrais, recorrentes na obra de Varo, são erigidas à imagem do *axis mundi*, centro do mundo capaz de conduzir o homem às alturas, religando-o ao inefável através de percursos iniciáticos, que podem ser acompanhados de provações.

[Figura 2]**Ícone (1945).**

Dimensões: 60 cm × 70 cm × 35 cm (aberto); 60 cm × 39,3 cm × 5,5 cm (fechado). Pintura sobre madeira dourada com incrustações de madrepérola



Fonte: Coleção Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)

Em suas pesquisas, Kaplan (2001, p. 8) propõe que Remedios Varo recorria a diferentes ramos do conhecimento como alquimia, magia e ciência “a fim de buscar inspiração para suas inovações temáticas e estilísticas em um amplo repertório de fontes visuais e literárias. Queria saber como funcionavam as coisas e queria saber por quê. Estabelecia hipóteses e as explorava pintando”. No entanto, supondo que Remedios Varo utiliza a tela como um espaço de exploração de hipóteses, ou ainda de organização do conhecimento, o interesse por diferentes áreas do saber parece ser menos motivado por uma inovação de temas e estilos do que pela exploração de repertórios que pudessem atender às indagações da artista, que

abrangem não apenas fenômenos materiais, mas também ocorrências de cunho espiritual e sensível.

Nota-se, portanto, que as constelações de imagens de máquinas da obra de Varo distanciam-se do imaginário no qual o artefato é concebido em oposição à natureza, bem como dos mecanismos que incorporam os seres humanos como parte de suas engrenagens, desumanizando-os. Ao converter a máquina em veículo de conhecimento, em mediadora do contato entre o humano e o sagrado, a pintora retoma as antigas aplicações da máquina, quando eram utilizadas em ritos, oráculos e como receptáculo para deuses, uso que remonta à Antiguidade (OLIVEIRA, 2019, p. 78 et seq.).

Exploração das fontes

Inspirada numa viagem realizada pelas paisagens exóticas da Venezuela, a obra *Exploração das fontes do rio Orinoco* (Figura 3) trata de uma jornada que se desenrola em um ambiente incerto, que tanto poderia ser uma floresta inundada como um adensamento de nuvens perto do topo das árvores. Os troncos que balizam o trajeto não fornecem maiores pistas sobre o espaço em que esse incomum tráfego ocorre. Na pintura, observa-se um personagem andrógino pilotando um veículo ovalado cujo revestimento é um paletó com grandes lapelas e bolsos laterais. A impulsão da embarcação é fornecida por asas localizadas na parte superior e por barbatanas situadas na parte traseira, inferior. O condutor está literalmente vestido pelo veículo,

que lhe serve de capa e chapéu. A direção da barca se dá por meio de transmissão de movimento, através de cordões que perpassam o cinto e botões das roupas do personagem; já a orientação deve-se à pequena bússola que se encontra logo à frente, numa espécie de painel. O veículo está aportado diante de uma árvore escavada cujo interior seria constituído de diversas salas e corredores – como na torre de *Ícone*. Logo na abertura da árvore, nota-se uma pequena mesa com um cálice, donde jorram três filetes de água. Estes abastecem o canal em que se desloca a embarcação.

Além de ser resultado da mistura entre elementos animados e inanimados, ocorrência comum a outras obras de Varo, como *Trovador* (1959), o veículo, a embarcação ou a máquina media o encontro do personagem com uma taça. Objeto de forte cunho simbólico⁶, o recipiente transbordante, fonte do percurso e, ao mesmo tempo, propósito a ser alcançado, dialoga sobretudo com as narrativas do cálice sagrado, com o mito do Santo Graal que se organiza sob numerosas versões e possui influências diversas; nele se encontram “traços da tradição alquímica e dos mitos clássicos, da poesia árabe e dos ensinamentos sufistas, da mitologia celta e da iconografia cristã” (MATTHEWS apud WHITMONT, 1991, p. 173). Tendo essas variações em vista, o mito do Graal reúne histórias sobre a busca de um cálice sagrado por lendários cavaleiros, os quais tiveram que enfrentar diversos obstáculos para atingir seu objetivo.

⁶ Similar taça pode ser encontrada em outras obras de Remedios Varo, como *Nascer de novo* (1960) e *Argonautas* (1962).

[Figura 3]

Exploração das fontes do rio Orinoco (1959). Dimensões: 44 cm × 39,5 cm. Óleo sobre tela. Coleção particular



Fonte: Kaplan (2001, p. 168)

Em algumas versões, como a narrada por Whitmont (1991, p. 173), o Graal corresponde à taça na qual Cristo bebeu durante a Santa Ceia. Nessa versão, José de Arimateia, responsável pelo enterro de Cristo, teria utilizado o cálice para coletar o sangue das feridas do cadáver. Mas, com o desaparecimento do corpo, foi preso e colocado em jejum. Só pôde manter-se vivo pois o próprio Messias teria aparecido para ele no cárcere, devolvendo-lhe o recipiente, o qual era abastecido diariamente com uma hóstia por uma pomba. Ao ser libertado da prisão, em exílio com um grupo, José erigiu a primeira tábua do Graal, em alusão à tábua da Santa Ceia, para a celebração da missa.

Passado algum tempo, foi construído um templo na Montanha da Salvação e organizado um grupo para protegê-lo, o que deu origem à segunda tábua. Então, na sequência

do mito, um guardião do Graal denominado de Rei Pescador foi atingido por uma lança, pois teria quebrado algum de seus votos. Com isso, perdeu o Graal, causou a desertificação das terras e passou a ser conhecido como Rei Ferido. No registro simbólico, segundo Campbell (2007, p. 206), essa ausência da fertilidade da terra é consequência da sustentação de uma vida inautêntica, “fazendo o que os outros fazem, fazendo o que são mandados a fazer, desprovidos de coragem para uma vida própria. Isso é a terra devastada”.

Na sequência, a terceira tábola⁷ foi estabelecida na corte do rei Artur e contava com cavaleiros de alta estirpe que em volta dela se reuniam. Motivados pela busca do Graal, cada um dos cavaleiros seguiu um caminho diferente e passou por provas iniciáticas que testavam sua capacidade de fazer a pergunta certa, capaz de cicatrizar a ferida do rei e da sociedade. Nessas lendas, o Graal equivale a um recipiente fabuloso, “um manancial de vida, de águas geradoras e restauradoras, e uma cornucópia de nutrição [...] É a fonte inesgotável de alimento e sustento, de alegria, prazer, celebração” (WHITMONT, 1991, p. 174). Também corresponde a viver uma vida autêntica, a realizar as potencialidades da consciência humana e à abertura do coração humano a outro ser humano, como sugere Campbell (2007, p. 208).

Diante da pintura de Remedios Varo, não é difícil associar a taça transbordante com o cálice do Graal e a árvore escavada com a Montanha da Salvação.

⁷ Também conhecida como tábola redonda, cuja forma propiciava a participação igualitária dos membros na tomada de decisões.

O personagem, assim como cada um dos cavaleiros da tábola redonda, também empreende uma jornada iniciática, solitária e pessoal em direção ao cálice, fonte da vida. Em termos simbólicos, a água que transborda da taça, ânfora ou nascente, localizada ao pé da árvore do mundo, como atesta Whitmont (1991, p. 177), refere-se à iluminação e sabedoria. Já o cálice, o Graal, “representa o caminho que se estende entre os pares de opostos, entre o medo e o desejo, entre o bem e o mal” (CAMPBELL, 2007, p. 206). Por fim, cabe reforçar que na obra *Exploração das fontes do rio Orinoco* a máquina cumpre o papel da condução do personagem ao encontro da taça, servindo como veículo para o conhecimento.

Homo rodans

Em 1959, durante o período em que se recuperava de uma lesão na coluna, Remedios Varo dedicou-se à composição de sua única escultura: *Homo rodans* (Figura 4). Composta de ossos de aves e de peixe, a escultura de 42 centímetros figura como um eixo em cuja extremidade superior encontra-se um crânio e, na inferior, uma roda. Em um arranjo ósseo original, o alto da caixa craniana exibe um penacho, convertendo a cabeça em uma espécie de capacete. Homóloga a um cavalo-marinho, a figura tem como base uma estrutura delgada que se enrola sobre si mesma, formando uma roda com raios, o que leva a supor que se desloque girando. Similar a pequenas asas, as omoplatas equilibram-se em um tórax simplificado e, logo abaixo, nota-se uma estrutura similar a um quadril ou bacia.

A produção dessa escultura inclui uma narrativa que propõe uma versão alternativa à origem do homem: *Homo rodans* seria o predecessor do *Homo sapiens*. Para a constituição da teoria, assinada pelo sábio alemão Von Fuhrängschmidt, um autor fictício, a artista contou com Jan Somolinos Palencia, amigo médico que auxiliou nas citações em latim inventado e na argumentação erudita direcionada aos antropólogos e arqueólogos (VARO, 1990, p. 141).

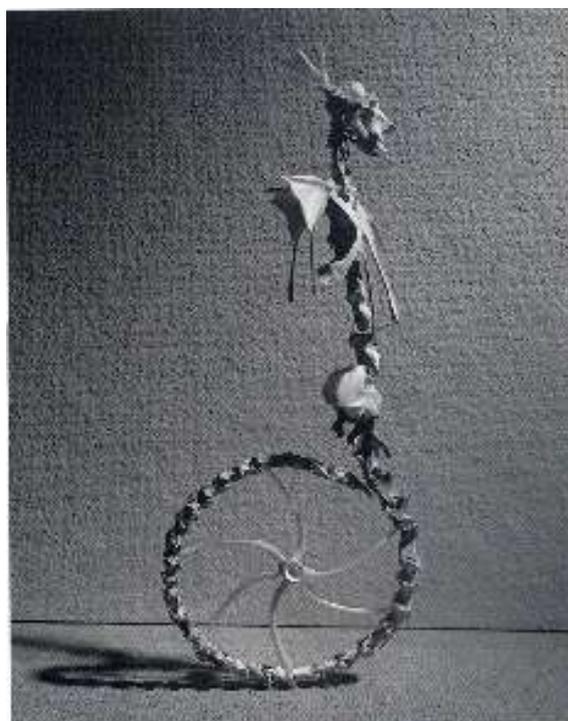
Ao mesmo tempo que ironiza a retórica científica e as maneiras pelas quais a ciência fabrica a seriedade de seus enunciados e procedimentos, *Homo rodans* atua como uma figura de síntese, traduzindo um pensamento sobre a máquina que passa a produção de Remedios Varo. De início, a estrutura da escultura indica uma fusão entre homem e artefato (roda) – ou ainda, considerando que o movimento rotativo corresponde “à forma primeira, mítica e simbólica da máquina” (BEAUNE, 1980, p. 137) –, entre o homem e a máquina. Propondo que o ancestral do homem seja o *Homo rodans*, Remedios Varo reafirma a importância do passado técnico na formação da humanidade, mas reposiciona o impacto da fabricação de ferramentas pelo *Homo habilis* no processo de hominização. Em vez de simplesmente serem extensões corporais, os artefatos literalmente formam um *continuum* com o corpo do fabricante e, por conseguinte, modificam a maneira como ele percebe e concebe o mundo, quer dizer, se os homens passam a construir suas percepções e concepções de mundo por intermédio dos artefatos que fabricam, a dinâmica destes passa a integrar a dinâmica daqueles. Eis o que a escultura sugere: a representação da interferência das dinâmicas técnicas no

corpo humano, a reafirmação da identidade do homem como um ser fabricante e, por fim, o entendimento do homem como instrumento, no qual o mundo fabricado e o mundo natural convergem⁸.

[Figura 4]

Homo rodans (1959).

Dimensão: 42 cm de altura. Composição: ossos de aves, restos de peixe e arame



Fonte: Kaplan (2001, p. 145)

No entanto, a obra *Homo rodans* não parece fazer apologia à extensiva manipulação da natureza com vistas à criação de um mundo segundo a imagem e apetites humanos. Investidas nesse sentido são satirizadas pela autora, como se constata na obra *Visita ao cirurgião plástico* (1960),

⁸ Talvez os entusiastas do transumanismo deslocassem essa escultura para o fim da genealogia, vendo no *Homo rodans* uma prefiguração do ciborgue, o organismo cibernético do futuro.

na qual se vê uma figura de nariz avantajado surpreendida ao tocar a campainha de uma “Clínica Plastoturgência”, espaço que coroa seus prodígios exibindo na vitrine uma criatura com seis mamas, à maneira de Artêmis de Éfeso, onde se lê “*Superemos a la naturaleza. En nuestra gloriosa era plastinaylonitica no hay limitaciones/ Osadia/ Buen gusto/ Elegancia y turgencia es nuestro lema/ On parle français*”.

A onipresença de rodas e bicicletas em obras como *Premonição* (1953) e *Ciência inútil* (1955), de estruturas rotiformes acopladas às vestimentas de personagens como em *Vagabundo* (1958), na extensão de barbas e bigodes (*Locomoção capilar*, 1960), ou em substituição das pernas e pés do personagens, como em *Au bonheur des dames* (1956), *Os caminhos tortuosos* (1958) e *Homo rodans* (1959), reforça a importância do acoplamento, da ligação e da combinação de elementos fabricados e naturais entre os procedimentos da artista, que retoma a acepção da máquina como mediadora, tanto do ponto de vista material como simbólico.

O macrocosmo de Remedios Varo

Com base no estudo das obras efetuado nas seções anteriores, sugeriu-se que a pintura *O relojoeiro* trata do encontro entre duas perspectivas de organização do real (mecanicismo e micro/macrocosmo); em *Ícone* constata-se o lugar reservado à máquina na produção da artista e a integração da máquina aos fenômenos naturais; em *Exploração das fontes do rio Orinoco* tem-se uma mostra de como a máquina pode atuar

como veículo de conhecimento; e a escultura *Homo rodans* materializa uma sugestiva proposta da relação entre o homem e a técnica.

Nessas obras, a busca do conhecimento é um tema comum. Em *O relojoeiro*, manifesta-se como uma revelação; em *Ícone*, ocupa o lugar da relíquia religiosa; em *Exploração das fontes do rio Orinoco*, converte-se em trajeto iniciático; e, por fim, em *Homo rodans*, é uma fantasia imaginativa tratada de maneira séria. Nessas obras, as máquinas não auxiliam os empreendimentos da ciência moderna na constituição de um saber redutor, nem parecem amparar o cientista na predição dos fenômenos. Ao contrário, as máquinas mediam a articulação de elementos cósmicos, biológicos, sensíveis, simbólicos e pessoais, funcionando como agentes de complexificação e de veículo para a busca empreendida pela artista. Com suas máquinas, Remedios Varo interroga as bases sobre as quais se assenta o real, alimenta as dúvidas científicas com imaginação e alarga os horizontes do conhecimento. A complexificação efetuada pelas máquinas de Varo não corresponde apenas à ampliação de dados computáveis ou ao aumento das capacidades humanas. Seus mecanismos funcionam na base analógica, assemelhando-se aos suportes físicos que assumem valores contínuos, em contraposição aos digitais, os quais possuem valores bem definidos, em número limitado. Consoante Morin (2005, p. 100): “o digital separa o que é ligado; o analógico une o separado. A complementaridade permanente assegura e fecunda o conhecimento”. Assim, operando como articuladoras de saberes, as máquinas analógicas de Remedios Varo tratam as práticas artísticas, artesanais, científicas e técnicas como formas complementares da busca do conhecimento.

Na obra de Varo, para se conhecer algo, isto é, *ter noção de alguma coisa, saber que alguém ou alguma coisa existe*, ou ainda *atingir o estado daquele que tem o sentimento de sua existência*⁹, é preciso estabelecer relações. Por isso, em muitos aspectos, a busca do conhecimento em sua obra se assemelha à revisitação de uma alquimia ou de um conhecimento mágico, no qual “o ego se insere na universal analogia do cosmo” (MORIN, 1997, p. 99). Esse conhecimento nasce da convicção de que existe um “vínculo comum que une todas as coisas – que a separação entre ele e os diferentes tipos de objetos naturais é, afinal de contas, artificial e não real” (CASSIRER, 2005, p. 156); supõe a interpenetração entre o mundo humano e o mundo natural, a correspondência entre o microcosmo e o macrocosmo e é operado por analogia.

Sabe-se que a correspondência analógica entre microcosmo e macrocosmo é a base do pensamento mitológico¹⁰. Assim, pode-se sugerir que, na busca do conhecimento por meio da religação dos saberes, Remedios Varo reencontra os fundamentos do conhecimento, as formas iniciais, os primeiros moldes da consciência humana, isto é, os mitos. No entanto, apesar de a analogia encontrar seu ápice no pensamento mítico e poético, o conhecimento científico também faz uso da analogia, tornando-a alvo de testes, como explica Morin (2005, p. 99):

⁹ Definições extraídas do verbete CONNAÏTRE. In: Outils et ressources pour un traitement optimisé de la langue (Ortolang). França: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2012. Disponível em: www.cnrtl.fr. Acesso em: 20 abr. 2019.

¹⁰ Neste artigo, os mitos correspondem às narrativas que têm por objetivo conferir sentido às ocorrências inexplicáveis do mundo, ou ainda, consoante Campbell (2007, p. 5): “são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos”.

A analogia desenvolve-se em duas vias. Uma, abstrata e racional, apareceu entre os antigos gregos para designar, numa análise de proporcionalidade, a igualdade de duas relações matemáticas. A segunda vai de semelhança em semelhança para estabelecer parentescos ou identidade. A multiplicidade de situações ou de acontecimentos análogos conduz à indução, um modo de conhecimento animal, humano e científico. O estabelecimento de analogias organizacionais ou funcionais, como o feedback negativo, em entidades de natureza diferente (máquinas artificiais, seres vivos, sociedades), é incontestavelmente racional. Nestes últimos casos, a analogia é controlada e não identifica umas com as outras as entidades de natureza diferente. Em contrapartida, no pensamento poético ou mitológico, a analogia estabelece, onde a lógica separa, ligações e identificações.

Ao estabelecer ligações e identificações, o pensamento mitológico pode associar-se a uma perspectiva animista, atribuindo aos seres inanimados as características dos seres animados, isto é, astros, montanhas, paredes, cálices, máquinas e outros artefatos tornam-se viventes. Não se sabe onde termina a natureza e começa a fabricação humana. Nessa perspectiva, não há desejo de dominação, pois o homem não ocupa a posição de *senhor do mundo*, mas de cúmplice da criação. Eliminadas as fronteiras entre os reinos, há trânsitos, combinações, metamorfoses e comércios entre os elementos. Ademais, ao transformar a pintura em veículo de conhecimento, a ação da artista não se restringe apenas ao trabalho com a matéria, mas também ao trabalho sobre si. As metamorfoses da matéria ocorrem ao lado da transformação da interioridade.

Nesse universo *surréal*, organizado a partir do circuito, da circulação, do fluxo e da articulação, as máquinas de Varo põem em xeque as usuais categorias das quais fazemos uso para organizar o mundo, e apenas na desorientação trazida pela incerteza, no exercício de novas referências, na ação imaginativa, pode-se admitir novas perspectivas de (re)conhecer o real. Em Varo, a imaginação não é apenas combustível do poético, mas um dos propulsores da pesquisa nas ciências, como comentou Kaplan (2001, p. 175), em sua análise de *O relojoeiro*: “nesta obra, em vez de ridicularizar a miopia, a arrogância ou a demência da rigidez científica, a pintora a elogia em seu aspecto mais satisfatório, quer dizer, como disciplina criativa aberta ao maravilhoso”.

Com efeito, quanto maior for a capacidade de articular conceitos e imagens, reconhecer imagens limitantes e empenhar-se na busca de outras potencialmente mais frutuosas, maior a possibilidade de o conhecimento ir mais longe. Dessa maneira, em vez de negar essa “máquina de transformar imagens mentais” (WUNENBURGER, 2011, p. 26), a ciência poderia reconhecer em suas representações “os recursos cognitivos dos símbolos e mitos (plurivocidade, analogia)” e, com isso, a racionalidade poderia “atuar em sinergia com a imaginação, [...] associada a exercícios de variações, de combinações, de inovações nas representações mentais”, como sugere Wunenburger (2003, p. 265, 266). Afinal, não devemos nos esquecer que as formas simbólicas (linguagem, mito, religião, ciência, técnica) repousam sob bases comuns, isto é, no subsolo dos conceitos há “seu molde afetivo-representativo, o seu motivo arquetipal, e é isso que explica igualmente que os racionalismos e os esforços

pragmáticos das ciências nunca se liberem completamente do halo imaginário” (DURAND, 2001, p. 61). ■

[JULIANA MICHELLI DA SILVA OLIVEIRA]

Doutora em Educação (2019) pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio de pesquisa (2017-2018) no Centre de Recherche Imaginaire et Socio-Anthropologie da Université Grenoble Alpes, França. Mestre em Educação, graduada em Letras e em Ciências Biológicas pela USP.
E-mail: jumioliveira@gmail.com

Referências

- ALEXANDRIAN, Sarane. **Surrealist art**. New York: Thames and Hudson, 1997.
- BEAUNE, Jean-Claude. **L'automate et ses mobiles**. Paris: Flammarion, 1980.
- BRETON, André. **Qu'est-ce que le surréalisme?** Paris: Actual: Le temps qu'il fait, 1986.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 2007.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana**. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CASTELLS, Isabel. **Remedios Varo: cartas, sueños y otros textos**. México: Ediciones Era, 2008.
- CHADWICK, Whitney. **Woman artists and the surrealist movement**. New York: Thames & Hudson, 1992.
- CONNAÏTRE. In: **OUTILS et ressources por un traitement optimisé de la langue** (Ortolang). França: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2012. Disponível em: www.cnrtl.fr. Acesso em: 20 abr. 2019.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. **O surrealismo: teorias, temas, técnicas**. Tradução de Eugênia Maria Madeira Aguiar e Silva. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- HADOT, Pierre. **O véu de Ísis: ensaio sobre a história da ideia de natureza**. Tradução de Mariana Sérvulo. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- KAPLAN, Janet. **Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo**. Tradução de Amalia Martin-Gamero. México: Ediciones Era, 2001.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KRZYWKOWSKI, Isabelle. **Machines à écrire: littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècle**. Grenoble: Ellug, 2010.

MORIN, Edgar. A morte e a ferramenta. In: **O homem e a morte**. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 91-106.

MORIN, Edgar. **Ométodo5**: a humanidade da humanidade. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES (MALBA). Buenos Aires, Disponível em: <https://malba.org.ar>. Acesso em: 20 abr. 2019.

OLIVEIRA, Juliana Michelli S. **A vida das máquinas**: o imaginário dos autômatos em *O método* de Edgar Morin. 2019. 304 f. Tese (Doutorado em Educação) – Departamento de Administração Escolar e Economia da Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

PACHECO, Maria Cândida Monteiro. O sentido de microcosmos no século XII. **Mediævalia. Textos e Estudos**, Porto, v.17-18, p. 9-19, 2000. Disponível em: <http://ojs.letras.up.pt/index.php/mediaevalia/article/view/1513/1571>. Acesso em: 20 abr. 2019.

PÉRET, Benjamin. **Amor sublime**: ensaio e poesia. Tradução de Sérgio Lima e Pierre Clemens. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROOB, Alexander. **O museu hermético**: alquimia & misticismo. Tradução de Tera Curvelo. Köln: Taschen, 2006.

VARO, Beatriz. **Remedios Varo**: en el centro del microcosmos. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

WHITMONT, Edward C. **Retorno da deusa**. Tradução de Maria Sílvia Mourão. São Paulo: Summus, 1991.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. Imaginário e ciências. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (coord.). **Variações sobre o imaginário**: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 265-285.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **L'imagination: mode d'emploi?** Une science au service de la créativité. Paris: Editions Manucius, 2011.

EL GESTAR Y EL PARIR EN *TRAILER* DE NICOLA COSTANTINO

[ARTIGO]

Carmen Rocher

Universidad Nacional de las Artes.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O objetivo deste trabalho é analisar a representação da gravidez e parto na obra *Trailer*, de Nicola Costantino. A hipótese inicial é que, desde o advento do feminismo, representações da maternidade questionadoras do patriarcado foram introduzidas na arte contemporânea. No caso particular da gravidez e do parto, desde os tempos modernos, eles foram apropriados pela ordem masculina. O discurso medicinal e o disciplinamento do corpo feminino tiraram das mulheres o domínio sobre nossas próprias gestações, censurando experiências e práticas transmitidas ancestralmente entre as mulheres. Diante desse cenário, nosso trabalho procura observar como a arte contemporânea continua promovendo o domínio dessa ordem patriarcal ou questionando-a, produzindo novas possibilidades para conceber a gravidez e o parto promovendo a transformação social que isso implica.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Gravidez. Gestação. Parto. Feminismo.

The objective of this article is to analyze the representation of pregnancy and childbirth in the work *Trailer*, by Nicola Costantino. The initial hypothesis is that since the advent of feminism representations of motherhood that question patriarchy have been introduced in contemporary art. In the particular case of pregnancy and giving birth, since modern times, they have been appropriated by the male order. The medicinal discourse and the disciplining of the female body has taken from women the domination over our own pregnancies, censoring experiences and practices transmitted ancestrally among women. Faced with this scenario, our work attempts to observe how contemporary art continues to promote the dominance of this patriarchal order or questions it, producing new possibilities to conceive pregnancy and childbirth promoting the social transformation that this implies.

Keywords: Contemporary Art. Pregnancy. Birth. Feminism.

El trabajo tiene por objetivo analizar la representación de la gestación y el parir en la obra *Trailer* de Nicola Costantino. La hipótesis de partida es que desde el advenimiento del feminismo se han introducido representaciones de la maternidad en el arte contemporáneo que cuestionan el patriarcado. En el caso particular de la gestación y el parir, desde la modernidad, han sido objeto de apropiación por parte del orden masculino. El discurso medicinal y el disciplinamiento del cuerpo femenino nos ha arrebatado a las mujeres el dominio sobre nuestras propias gestaciones, censurando experiencias y prácticas que ancestralmente se transmitían entre mujeres. Ante este escenario, nuestro trabajo intenta observar cómo el arte contemporáneo continúa fomentando el dominio de este orden patriarcal o lo cuestiona produciendo nuevas posibilidades de concebir la gestación y el parto promoviendo la transformación social que esto implica.

Palabras claves: Arte Contemporáneo. Gestación. Parto. Feminismo.

Introducción

Este artículo es el inicio de un estudio mayor que tiene por objetivo indagar los sentidos que generan las representaciones de las mujeres gestantes y el acto de parir en el arte contemporáneo. Con la modernidad se ha venido dando un proceso de disciplinamiento del cuerpo de la mujer que la despojó de saberes y sensibilidades ligados a la gestación y el parto. Las prácticas y conocimientos del gestar y el parir que pertenecían a las parteras y se transmitían de manera comunitaria entre las mujeres fueron desplazados por el discurso de la medicina (RODRIGÁÑEZ BUSTOS, 2007). Su lógica racional y falocéntrica abordaron el cuerpo de la mujer embarazada como un objeto biológico susceptible de ser medido e intervenido. El hogar como espacio para parir con el apoyo de otras mujeres fue reemplazado por el hospital donde la embarazada se somete a las lógicas y necesidades de instituciones patriarcales. La expresión más nítida de su racionalidad se da en el dispositivo de las camas de parto que obliga a la mujer a estar boca arriba, posición cómoda para el obstetra pero antinatural para parir.

Este proceso de dominación que se fue dando sobre la gestación y el parto por parte del discurso y las instituciones médicas conllevó una pérdida de los conocimientos generados desde la sensibilidad femenina y un creciente bloqueo de la emocionalidad de la embarazada que terminó depositando en los médicos la capacidad de interpretar los cambios que sufre su cuerpo al gestar una nueva vida. Tal apropiación del patriarcado sobre un territorio biológicamente femenino es coherente con siglos de negación de la madre en los mitos occidentales.

Sau (2004) ha observado cómo desde la mitología griega, las religiones, la ciencia y demás discursos ordenadores de la vida social han desarrollado dos figuraciones de las madres: las “madres para” y las “madres invisibles”. Las primeras son simples medios para un fin ajeno a ellas mismas y, las segundas, desaparecen en pos de que el nacimiento del ser humano quede como un don otorgado a los hombres-padres. La madre es simplemente la portadora de una semilla masculina, como lo dictamina el tribunal de Atenas en *Las Euménides* o no existe como en el mito de que los niños los trae una cigüeña desde París. Esas sostenidas negaciones de la mujer-madre liberan al ego masculino de la dependencia más natural y básica, lo que le permite apropiarse de ese lugar vaciado (AMORÓS, 1992). De ahí que el concepto de madre sea un significante llenado por el patriarcado, porque lo que ha de ser una mujer-madre se define desde su lógica. Una de las formas de ese vaciamiento y dominación es la administración masculina de la gestación y el parto, tal como explicábamos arriba.

Ante este escenario, nuestra hipótesis es que desde la aparición del feminismo se han introducido en el arte contemporáneo representaciones del gestar y parir que cuestionan los imaginarios del patriarcado. Nuestro objetivo es intentar describir los diferentes modos en que se producen esas representaciones y reflexionar qué hay de ellas de libertario y qué de sometimiento al verosímil social del “deber ser” de una madre. Como advertimos al inicio, lo que aquí presentamos es sólo un comienzo de una investigación, en este caso analizaremos la obra *Trailer* (2010) de Nicola Costantino. Para ello, utilizaremos como marco teórico la teoría de la sociosemiótica de Verón

(1987, 2013) y las herramientas metodológicas provenientes de la semiótica dado que pretendemos describir las operaciones productoras de sentido de los significantes “mujer gestante” y “parir” en la obra.

Trailer, Nicola Costantino

Trailer es una instalación exhibida en el 2010 en el espacio de arte de la Torre de YPF. La obra está compuesta por una serie de trailers enfrentados a una cartelera que anuncia una película llamada *Trailer*. En una se muestra a la artista construyendo una muñeca idéntica a ella, en otra a la artista embarazada confeccionando la ropa para esa muñeca, luego a ella viendo televisión con la muñeca, estando juntas en la habitación de partos con la recién nacida y, en otra, a la artista abrazando a su beba mientras la muñeca la mira a su lado. Las puertas de los trailers están cerradas pero sus interiores pueden verse a través de las ventanas. Cada uno representa uno de los espacios que aparecen en la cartelera. El primero es el taller donde la artista fabrica la muñeca. El segundo, el taller de costura donde confecciona la ropa con que la viste. El tercero es la habitación de una niña recién nacida. En el cuarto se ve a la muñeca hecha pedazos en el suelo. Y en el último se proyecta un movie trailer titulado *Trailer* que es el anunciado por la cartelera. Se despliega así un juego polisémico entre el vehículo-vivienda, el corto y el nombre de la película.

En el movie trailer se narra una historia desarrollándola en una doble temporalidad. Por un lado, se muestra la situación

de la artista que a la noche llega a un descampado manejando un auto y, actuando tensa y con premura, saca algo del baúl que arrastra por el lugar, sin que la cámara muestre qué es. Por otro lado, se desarrolla la historia de la artista dividido por tres frases. La del inicio es “Lo soñado”, allí se muestra que Nicola se hace un test de embarazo que le da positivo y sonríe ilusionada. Luego, en lugar de preparar la habitación del niño o algún tipo de actividad acorde, se pone a fabricar una muñeca o escultura idéntica a ella. Cuando la termina, su embarazo ya está avanzado y llevando a la muñeca, va al hospital donde tiene a su hija. Al finalizar esta secuencia, se devela que lo que la artista arrastra por el descampado es esa muñeca que construyó. La segunda frase es “El doble es lo ominoso”. En este tramo, la muñeca acompaña a Nicola en su vida cotidiana con su bebé, pero su presencia la inquieta, le molesta y toma una decisión que le cuesta. Al terminar esta secuencia se vuelve a la primera temporalidad y se ve a Nicola que arrastró a la muñeca hasta una escalinata. Allí aparece la tercera frase “Lo inevitable”, en donde vemos que dubitativa y, con gran esfuerzo, Nicola empuja la muñeca por la escalinata.

Junto con estos materiales, la artista expone un texto que propone una lectura sobre la obra:

El doble muestra un amplio pasado literario y cinematográfico. Desde el romanticismo, con *Medardo de Hoffmann*, *Dr. Jekyll* de Stevenson y *Dorian Gray* de Wilde, hasta nuestros días con *Doble de cuerpo* de De Palma y *La doble vida* de Verónica de Kieslowski. Es en el doble donde se basa el concepto de identificación del psicoanálisis, definido por Freud:

el doble es lo ominoso, es decir, lo familiar desconocido, lo tan conocido que resulta extraño y produce horror. Para Jung, el doble es la Sombra. Según el dramaturgo sueco Strindberg, si uno ve a su doble significa que va a morir. La Nicola artefacta existe por obra de mi creación; su alteridad refuerza mi identidad. Dos cuerpos, una sola alma. El mejor encuentro es con uno mismo; mi doble es un antídoto contra la soledad. Cuando dos elementos llegan a tal nivel de similitud, la relación se vuelve emotiva, la afinidad y familiaridad liberan una energía positiva y empática que se incrementará hasta un punto en que la respuesta emocional se convierte en un fuerte rechazo y negatividad. La Nicola artefacta es un extraño cadáver viviente. Mi doble, idéntica a mí pero sin estar embarazada, interactúa conmigo embarazada. Ella aparece escindida de la originaria, y en un momento se torna amenazante y perversa. En la obra de Borges, el doble es un gran tema. Al respecto escribió: "Al otro Borges es a quien le ocurren las cosas [...] Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica". Años después cambiaría la opinión sobre su doble: "Minuciosamente lo odio. Advierto con fruición que casi no ve". Uno se odia y se ama a la vez, sin ser más que víctima de sí mismo¹.

Descriptos los elementos que componen la exhibición, intentaremos ahora analizar la manera en que aparece representada

la gestación y el parir en la obra prestando atención a la manera en que se entrelazan los temas, motivos (SEGRE, 1985) y los verosímiles (BARTHES et al., 1970).

Figuraciones en tensión

Como advertían Barthes et al. (1970) acerca de los verosímiles cinematográficos, ningún texto está completamente sometido al verosímil social ni escapa enteramente a él. Entendiendo al verosímil social como una censura ideológica de los posibles para una sociedad y que existe una hegemonía patriarcal en esa regulación de los posibles, nos ocuparemos a describir la manera en que Nicola muestra a la mujer gestante y el parir. Partiremos, entonces, del tema que la artista señala como central de la obra: el doble.

Como indica Nicola, el doble como motivo de lo siniestro se desarrolla en el romanticismo. Previamente, desde la antigüedad, es un extendido recurso dramático para narrar enredos y equívocos risibles en las comedias. Pero a partir del romanticismo, el tema del doble, pasa a ocupar un lugar destacado recreando un clima de tensión y suspenso que, en muchos casos, concluye de forma ambigua. Ahora bien, el tratamiento que Nicola le da al motivo del doble encuentra parecidos al dado por el romanticismo, pero también diferencias significativas. Según Lobo Polidano (2010), los relatos de aquel momento comparten los siguientes elementos:

Sus protagonistas son personajes solitarios. La aparición del "otro yo" es

¹ Disponible en: <http://bit.ly/2YxDn8v>. Acceso en: 10 nov. 2015.

impactante, fascina y atrae al héroe. Se desarrolla una rivalidad con el otro normalmente en términos de estatus social y éxito sexual. La aparición sorpresiva de un elemento que se reitera. La caída en la locura o desesperación del protagonista. El suicidio o aniquilación del otro provocando la propia muerte.

Para Freud (2009), en el motivo del doble romántico se expresa lo familiar que se torna amenazante. El doble implica la identificación con otra persona al punto de perder el dominio sobre el propio yo y colocar el yo ajeno en el lugar propio. Lo que significa la muerte del yo o, en otros términos, la propia muerte. En *Trailer* de Nicola, encontramos elementos similares como el personaje solitario y la rivalidad que éste desarrolla con su doble. No obstante, existen varias diferencias. Por empezar, el doble de *Trailer* no irrumpe en el relato ni sorprende a la protagonista. Ella es quien fabrica su doble con minucioso cuidado y, en un principio, se muestra gustosa con su presencia, como si aplacara su soledad. Luego, cuando tiene a su beba y la doble le molesta, deshacerse de ella le causa angustia y aún en el último momento existe un dejo de indecisión, como si la protagonista debiera renunciar a ella y eso le costara. Es decir, que la relación de la protagonista de este relato no se figura siendo dominada por el doble, cayendo en la locura ni intentando quitarse la vida para acabar con el sufrimiento que le causa su presencia. A lo largo del relato, la protagonista controla la relación con su doble y puede preservarse. Tal tratamiento se articula con el universo referencial que nos interesa que es el de la maternidad. La protagonista sufre una transformación en su cuerpo y en su estatuto como mujer. Su vientre crece

con el embarazo y deja de estar sola, ahora la acompaña otro ser vivo, su bebé. En la convivencia con estos motivos, el doble adquiere un valor semántico distanciado del construido en los relatos románticos. El relato de *Trailer* habla sobre una renuncia, la renuncia de la protagonista de dejar de ser la mujer que era antes para asumirse como la mujer que es ahora, una madre. Tal temática se refuerza con una relación intertextual con la propia biografía de la artista. Como en otras obras, Nicola trabaja la propia imagen en la tradición de Cindy Sherman, asumiendo distintos personajes que crean una ambivalencia entre la ficción representada y la realidad de la propia artista. En este caso, en el momento en que Nicola desarrolla este tema en *Trailer* ella es madre por primera vez.

El tratamiento que se le da a ese proceso de transformación presenta una enunciación siniestra en el corto y en el resto de la instalación mediante el animismo infantil siniestro. El doble no es como en los relatos románticos referidos a un ser vivo sino que es una muñeca, una "artefacta" como la llama la artista. Ella en calidad de tal, guarda la ambivalencia de la vida y la muerte. En ningún momento se ve moverse a la muñeca por sí sola, pero su vestimenta y sus posiciones hacen que aparente estar viva. Por otra parte, su cuerpo, inalterable, contrasta con el cuerpo vivo en plena transformación de Nicola. Mientras que el vientre de ella crece y decrece con el nacimiento del bebé, en la muñeca queda atrapado el cuerpo estático, invariante, de la mujer que era Nicola antes de embarazarse. Así, la amenaza que detecta Nicola en la mirada de la muñeca una vez que nace su bebé es la amenaza de esa mujer que ella fue en el pasado y a la que debe renunciar. Podremos

decir entonces que, por una parte, *Trailer* construye la figuración de una mujer empoderada en varios sentidos. Por un lado, aparece la posibilidad de una maternidad sin figura paterna. Nicola concibe sola. El relato comienza desde que ella se entera de que está embarazada y a lo largo de su gestación y encuentro con su bebé no aparece ninguna figura masculina². Oponiéndose a la mitología patriarcal de una concepción de la vida sin mujer, Nicola presenta una sin hombre sintonizando con el verosímil social contemporáneo de la posibilidad que tienen hoy las mujeres de quedar embarazadas por medio de inseminación artificial. Por otro lado, la mujer que representa Nicola en *Trailer* no se disuelve en su embarazo. Es decir, no se transforma en un mero medio para que nazca su bebé sino que es una mujer que sigue teniendo a ella como centro sin dejar su trabajo. Nicola embarazada sigue con las actividades propias de una artista. Nuevamente aquí encontramos una representación alternativa a la de la embarazada abnegada que renuncia a su vida por su hijo o hija. Con estos motivos, Nicola representa una mujer empoderada que procesa a su modo la transformación que implica la gestación asumiendo que ya no será la que había sido.

Ahora bien, junto con estos motivos, podemos decir que también en la obra aparecen otros que continúan la imaginería del verosímil social patriarcal. Si observamos la relación que establece Nicola con su

embarazo podemos advertir que domina una lógica medicinal. Nicola se entera de que está embarazada no por un sentir corporal sino por un test de embarazo. Y cuando va a parir, lo hace en un hospital y el parto en sí no se muestra. Los cambios hormonales y anímicos propios de la gestación y del proceso de parto, no aparecen en el corto. Solamente se muestra el crecimiento de la típica “panza” de embarazada y a la madre que recién ha parido acostada con su bebé en la cama del hospital. Ambas figuraciones son acordes a las representaciones que han dominado en la modernidad de la mujer gestante y la mujer que recién ha parido. Se figura así una gestación y un parto que podríamos postular como externos a la sensibilidad femenina en tanto que es una representación visual del embarazo sin raíces en su corporeidad y una censura del parir. Articulada con estos motivos encontramos otro de fuerte presencia en la obra de Nicola que aquí le da un significado especial al gestar y parir: el individualismo. Nicola vivencia su embarazo sola. No existe ninguna red social que la contenga. Es una mujer sin familia ni amigos. Ese foco en el individuo no es una exigencia del arte autobiográfico, bien puede desarrollarse una obra centrada en la vida de un artista mostrando justamente sus lazos sociales. Nicola desarrolla en esta y otras obras un enfoque que construye la posibilidad de una individualidad no social. Tal representación puede asociarse con la cima del proceso individualista señalado por Verón (2013) en el capitalismo contemporáneo. El autor observa que el individualismo ha pasado por tres etapas. En la primera, se presenta la figura del ermitaño, el individuo que se aísla apartándose de las normas sociales. En la segunda, se figura un individualismo que construye un colectivo con sus semejantes

² En el único momento en que aparece una figura masculina es en el corto donde por unos segundos se ve a un fotógrafo que fotografía a su doble posando como *La maja desnuda* de Goya. Pero aún en ese momento, Nicola mantiene el dominio de la situación siendo ella la que prepara su doble para ser fotografiado.

retrayéndose de la sociedad. Ejemplo de ellos son las tribus urbanas que surgen en los '80 del siglo pasado. En la tercera etapa, aparece un individualismo fundado en el individuo mismo que enuncia la afirmación de "yo soy único, no me parezco a nadie". La mujer gestante de Nicola pareciera pertenecer a este individualismo en el que no existen redes sociales, sin embargo, al mismo tiempo, la presencia del test de embarazo y la cama hospitalaria nos habla de que sí hay una trama social con la que se vincula la embarazada, pero es una trama no de iguales, no de otras mujeres que han tenido su misma experiencia y la acompañan, sino que es la trama de una institución médica que regula su propia gestación y parir.

mujeres nuestro dominio sobre las prácticas y saberes del dar vida. La figuración de la gestación condensada en un crecimiento del vientre, la no mostración del parir y la cama hospitalaria dan cuenta del triunfo del verosímil patriarcal en un campo de producción discursiva, como es el arte contemporáneo, que puede ser fructífero para producir nuevas concepciones para pensar-nos como mujeres gestantes y recuperar esas redes que nos permitían vivenciar nuestros embarazos y partos desde una sensibilidad femenina. Una nueva hipótesis, entonces, se nos presenta, el feminismo trajo al arte contemporáneo nuevas representaciones de las mujeres, pero pareciera ser que existen dificultades para incorporar en esas nuevas representaciones la gestación y el parto. Veremos qué sucede con otras obras que analizaremos. ■

Observaciones finales

El análisis de la obra *Tráiler* de Nicola nos permite advertir la complejidad que presenta la representación de la gestación y el parir en el arte contemporáneo. Como intentamos demostrar, Nicola figura una mujer empoderada que asume una maternidad sola que no se diluye como un mero medio para dar vida a su bebé, tal como lo pide el verosímil social, sino que muestra una mujer que continúa con sus actividades profesionales y controla y toma decisiones sobre la transformación personal que implica convertirse en madre. Sin embargo, pareciera ser que al momento de figurar la gestación y el parir, la obra se deja dominar por las representaciones instaladas durante la modernidad patriarcal en el que el disciplinamiento de la mujer y el discurso médico nos arrebataron a las

[CARMEN ROCHER]

Magíster en Lenguajes Artísticos Combinados por la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Artista contemporánea. Profesora en el Departamento de Artes Visuales (UNA) y en la Maestría en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA).

E-mail: rocher.carmen@gmail.com

Referencias

AMORÓS, Celia. Hongos hobbesianos, setas venenosas. **Mientras Tanto**, Barcelona, n. 48, p. 59-68, 1992.

BARTHES, Roland; BOONS, Marie-Claire; BURGELIN, Olivier; GENETTE, Gerard; GRITTI, Jules; KRISTEVA, Julia; METZ, Christian; MORIN, Violette; TODOROV, Tzvetan. **Lo verosímil**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

FREUD, Sigmund. Lo ominoso. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. v. 17, p. 215-251.

LOBO POLIDANO, Esther. El doble y su relación con lo siniestro. **L'aperiòdic virtual de la Secció Clínica de Barcelona**, Barcelona, n. 30, p. 1-13, 2010. Disponible en: <https://bit.ly/2YyuTyQ>. Acceso en: 26 nov. 2018.

RODRIGÁÑEZ BUSTOS, Casilda. **Pariremos con placer**: apuntes sobre la recuperación del útero espácito y la energía sexual femenina. Buenos Aires: Madreselva, 2007.

SAU, Victoria. Del vacío de la maternidad, la igualdad y la diferencia. **Vía Fora!**, Barcelona, n. 55, p. 61-75, 1997.

SAU, Victoria. **El vacío de la maternidad**: madre no hay más que ninguna. Barcelona: Icaria, 2004.

SEGRE, Cesare. Tema/motivo. *In*: SEGRE, Cesare. **Principios de análisis del texto literario**. Barcelona: Crítica, 1985. p. 339-366.

VERÓN, Eliseo. **La semiosis social**. Barcelona: Gedisa, 1987.

VERÓN, Eliseo. **La semiosis social 2**: ideas, momentos, interpretaciones. Buenos Aires: Paidós, 2013.

DA TENSÃO
AO SUBLIME:
POTENCIALIDADES
ESTÉTICAS
DA CANÇÃO
“MULHER DO FIM
DO MUNDO”, DE
ELZA SOARES

[ARTIGO]

Cláudio Rodrigues Coração

Universidade Federal de Ouro Preto.

Francielle de Souza

Universidade Federal de Minas Gerais.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este trabalho busca apreender o espírito da canção “Mulher do fim do mundo” e seu vínculo com a renovação estética das imagens de artistas negras na música popular brasileira. A hipótese é de que a canção interpretada por Elza Soares alimenta – e é alimentada por – um movimento que busca substituir estigmas sociais construídos desde a escravidão por imagens que, de fato, representem a diversidade de identidades que podem ser assumidas por essas mulheres. Essa potência transformadora, anunciada pela canção em análise, aponta três manifestações estéticas que extrapolam o universo da canção popular e ensejam mudanças na maneira como as minorias são encaradas no espaço público brasileiro, a saber, a reivindicação do gesto da *altivez*, a *crítica à potência de morte* e a reflexão subjetiva do *horror*.

Palavras-chave: Mulheres Negras. Música Popular. Elza Soares. Arte. Política.

The purpose of this paper is to capture the spirit of the song “Mulher do fim do mundo” and its relation with the aesthetic renewal of images made by black female artists in Brazilian popular music. The hypothesis is that the song interpreted by Elza Soares feeds – and is fed by – a movement that seeks to replace social stigmas built since the period of slavery by images that effectively represent the diversity of identities that can be embraced by these women. This transformative potential predicted by the song under analysis reveals three aesthetic manifestations that go beyond the universe of the popular song and aspire for changes in the way minorities are viewed in the Brazilian public space, which are the claiming of the gesture of *pride*, the *criticism of the death potential* and the subjective reflection of *horror*.

Keywords: Black Women. Popular Music. Elza Soares. Art. Politics.

Este trabajo busca aprehender el espíritu de la canción “Mujer del fin del mundo” y su vínculo con la renovación estética de imágenes de artistas negras en la música popular brasileña. La hipótesis es que la canción interpretada por Elza Soares alimenta – y es alimentada por – un movimiento que busca sustituir estigmas sociales construidos desde la esclavitud por imágenes que representen claramente las diversas identidades que pueden ser asumidas por esas mujeres. Esa fuerza transformadora que anuncia la canción en análisis apunta tres manifestaciones estéticas que rebasan el universo de la canción popular y dan lugar a cambios en la forma con que las minorías son enfrentadas en el espacio público brasileño: la reivindicación del gesto de la *altivez*, la *crítica a la potencia de la muerte* y la reflexión subjetiva del *horror*.

Palabras clave: Mujeres Negras. Música Popular. Elza Soares. Arte. Política.

Introdução

Não é segredo que o álbum *A mulher do fim do mundo*, lançado em 2015 por Elza Soares, foi sucesso dentro e fora do Brasil. Por aqui, figurou no topo das listas de melhores álbuns do ano, de forma que parecia impossível, naquele momento, que qualquer outro disco chegasse à altura do impacto causado pelo álbum de Elza. No contexto internacional, o *boom* também não foi pouco. Não é à toa que o disco entrou para a lista do jornal americano *The New York Times* como um dos dez melhores álbuns do ano e deu pela primeira vez à artista um dos prêmios mais prestigiados da música, o Grammy Latino.

Esse pequeno resumo sobre a obra já sinaliza que, dos seus 60 anos de carreira, os últimos quatro parecem ter sido a guinada necessária para que, enfim, Elza fosse considerada uma das mais importantes artistas da música popular brasileira – reconhecimento já adiantado pela emissora BBC, no final dos anos 1990, ao elegê-la a “cantora do milênio”, mas que parece ter sido pouco relevante para a imagem da artista no cenário musical brasileiro.

Produzido por Guilherme Kastrop, o disco que marca a “mudança” na carreira de Elza conta com músicos da chamada nova vanguarda paulista. O próprio texto de apresentação do álbum assinala a importância da nova geração para a atual roupagem da artista: com o núcleo criativo formado por esses músicos, “o projeto traz onze faixas que transitam por gêneros diversos, como samba, rock, rap e eletrônico, em arranjos sobrepostos por timbres arrojados, ruídos, distorções e dissonâncias” (*A MULHER...*, 2015).

A renovação estética que o disco sugere, porém, não é apenas em termos de estilos e arranjos musicais. O que *A mulher do fim do mundo* revela é uma Elza atenta com o contexto político do país ao assumir várias das pautas mais reivindicadas pelos movimentos identitários na esfera pública brasileira, ao mesmo tempo em que rechaça estereótipos sobre as minorias. É por essa via que, ao nosso ver, o álbum reposiciona a imagem de Elza Soares e, por consequência, a imagem das mulheres negras na música popular brasileira.

Neste trabalho, empreendemos uma tentativa de compreender esse processo de renovação estética em relação às artistas negras no universo da canção midiática, que parece ser resumido na figura de Elza Soares. Notadamente, as inovações acompanham o espírito de um determinado tempo. Por essa razão, o movimento que ousamos depreender busca se aproximar do momento político vivido a partir dos anos 2000 para compreender como ele se reflete no universo da canção, reordenando as posições de sujeitos minoritários na indústria musical e na vida social.

Nossa hipótese é a de que a visibilidade impulsionada pelas políticas públicas do governo Lula, o crescimento dos movimentos de mulheres negras e a mudança nos modos de produzir e veicular canções, elementos de um determinado sistema de notação (CARDOSO FILHO, 2009), possibilitam a emergência de artistas negras atualmente, com seus mais variados discursos e performances. Essa emergência, porém, só é possível após um resgate e uma reavaliação das imagens que foram fixadas para as mulheres negras na música popular brasileira, especialmente

da figura da mulata. Em nossa concepção, esse movimento pode ser apreendido na faixa "Mulher do fim do mundo", objeto que designamos para este estudo.

Para analisá-la, guiamo-nos pela ideia de canção como paisagem (LOPES, 2003a, p. 83), com o intuito de desvelar "os afetos e sociabilidades que envolvem a música enquanto prática social e comunicativa". Portanto, o procedimento metodológico empreendido busca observar elementos como letra, performance, melodia e o caráter midiático da canção¹, na tentativa de compreender como eles são acionados para fazer circular afetos e aproximar a arte da vida cotidiana, tal como propõe Lopes.

A travessia da mulher negra: no disco e no espaço público

Embora *A mulher do fim do mundo* seja considerado uma virada na trajetória de Elza Soares, a carreira da artista já vinha sendo gestada para tais mudanças. Sua primeira aparição pública aconteceu quando ela ainda era menina, no programa de calouros de Ary Barroso, da rádio Tupi, em 1953. Com roupas improvisadas da mãe cobrindo o mirrado corpo de 40 quilos, Elza subiu ao palco para cantar "Lama", canção

¹ "O caráter midiático delimita boa parte das possibilidades criativas, não só no que se refere ao jogo entre o artista (que faz a música) e a indústria (que transforma a música em mercadoria), mas também no que tange às possibilidades tecnológicas de produção, armazenamento e reprodução da canção no estágio pop" (CARDOSO FILHO, 2009, p. 82).

de Alice Chaves e Paulo Marques. O jeito desengonçado e estranho causou risos na plateia, e a menina foi questionada pelo apresentador sobre "de qual planeta" teria vindo. O episódio ficou marcado pela resposta dura, mas sincera: "do planeta fome". Como Ary disse ao final da apresentação, boquiaberto com a voz rouca e impostada da menina estranha, nascia ali uma estrela.

Porém, o sucesso só chegou anos depois, com o compacto *Se acaso você chegasse* (1959), em que a canção homônima, de Lupicínio Rodrigues, explodiu na voz da carioca. A consolidação como intérprete se deu nos anos seguintes, entremeando o surgimento de dois movimentos canônicos da música popular brasileira: a Bossa Nova e o Tropicalismo. Não nos parece coincidência, portanto, que o segundo álbum da artista tenha sido batizado como *A Bossa Negra* (1962), uma aproximação nada casual com o movimento que começava a nascer e que, não por acaso, omitia o corpo negro no gênero-filho do samba, algo que Elza faz questão de demarcar no título do disco.

Lançado no mesmo ano em que a cantora deu início ao estrelato, o disco-marco da Bossa Nova, *Chega de saudade*, é considerado o responsável por reavaliar o modo como se fazia música no país. Toda a atenção se voltou para as mãos e o canto do baiano João Gilberto. A batida sincopada do violão, o canto miúdo e a influência do *bebo* americano compõem o grupo de características do gênero que Luiz Tati (2004, p. 51) chama de grau zero da música popular brasileira, ao considerar que João "reprogramou em seu artesanato de violão e voz impecável a gênese de todos os estilos, passados e futuros".

Quinze anos depois, outros baianos entram em cena: era a vez de Caetano Veloso e Gilberto Gil chacoalharem a ideia do que era música popular brasileira. O movimento tropicalista, cujo marco é *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968), disco-manifesto assinado junto de artistas como Tom Zé, Capinam, Gal Costa, Os Mutantes, Torquato Neto, Nara Leão e Rogério Duprat, mistura manifestações tradicionais da música brasileira e elementos estrangeiros, como a guitarra elétrica.

O movimento é, para Tati (Ibidem, p. 59), o "grau dez da sonoridade brasileira" por ter promovido a "libertação estética e ideológica" no âmbito da canção, de forma que abriu precedentes para os mais variados discursos, performances e arranjos que foram adotados pelos movimentos musicais surgidos após o Tropicalismo. Pelo estranhamento que causava a falta de um projeto ideológico reconhecível (SANCHES, 2000), e pelo contexto político-social nebuloso regido pelos militares, os tropicalistas foram atacados tanto pela esquerda, que os considerava alienados em termos políticos, quanto pela direita, que os enquadrava como subversivos.

Em paralelo a esse cenário musical, surgiram os bailes *Black* no Rio de Janeiro, com uma "estética particular que conectava a juventude negra periférica brasileira às produções negras internacionais, notadamente norte-americanas" (OLIVEIRA, 2018, p. 13). Os participantes desses bailes articulavam uma estética internacional a símbolos diaspóricos, como o vestuário e o cabelo natural. Dessa maneira, ajudaram a desenvolver "estratégias de contestação da estrutura social e racial vigente a partir de rituais simbólicos e políticas de consumo alternativas"

(Ibidem, p. 16), pois esfacelavam as tentativas de integração entre brancos e negros, como supõe a democracia racial esboçada nos escritos de Gilberto Freyre (2003).

Nota-se que, embora as críticas mais ferrenhas à introdução da cultura norte-americana no país tenham recaído sobre Caetano e Gil, a cena da *Black Rio* também já acionava elementos estrangeiros, num contexto ainda mais alternativo em relação à *Tropicália*. Tal como o Tropicalismo, também receberam condenações de todos os lados pela forma como introduziam a cultura norte-americana. Como Oliveira (2018, p. 13) destaca, os bailes *Black* buscavam "uma via entre a esquerda militante tradicional e a direita apoiadora do regime, entre as tradições culturais afro-brasileiras e as influências da globalização, em constante diálogo com o mercado".

Foi em meio a essa efervescência musical que Elza se consolidou como intérprete, sob a marca de sambista. Não é à toa que a maioria dos primeiros discos da carreira faz referência ao gênero: *O samba é Elza Soares* (1961); *Sambossa* (1963); *Na roda do samba* (1964); *O máximo em samba* (1967); *Elza, Miltoninho e Samba* (1967); *Elza, Miltoninho e Samba - vol. 2* (1968); *Elza, carnaval & samba* (1969); *Elza, Miltoninho e Samba - vol. 3* (1969); e *Sambas e mais sambas* (1970).

Embora esse gênero musical tenha sido a porta de entrada para o universo da canção, ele representa uma faca de dois gumes para a carreira de Elza. O título de sambista e, principalmente, a imagem da mulata, remanescentes dos primeiros anos da trajetória artística, não se desgrudaram dela, mesmo diante da diversidade com que Elza manteve a carreira a partir da década

de 1980, tendo feito, por exemplo, parcerias com Caetano Veloso, na canção-*rap* "Língua", do álbum *Velô* (1984), e até mesmo com Lobão, no disco *O rock errou* (1986), numa faixa curiosamente intitulada "A voz da razão".

Esse estigma social em torno do corpo feminino negro que hoje é entendido como apagador das subjetividades das mulheres negras, e que as vê como "só corpo, sem mente" (HOOKS, 1995), foi uma condição de emergência para Elza Soares. E ela o tomou para si. Em "Mulata de verdade", canção presente no disco *Sambossa* (1963), Elza canta os versos: "Vê se mora no desenho/ dessas curvas que eu tenho/ nesse fogo que eu retenho/ pois se pega faz enlouquecer./ E é por isso que a mulata de verdade/ é melhor que a liberdade/ pra se dar, pra se usar". Na canção "Polegadas da mulata", a erotização é reafirmada: "Samba sem mulata/ não é samba não, senhor/ É samba triste/ Samba só feito pra doutor/ Sem a moreneza da mulata rebolando/ A gente vai aos poucos até desanimando". Diante disso, poderíamos nos questionar: por que ela ainda é tão celebrada por outras artistas negras²? Qual a contribuição de Elza para a imagem dessas mulheres no atual contexto da música popular brasileira, se antes carregava com certo orgulho a sexualização do corpo feminino negro?

Tal como adiantamos, essa era uma condição de emergência para Elza. Não

que já não houvesse cantoras negras na história da canção brasileira. Carmen Costa e Aracy de Almeida são nomes que já eram conhecidos da era do rádio. O que Elza introduz, porém, é o corpo nessa dinâmica. Um corpo que é negro e que performa. Cardoso Filho (2009, p. 86) destaca que, no âmbito da canção midiática, a performance estimula significados, pois "as provocações plásticas feitas pelo performer" fazem parte de uma operação material regulada.

A época em que Elza põe o corpo para jogo requeria imagens que pudessem corroborar a conciliação de raças forjada no projeto de construção de uma identidade nacional. O samba tem papel definidor nessa lógica. Não mais visto como música maldita (VIANNA, 2002), o gênero passa a ser símbolo da integração entre brancos e negros, supostamente unificando o país. Ora, nesse sentido, a mulata serve muito bem a essa tentativa de conciliação. Afinal, o envolvimento de uma mulher negra com um sujeito branco apagaria a história da escravidão em nome do "amor" e representaria, ainda, uma tentativa natural de embranquecer a população caso se reproduzisse.

As canções do repertório de Elza daquela época reforçavam essa subserviência ao branco, dando à mulher negra apenas a função de seduzi-lo com o gingado na roda de samba: "Mulata é só quem tem aquela graça natural/ De quem nasceu pro rebolado/ Pois a cor dessa figura/ Quem pintou foi a Mãe Natura/ Pra deixar o branco todo assanhado", canta a intérprete em "Polegadas da mulata", canção do disco *A bossa negra* (1962). Dessa maneira, fica óbvio que a performance de Elza se insere em uma lacuna cujo preenchimento era bastante desejável naquele momento.

² Em 2017, o coletivo Rimas&Melodias, formado por rappers negras, lançou a canção "Elza", em homenagem à artista. Além de relembrar a história da cantora, a letra insiste que ela é referência para as rappers no atual cenário da música brasileira. O clipe pode ser acessado pelo link: <https://bit.ly/2zAvwz1>. Acesso em: 17 abr. 2019.

Ainda que a imagem da mulata venha sendo contestada continuamente como depreciativa para mulheres negras, problemática facilmente verificada na "Globeza" que aparece cada vez mais "coberta" por pressão social, foi por meio dela que Elza galgou espaço na música popular brasileira. Ou seja, é apesar e por causa dela que as artistas negras podem hoje transitar com alguma liberdade pelo universo da canção, já que, por meio da performance do corpo marcado pela negritude, ela escancarou os portões e quebrou os grilhões, como cantam as meninas do Rimas&Melodias.

Hoje já não vemos a mulata em Elza. O repertório da artista tornou-se mais variado com o passar dos anos. O lançamento do álbum *Do cóccix ao pescoço* (2003), no qual aparecem canções de notável cunho político como "Haiti" e "A carne", pode ser considerado um sintoma dessa transformação. Não é coincidência, porém, que a mudança da intérprete tenha chegado ao ápice nos anos 2000. Cunhado por Bosco (2017) como característico de um "novo espaço público brasileiro", o contexto político-social em que *A mulher do fim do mundo* foi lançado funciona como um terreno fértil para as sementes já plantadas pelos movimentos sociais brasileiros em defesa das minorias.

Para Bosco, três elementos conformam o novo espaço público brasileiro: o colapso do lulismo, as manifestações de junho de 2013 e a emergência das redes sociais. Os anos Lula são caracterizados pela inclusão econômica e social de classes baixas em espaços antes interditados a elas. Ainda que com um projeto muito mais brando do que previam as premissas do Partido dos Trabalhadores (SINGER, 2012), esse novo arranjo social, incentivado pela

política econômica de Lula, carrega o legado de ter alcançado algum nível de visibilidade para a luta política dos sujeitos minoritários e de não permitir que eles sejam oprimidos como antes (ou que respondam a essas opressões de maneira mais acirrada midiaticamente). Por isso, para Bosco (2017, p. 64), "com o fim do lulismo sobreveio uma sociedade crítica, em permanente crise consigo mesma, problematizando todas as dimensões e aspectos da vida social".

Já as manifestações de 2013 evidenciaram uma crise de representação política e "tiraram do marasmo político" (Ibidem, p. 57) diversos setores da sociedade brasileira. Sem uma pauta de reivindicação clara, o movimento permitiu "a organização e o desenvolvimento de uma nova direita" (Ibidem, p. 55), o que complexificou as relações políticas antes acalmadas pelo governo conciliador de Lula e continuado por Dilma. Por fim, no argumento de Francisco Bosco, as redes sociais, com suas possibilidades de trânsito múltiplo no interior das plataformas, seriam responsáveis por promoverem um espaço de debates mais democráticos, mas consequentemente mais acalorados e polarizados.

Evidentemente, esse ambiente acirrado se extrapolou e adentrou o campo da arte. Afinal, o que faz o público ficar à espera do pronunciamento de Anitta, artista com grande fã-clube LGBTQI, em relação à aderência ao movimento #EleNão, mesmo diante de tantas declarações preconceituosas do então candidato Jair Bolsonaro³? Ou o que motiva o susto causado pela posição

3 Sobre isso, ver: <https://bit.ly/2XfzdRZ>. Acesso em: 17 abr. 2019.

conservadora de Nana Caymmi exibida em entrevista na qual ataca colegas de profissão como Chico Buarque e Gilberto Gil⁴?

Inspirada na crítica pós-hermenêutica de Kittler e adotada por Cardoso Filho (2009), a ideia de um sistema de notação parece elucidar minimamente esse fenômeno. Para o autor, "o modo pelo qual um determinado formato expressivo se torna hegemônico num contexto social vai depender de uma série de escolhas, apropriações e exercícios (realizados por músicos, ouvintes, ou mesmo críticos), de questões econômicas e até mesmo políticas" (Ibidem, p. 81). A partir disso, podemos inferir que as condições de emergência de Elza Soares nos anos 1960 e das artistas negras nos anos 2000 são, em alguma medida, resultado de sistemas de notação diferentes.

À época do lançamento de Elza, a escuta sonora se dava por meio de compactos ou LPs, comercializados pela indústria fonográfica e, portanto, controlada por grandes empresários. Atualmente, podemos perceber que tanto a demanda quanto a oferta musical está cada vez mais facilitada pelos *streamings*. Por isso, artistas independentes, com discursos que passam menos pelo crivo de uma "indústria da música", conseguem divulgar seus trabalhos com algum grau de liberdade.

Esse processo fica ainda mais facilitado quando nos damos conta de que o próprio mercado da música tem demandado artistas com pautas ou discursos ligados às minorias. Exemplos disso são a rápida

ascensão de Pabllo Vittar, Liniker, MC Carol e do rapper Djonga. Tudo isso implica dizer que o próprio sistema de notação em que estamos inseridos, caracterizado pela possibilidade de ampla disponibilização de canções, o fácil acesso a elas via plataformas como Deezer, Spotify ou até mesmo o YouTube, e a pressão social por artistas que encampam um discurso político, favorece a emergência de cantoras que, no contexto de Elza Soares, certamente não poderiam galgar espaço com tamanha naturalidade.

A subjetividade como ferramenta política

Neste ponto da nossa discussão, fica evidente que a inclusão socioeconômica da população negra⁵ tem grande valor simbólico, embora tenha sido muito pouco transformadora em relação às condições de acesso a direitos fundamentais. O ingresso de mais negros e negras no ensino superior, por exemplo, representa um avanço aparentemente difícil de reverter. Em 2000, o percentual de negros(as) diplomados era de aproximadamente 3%, seis a menos do que os brancos. No último censo, realizado em 2016, 30% dos alunos universitários eram pretos ou pardos⁶.

4 A entrevista completa pode ser lida em: <https://bit.ly/2VOX9Z7>. Acesso em: 17 abr. 2019.

5 Todas as vezes em que nos referimos à população negra neste trabalho, levamos em consideração aquilo que afirma Angela Davis (2011): "É preciso compreender que classe informa a raça. Mas raça, também, informa a classe". Assim, entenda-se por população negra um grande conjunto de pessoas que, em geral, são marcadas simultaneamente pelas desigualdades racial e social.

6 Ver em: <https://bit.ly/2xnARsS>. Acesso em: 17 abr. 2019.

O dado refere-se a um ambiente ainda muito restrito no país – o da academia –, mas serve como um exemplo de uma geração que não permite o cerceamento do direito de ocupar espaços historicamente elitizados. As redes sociais e o YouTube também corroboram esse pressuposto de que não haverá retrocessos. Em 2018, a procura por “cabelos cacheados” nas buscas do Google superou a de cabelos lisos⁷, por exemplo. Algo inédito no Brasil. Esses são pequenos sinais das transformações no modo como as minorias se veem e se posicionam na esfera pública.

É notável que nessa nova dinâmica a autoestima tem um forte impacto político, o que confronta as próprias características do racismo brasileiro. Para Emerson Rocha, o preconceito racial no Brasil é fundado na equação “o bom é belo e o belo é bom” (ROCHA, 2018, p. 403). Como as pessoas negras, no padrão brasileiro, nunca podem ser belas, elas também não poderiam ser boas e vice-versa. Essa tentativa de definição do caso brasileiro se sustenta na premissa de que a estética é fundante no modo como o racismo opera no país. Ou seja, o fenótipo é o elemento estruturante das relações raciais aqui, diferente dos Estados Unidos, onde a origem é mais relevante⁸.

Desse modo, por causa desses aspectos físicos ligados à negritude, o racismo “age menos antecipando o movimento do que reagindo a ele, ou seja, efetivamente ninguém costuma ser (no sentido de agir como) racista até que o negro se mova contra a **doxa**

estética” (Ibidem, p. 372, grifo nosso). Por isso, toda vez que uma pessoa negra contradiz a equação-base, o racismo age no sentido de lhe causar sofrimentos subjetivos.

Muniz Sodré (2018, p. 14) ressalta também a dimensão sensível do racismo brasileiro quando afirma que “a persistência da forma social escravista consiste principalmente na reinterpretação social e afetiva da ‘saudade do escravo’”. Essa saudade se caracteriza por ser aquela que “olha o outro como um objeto em falta utilitária na trama das relações sociais” (Ibidem) e não por uma admiração ou respeito pelo objeto contemplado. Assim, ama-se o sujeito de pele escura, mas também se ama que ele permaneça afastado, pois “a abolição incidiu sobre a relação, não sobre o vínculo” (Ibidem).

É nessa medida que nos vemos diante de um paradoxo. Ao mesmo tempo em que a ascensão social estimula a autoestima das pessoas negras, tal como exemplificamos acima, o racismo brasileiro age para incutir nelas sentimentos de inferioridade, culpa e autoabjeção e minar as possibilidades de “aquisição da autoconfiança, do autorrespeito e da autoestima” (ROCHA, 2018, p. 374).

Uma das estratégias para manter essa dinâmica de controle são os estereótipos. Tomadas por Kilomba (2017) como “a representação mental daquilo com o que o sujeito *branco* não quer se parecer”, as imagens impostas a essas pessoas são fantasias de aspectos negados pelos brancos, como se fossem “retratos credíveis e objetivos” dos(as) negros(as). Nessa lógica, Kilomba reforça o pensamento de Rocha: aquilo que é bom (e belo) seria característico ao *self* branco, enquanto tudo o que é ruim (e feio) é inerente aos negros.

⁷ Ver em: <https://glo.bo/2vqSNOF>. Acesso em: 17 abr. 2019.

⁸ Sobre isso, ver Oracy Nogueira (2006).

Sueli Carneiro (2011) destaca ainda uma certa coisificação das mulheres negras como necessária para a manutenção da ordem colonial. Seja nas imagens da mulata ou da empregada doméstica, o corpo negro é destituído de humanidade e alocado em uma trama de relações a serviço de um propósito material, o que torna possível a contínua exploração por parte das pessoas brancas, mesmo em um contexto social supostamente mais democrático. Collins (2002) ressalta que esses estereótipos sobre as mulheres negras são fundamentais para manter as relações desiguais de poder, uma vez que a identidade delas é, por si mesma, uma afronta ao *status quo*.

As consequências desse cenário são descritas por Kilomba (2017): "poderíamos dizer que no mundo conceitual *branco* é como se o inconsciente coletivo das pessoas Negras fosse pré-programado para a alienação, a decepção e o trauma psíquico". Reverter esse quadro de sofrimentos subjetivos causados pelas imagens depreciativas é o desafio que Elza Soares parece encarnar no universo da canção midiática.

As imagens de Elza em A mulher do fim do mundo

Duas ferramentas têm sido utilizadas pelas mulheres negras para combater os estereótipos, ou como prefere a socióloga Patricia Hill Collins (2016), as imagens externamente definidas: a autodefinição e a autoavaliação. Segundo a autora, "autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou

em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana" (Ibidem, p. 102). Ou seja, envolve entrar na dinâmica de poder que atribui imagens negativas a essas mulheres, desafiando as intenções e a autoridade de quem as faz.

Enquanto isso, "a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das auto-definições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras" (Ibidem, p. 102). Isso implica delegar a responsabilidade sobre a imagem da comunidade à própria comunidade, dando autonomia aos sujeitos que dela fazem parte para que definam, a partir de suas experiências e suas subjetividades, quem de fato são.

Sob esse ponto de vista, a socióloga desenvolve o argumento de que essas ferramentas podem combater a desumanização desses sujeitos, voltando-os para si mesmos, e não mais em uma relação infinita de comparação com o sujeito branco. Além disso, os estereótipos têm profundo "potencial de dano à autoestima" (Ibidem, p. 106) de mulheres negras e, por isso, combatê-los permite que elas rejeitem a opressão psicológica internalizada (BALDWIN, 1980 apud COLLINS, 2016). Por tais razões, Collins acredita que essas ferramentas são necessárias para a sobrevivência da mulher negra.

Embora essa seja uma perspectiva das imagens de mulheres negras nos Estados Unidos, a autodefinição e a autoavaliação parecem ser os exatos movimentos que Elza faz no álbum e na canção "Mulher do fim do mundo", música de abertura do disco de 2015 e objeto de estudo deste trabalho. Vemos a autodefinição operar quando ela, dona de uma carreira duradoura e consolidada na

música popular brasileira, se presta a cantar e impulsionar temáticas tão em voga no contexto sócio político brasileiro. Afinal, o que são as canções "Maria de Vila Matilde", "Benedita" e "Firmeza" senão um grito há muito sufocado contra tantos modos de solapar as diferenças que permanecem ignoradas desde a Elza mulata? E o que é esse gesto senão uma maneira de chamar a atenção para uma responsabilidade de dimensão coletiva acerca das injustiças sociais que insistem em assolar o país?

Usufruir de um lugar já conquistado na história da música popular brasileira para suscitar reflexões acerca de pautas tão caras aos movimentos identitários nos parece uma tentativa de desafiar as autoridades que subjugam e definem as imagens dessas minorias. Essa é, aliás, uma premissa fundamental das organizações políticas de mulheres negras: uma disposição contínua de confrontar as dinâmicas do poder em favor de um bem-estar coletivo. Elza a utiliza no universo da canção midiática, desafiando as estruturas que relegam discursos mais engajados em favor das minorias no contexto sociopolítico.

Já a autoavaliação fica a cargo da música "Mulher do fim do mundo". A canção é antecedida pelo poema "Coração do Mar", de Oswald de Andrade, musicado por José Miguel Wisnik. A voz da cantora aparece limpa, *a capella*, entoando os versos do modernista. Eles antecedem a travessia da mulher que vai se despilar da imagem de mulata e vai navegar à procura "da terra que ninguém conhece", tal como os africanos escravizados que vinham em navios negreiros e atracavam nos portos do Brasil. O destino final dessa travessia, entretanto, culminará não no sofrimento da escravidão, mas no surgimento da mulher do fim do mundo.

Após o poema, um samba distorcido entra em cena. Ele já não carrega uma aura de festa como naquele da mulata. Os arranjos cheios de ruídos são, por vezes, até incômodos em relação à melodia do cavaco que insiste em acompanhar o gênero musical (quase) irreconhecível. Símbolo da identidade nacional, o ritmo que outrora foi capaz de unir brancos e negros e pelo qual Elza foi firmada como mulata ganha agora caráter ambíguo. Ele está ali, portanto, não é uma recusa completa da história da artista, mas já não pode estar da mesma maneira como nos anos 1960, sendo festejado acriticamente. Ele entra como elemento de tensão entre aquilo que costumava representar e o novo sentido que Elza propõe a ele.

Em seguida, a letra de Alice Coutinho e Rômulo Fróes irrompe a paisagem sonora e traz a avenida como cenário principal, podendo ser considerada o símbolo-mor da posição na qual a artista foi colocada a partir da condição de emergência que lhe foi possível, mesmo sem saber qual era: "Meu choro não é nada além de carnaval/ É lágrima de samba na ponta dos pés/ A multidão avança como vendaval/ Me joga na avenida que não sei qualé". A alusão ao choro e ao samba numa relação de coexistência reforça novamente a tensão que permeia a faixa, e a multidão que avança sobre o eu lírico parece pouco se importar com as implicações desse conflito. Tal como o racismo brasileiro parece agir, o vendaval na avenida segue empurrando os carros alegóricos da "miscigenação harmônica", com vistas no fim de um trajeto que culminaria no desenvolvimento de um país possível apesar da diversidade racial. A conquista seria então festejada, apagando o trajeto de choro.

Já os versos seguintes exacerbam o caráter mítico da imagem da mulata, colocando-a junto a outras figuras irreais, mas características das festas de carnaval: "Pirata e super-homem cantam o calor/ Um peixe amarelo beija a minha mão/ As asas de um anjo soltas pelo chão/ Na chuva de confete, deixo a minha dor". Nesse trecho, a mulata que dança com fantasmas da nossa imaginação parece desaparecer junto à chuva de confetes, deixando o sambódromo carente de sua figura mais elementar.

É dessa avenida, vivida à base de lágrimas e euforias carnavalescas, que Elza, então, se despede: "Na avenida deixei lá/ A pele preta e a minha paz/ Na avenida deixei lá/ A minha farra, minha opinião/ A minha casa, minha solidão/ Joguei do alto do terceiro andar/ Quebrei a cara e me livrei do resto dessa vida". Para encerrar, a intérprete define por conta própria quem ela é e faz um pedido. É nesse momento que a autoavaliação se consuma: "Mulher do fim do mundo eu sou/ e vou cantar até o fim/ Me deixem cantar até o fim/ Até o fim eu vou cantar/ Me deixem cantar até o fim".

A esse ponto, não se sabe qual a pertinência de manter a sequência samba-avenida-mulata quando o que se tem na canção de Elza não pode ser reconhecível: 1. como samba, pelas muitas distorções postas pela turma da nova vanguarda paulista, que o transforma e que rompe com a aura de alegria que era até então uma característica marcante do gênero; 2. como avenida, pois já não se sabe que caminho é esse que ruma não para o êxtase carnavalesco, mas para o fim do mundo (esse lugar do desconhecido e do incontrollável); 3. como mulata, quando a mulher da canção de Elza não tem compromisso nenhum senão com ela mesma,

com o despir dos estigmas que a limitaram ao longo da história e com a inclusão de novas imagens que possam agora emergir.

Em "Mulher do fim do mundo", essas tensões todas não parecem demandar resolução. Não se encaminham para tal. Apenas são postas como um amontoado destoante de imagens carnavalescas e sambas irreconhecíveis, como se as ideias iniciais desses dois nortes fossem altamente compatíveis, mas, pela força da história de Elza, algo ficou fora da ordem. Desse modo, é pelo gesto impertinente de colocá-los em atrito que a potencialidade do sublime se revela. É pelas lágrimas de samba na ponta dos pés, naquilo que essa expressão tem de mais contraditório, que a cantora reposiciona sua imagem na história da música popular brasileira. Daquilo que Elza então foi e, em tese, não poderia ter sido é que ela agora é: foi a morte da mulata que deu vida à mulher do fim do mundo.

Vai passar nesta avenida um samba popular

No desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, no carnaval de março de 2019, o enredo "História para ninar gente grande" sugere duas questões: de que forma os corpos negros e indígenas, ancestralmente violentados pela força do discurso histórico oficial, passariam pela avenida do sambódromo da cidade do Rio de Janeiro? Estariam revestidos de um semblante de redenção e denúncia aos males praticados nessas mesmas ruas da antiga cidade? O movimento pedagógico

do roteiro, desde a montagem das alegorias até o samba-enredo, propõe, além disso, três percepções caras ao nosso trabalho: 1. a reivindicação do gesto da *altivez*, como parte de reelaboração do discurso do oprimido, por meio da vivência calcada no cotidiano como emblema; 2. a pertinência da *crítica interna à morte* da população negra e indígena como condicionante do processo de formação da sociedade brasileira; 3. a evidência do *horror como sublime*, na medida em que a denúncia da violência é composta com o grito de profanação histórico-estética, nas balizas do percurso da escola durante o desfile. Com isso, personagens históricos “canonizados” (como Duque de Caxias ou os bandeirantes) reaparecem ao lado de personagens contemporâneos, como a compor a teia de um enredo que suscita a representação sem filtro da transformação dos sujeitos abatidos pelo horror do capitalismo brasileiro. O samba seria, em forma e conteúdo, nessa proposta, o fiel mediador estético para a catarse.

Essa força, se pensarmos os desdobramentos das dinâmicas culturais, lança nomes como Dandara, Zumbi dos Palmares, Zuzu Angel e Marielle Franco a uma espécie de semântica decisiva: a incorporação da rua pela festa, numa profanação do cânone, e num libelo de afirmação das liberdades e lutas. Assim, o corpo, o semblante, o gesto, o sorriso de Marielle Franco, vereadora da cidade do Rio de Janeiro assassinada por milicianos em março de 2018, são formulados na expressão “Marielle vive”.

Aqui cabe ressaltar, portanto, que essa síntese da ideia de resistência, em Marielle, mais do que os outros personagens do desfile, manifesta-se como um desejo de evidência do samba, cantado em estado bruto

na avenida, a ser incorporado como “festa da carne”, no que essa expressão possa nos acionar com mais veemência. A canção de Elza Soares, “Mulher do fim do mundo”, parece dialogar com a revalorização dos sentidos presente no desfile da Mangueira, e mais marcadamente na síntese delineada em “Marielle Vive”, pois narra/descreve um empoderamento particularmente fincado nos propósitos rítmicos e poéticos da escola de samba. Mas, mais do que isso, trata-se de uma reflexão sobre a emancipação da mulher artista negra, ao se deparar com um dado discernimento do horror da realidade externa, em que a subjetividade do eu lírico tem contas a tratar. Esse desconcerto de uma representação cultural hegemônica, na canção de Elza, se faz presente no desfile da Mangueira, a partir da síntese estampada no sorriso e na carne de Marielle Franco. A perturbação da ordem musical, na produção mais recente de Elza, incorpora expressões internacionalizadas da chamada música negra no esteio do samba ancestral como mito. Este, chancelado pelas fraturas culturais das ruas do Rio de Janeiro, desde a escravidão, abarcando todos os momentos em que a população negra, e mais especificamente a mulher negra, viu-se/entendeu-se na desolação social de um mundo racista.

Nesse sentido, a materialização do cantar de um samba sufocado (subvertido pelas batidas do rap, do funk e outros estilos musicais) põe Elza na enunciação simbólica da urgência de uma *altivez* peculiar. “Marielle vive” é próximo, portanto, da insígnia “*my name is now*”, marca atrelada a Elza e sua narratividade midiática, cujo sentido contempla tanto as demandas do *star system* (a diva capaz de redefinir os aspectos da produção midiática) quanto a reelaboração da trajetória artística, a moldar

as representatividades em torno da mulher negra, da sambista, da cantora virtuosa, da personagem pública controversa etc.

O samba, como local e prática da manifestação cultural dos subúrbios e periferias do Rio de Janeiro, é convocado para a exposição das três manifestações estéticas presentes no desfile de Mangueira e na canção de Elza: a *altivez*, a *crítica à potência de morte* e a *reflexão subjetiva do horror*. Pois bem. O que os corpos representados na avenida deixam pulsar é a voz e a energia atravessados pela estética, a propagarem um imaginário sobre as transformações dos sujeitos. O samba mais dissonante de Elza Soares, nessa chave, pode ser verificado nas canções dos discos *Do cóccix ao pescoço* (2002), *A mulher do fim do mundo* (2015) e *Deus é mulher* (2018). São trabalhos que apontam o rearranjo identitário em perspectiva de acomodação/ruptura com o conceito de *linha evolutiva da música popular brasileira*. Em edição da revista *Civilização Brasileira*, de maio de 1966, artistas e críticos de várias áreas culturais discutem os rumos da música popular brasileira, ainda sob os fortes impactos do fenômeno da Bossa Nova. A fala mais emblemática no debate é a do então jovem músico e poeta Caetano Veloso (apud BARBOSA, 1966), que empreende a seguinte contestação:

Só a retomada da **linha evolutiva** pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo

e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira.

A noção sobre uma determinada linha estética e evolutiva, a partir da Bossa Nova, talvez nos possa ser valiosa para notarmos os pontos de ruptura de um dado triunfo do Tropicalismo, dos anos 1960 em diante, como uma espécie de termômetro das manifestações populares alocadas na modernização musical. A representação cultural de um povo, pelo Tropicalismo, desde a premissa lançada pela análise de Caetano, em 1966, até as incorporações estéticas praticadas por seu grupo artístico, descreve as simbologias e os gêneros musicais numa demanda em torno da necessidade/inevitabilidade das rupturas. Nesse sentido, a trajetória de Elza Soares, artista que flertou em vários momentos com o chamado "universo tropicalista", demonstra o desajuste na interpretação crítica, em consonância intensa com sua vida pessoal, no triunfo destes "cortes violentos" das demandas estéticas de modernização musical do Tropicalismo. Nota-se, portanto, que a canção "Mulher do fim do mundo" institui-se de modo paradoxal, pois faz de sua teia de simbologias subjetivas, pelo jogo da linguagem específica do samba, uma acomodação das assimilações estéticas próprias do universo musical tropicalista e suas relações multiculturalistas, ao mesmo tempo em que dilui de modo provocativo os limites da real emancipação, diante do horror de uma sociedade anticordial, distante de um princípio norteador da famigerada ordem da *linha evolutiva da música popular brasileira*.

Não sem sentido, também, voltando ao desfile da Mangueira, verifica-se que as alegorias pertencentes ao gesto da *altivez* se alimentam, assim como na canção de Elza, de uma eloquência dissonante, a revelar um apelo, um gesto de resistência de samba popular, de samba depreciado pelo triunfo do Tropicalismo, essencialmente.

É evidente, então, que os diversos movimentos estéticos incorporados na contemporaneidade, de um país cindido política e socialmente, na segunda metade da década de 2010 no Brasil, estabelecem uma disputa de valor sobre afetos, cuja dualidade parece ser o enfrentamento entre uma demanda condicionada pela ansiedade de futuro, e outra contemplativa, no acerto de contas com o passado subjetivo e coletivo (desfile e canção se amalgamam nesse aspecto). Essa dualidade (ou esses afetos) está mobilizada pelo Eros, aqui entendido na chave conceitual de Han (2017), como o antagonista da depressão estabelecida nas representações oriundas das disputas de uma sociedade de desempenho.

O que "Mulher do fim do mundo" enuncia, de maneira desafinada, é o atravessamento de um corte estético a respeito desse Eros antidepressivo. Não deixa de ser, portanto, um desdobramento da ruptura das músicas periféricas contemporâneas, nas quais as temáticas da juventude negra brasileira passam a se engalfinhar com o pertencimento pop, trazendo à baila a reflexão constante sobre coragem, racionalidade, emoção e subjetividade erótica. Nos termos de Han (2017, p. 76), encontramos:

O Eros, que, segundo Platão, dirige a alma, tem poder sobre todas as suas partes: cupidez (*epithymia*), coragem (*thymos*) e

razão (*logos*). Cada uma das partes da alma possui sua própria experiência de prazer e interpreta o belo conforme seu modo próprio. Hoje parece que o que domina a experiência do prazer da alma é sobretudo a cupidez. Por isso, as ações raramente são impulsionadas pelo *thymos*.

Nessa pista, a *altivez* da presença negra coloca em perspectiva a percepção medida no caos simbólico midiático, já que nenhuma linha evolutiva é suficiente para dar conta das contradições da cupidez, da coragem e da razão. Assim, há um sentido de captação política do sorriso de Marielle, na oposição com o horror, em aproximação poética com os versos de Elza: "Na avenida deixei lá, a pele preta e a minha voz, na avenida deixei lá, a minha farra, minha opinião, a minha casa, minha solidão".

É curioso notar que, dessa associação, a obra de Elza adquire inevitavelmente um rescaldo da experiência contestatória da produção cultural brasileira, a partir da segunda metade dos anos 1990, a firmar categorias de observação contundentes sobre um novo movimento estético: o cabelo *Black power* reinserido na cultura, a vestimenta urbana alargada na performance juvenil, os traços negros ligados ao jogo político, a sensualidade como poética e reflexão subjetiva etc.

Ou seja, se pensarmos as aproximações de artistas como Planet Hemp e O Rappa, por exemplo, na reinterpretção do samba carioca, em contato com uma dita "música jovem" universal, temos uma dialética sobre os limites da *linha evolutiva da música popular brasileira*, a partir dos anos 1990, em virtude da presença de outros sujeitos, especialmente o *neguinho* e a *neguinha*.

Esses sujeitos podem ser percebidos no universo urbano e no cenário da canção de Caetano Veloso, "Eu sou neguinha", de 1987. Diz a letra da canção, acerca da presença civilizatória da mulher negra no ambiente contemporâneo: "via o que o é visível, via o que não via, e o que a poesia e a profecia não veem".

Denota-se na fragmentação desse Rio de Janeiro de fim de século, na leitura da canção de Caetano, o cosmopolitismo de fundo que desorganiza a narrativa das tensões sociais, por meio de um estímulo de visibilidade corporal preta, de um elogio à veia midiática antimiscigenada, mas mesmo assim incorporado ao discurso da paz racial possível. Não deixa de ser curiosa essa leitura, comparada ao comentário sobre a linha evolutiva, em 1966, pelo mesmo autor. Essa personagem-resenha, a *neguinha* da canção, que abarcaria todas as outras representações da mulher negra, confunde-se com a vida e a política da vereadora Marielle Franco, em larga medida. E com meninas negras que passam a ocupar um espaço público de visibilidade, embalado na mídia e na rua. A reorientarem, todas, outras etapas de significação e emancipação.

Essa presença negra será alvejada também, como foi Marielle, pela sua potência. O sentimento de pulsão de vida (Eros) ante a pulsão da morte (Tãatos), conforme aponta Han (2017), é fundamental para percebermos a projeção de mulheres negras, nos afetos mobilizados pela canção "Mulher do fim do mundo", em contato com os aparatos institucionalizados da sociedade racista cuja expressão, a partir da noção do processo vital da artista, complementa de modo espantoso as proposições de "Eu sou neguinha". Trata-se, no mais, de um diagnóstico sobre

a *altivez* como marca, em paralelo a uma denúncia do condicionante da morte, isso que Achille Mbembe (2018, p. 19-20) chamará de condições da *necropolítica*:

Já se argumentou que a fusão completa de guerra e política (racismo, homicídio e suicídio), até o ponto de se tornarem indistinguíveis uns dos outros, é algo exclusivo ao Estado nazista. A percepção da existência do Outro contra um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança, é este, penso eu, um dos muitos imaginários de soberania, característico tanto da primeira quanto da última modernidade.

Nesses termos, o samba que passa na avenida, impulsionado de uma potência popular, é a expressão dessa marca contemporânea vitoriosa, esteticamente vanguardista, anteparada na crítica à morte da população negra (nos termos de Mbembe). Assim, tem-se a expressão da morte em vida (Marielle Franco está morta, mas o corpo dilacerado da canção e dos traumas mostra-se indomável na avenida). Esse misto de dor e culto, que o samba-enredo carnavalesco tão bem assimila, evidencia o horror em nossa argumentação a respeito da alteridade, do reconhecimento do Outro.

Em entrevista ao programa *Diálogos com Conti*, da Globo News, o deputado federal pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) do Rio de Janeiro, Marcelo Freixo, amigo de longa data de Marielle Franco, diz que a representação de Marielle depois de sua morte não é necessariamente o que Marielle fez em vida, como vereadora ou como assessora parlamentar. A nova

representatividade estaria, no argumento de Freixo, diluída com a predominância estética que estamos tratando, essa pertinência da voz/presença/corpo negro fraturada diante do gesto triunfante dessa presença.

Evidencia-se nessa projeção um processo de subjetivação, das falas desses sujeitos. Mais especificamente dos afetos reivindicados pela mulher negra. A esse respeito, é interessante atentarmos ao que diz Lorde (2018, p. 51-52):

Eu não gosto de falar sobre ódio. Não gosto de me lembrar da anulação e da aversão, pesadas como minha desejável morte [argumentação próxima ao princípio teórico de Mbembe], vistas nos olhos de tanta gente branca desde o instante que comecei a enxergar. Esse ódio ecoa nos jornais, nos filmes, nas imagens sacras, nos quadrinhos, no programa de rádio Amo 'n' Andy. Eu não tinha instrumentos que o dissecassem, não tinha linguagem que o nomeasse.

Ora, a negação da política da morte, pensada e refletida, não deixa de ser um estímulo resumido de todo o espírito de certa produção cultural. Ou da percepção de um frescor em que artistas da nova geração como Drik Barbosa, Karol Conka, Mahmundi, Tássia Reis se apresentam simbolicamente. Na constatação de que o sangue posto pela morte ancestral, nos jogos subjetivos e intersubjetivos apontados por Lorde, da herança da escravidão, reveste-se na agonia e nas potências vitais da projeção do sujeito tematizado por "essa mulher do fim do mundo", cantada por Elza Soares, assemelhada a avós e mães, e que preenche as projeções das filhas que virão. Ao afirmar "Meu choro não é nada além de

carnaval, é lágrima de samba na ponta dos pés", Elza parece tensionar a reavaliação dos mitos e termos da própria discussão sobre o feminismo contemporâneo, nas nomenclaturas próximas ao samba e ao carnaval. A assumir o desejo como parte incontestável dos afetos engendrados no sujeito, ante a burrice e a violência cognitiva dos opressores; há uma exasperação nisso tudo. O que nos causa dor e sensação de torpor no desfile da Mangueira, na evidência do corpo jovem de Marielle, esboçado vivo nas faixas e nos muros da cidade, é essa afetação do horror também como presença.

A assimilação pessoal de Elza na canção está disposta na *world music*, no Tropicalismo, na interpretação da canção, no samba, no carnaval. Há uma analogia entre Elza e *as meninas da nova geração* que se distancia do jeito pomposo de representação do lugar da mulher (negra) no caldo da indústria cultural. Mas que une/aciona outras expressões estéticas emancipatórias: o rock de Pitty, o pop regional de Gaby Amarantos, o sertanejo de Marília Mendonça etc., a imprimir uma presença midiática cuja materialidade da narração é a mulher e, mais especificamente, o resumo ditado pela mulher negra e suas inquietações e cantos possíveis de futuro. A canção "Se avexe não", da jovem Tássia Reis, por exemplo, presente no álbum *Outra esfera* (2016), é o desdobramento dessa subjetividade, pois resume musicalmente as balizas de certo pop romântico baseado pelo soul/rap (a poesia está tratando do momento de desmoronamento/acalanto no lar familiar), em duelo com as intempéries das condições vividas pelas jovens periféricas no Brasil, vulneráveis e suscetíveis a provações diárias, no espaço público e no corre das ruas e avenidas. A alegoria

da mulher do fim do mundo encarna um ponto de chegada, em que a *altivez*, o discernível do *horror* e a pulsão de vida são estratégias sensíveis para a sobrevivência e para a criação de um futuro saudável, visivelmente saudável. Isso parece ser o movimento de reflexão de Lorde, de certo modo um dispositivo de revelação do Eros, conforme aponta Han: coragem diante da cupidez e da razão, especialmente.

Nesse fluxo narrativo em que a rua é guia de percurso (dos pingentes, dos miseráveis, das dores alojadas), a modernidade institui esse lócus como o espaço mitológico da revolução estética e política dos corpos e mentes. É por essa avenida (moderna) que parece transcórrer as marcas de uma quebra inconstante, de um sentido de urgência inevitável cuja expressão vindoura se empreende de cor e nitidez para se vencer o fascismo das imagens e das relações.

Com "Mulher do fim do mundo", enfim, Elza completa um ciclo necessário para a sobrevivência de artistas negras. Faz a renovação estética pela chave das subjetividades, dos afetos como ferramenta política. Não há espaço ali para desamor ou para a internalização de sofrimentos causados pelo racismo que possam ferir a autoaquisição, o autorrespeito e a autoestima. Há, na verdade, uma transcendência em relação a eles, por causa deles. Nesse sentido, a equação de Rocha não fecha na canção de Elza. Ela é o que quer agora e ninguém mais poderá impedi-la de cantar até o fim.

Ao mesmo tempo, aponta para a possibilidade de contradizer toda uma tradição da música popular brasileira que insistia em delimitar o trânsito de artistas negras na

indústria musical. A homenagem do coletivo Rimas&Melodias para Elza; a consolidação de mulheres negras fora do samba, como Mahmundi, Xênia França e Luedji Luna; a insígnia "my name is now"; o desfile da Mangueira; e a expressão "Marielle vive" parecem ser os exemplos mais sublimes daquilo que Elza começou nos anos 1960, transformou nos anos 2000 e projetou indefinidamente para o futuro. ■

[CLÁUDIO RODRIGUES CORAÇÃO]

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Doutor em Comunicação: meios e processos audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Coordenador do grupo de pesquisa "Quintais: cultura da mídia, arte e política" (CNPq/Ufop).
E-mail: crcorao@gmail.com

[FRANCIELLE DE SOUZA]

Mestranda em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pela Universidade Federal de Minas Gerais - linha Textualidades Midiáticas, com financiamento da Capes. Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto. Participa do grupo de pesquisa "Tramas Comunicacionais: narrativa e experiência" (Universidade Federal de Minas Gerais).
E-mail: francielledesouza@outlook.com

Referências

A BOSSA negra. Intérprete: Elza Soares. São Paulo: Universal Music Brasil, 1962. 1 disco vinil (43 min).

A MULHER do fim do mundo. Intérprete: Elza Soares. São Paulo: Circus, 2015. 1 CD (39 min).

BARBOSA, Airton Lima. Que caminhos seguir na música popular brasileira? Debate com Caetano Veloso e Nara Leão. **Civilização brasileira**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 375-85, 1966.

BOSCO, Francisco. **A vítima tem sempre razão?** Lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro. São Paulo: Todavia, 2017.

CARDOSO FILHO, Jorge Cunha. As materialidades da canção midiática: contribuições metodológicas. **Fronteiras**, São Leopoldo, v. 11, n. 2, p. 80-88, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Xm8wjm>. Acesso em: 17 abr. 2019.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Geledés**, São Paulo, 6 mar. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2D8W8oP>. Acesso em: 18 abr. 2019.

COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought: knowledge, consciousness and the politics of empowerment**. 2. ed. Nova York: Routledge, 2002.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

DAVIS, Angela. As mulheres negras na construção de uma nova utopia. **Geledés**, São Paulo, 12 jul. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2wPr66j>. Acesso em: 18 abr. 2019.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995. Disponível em: <https://bit.ly/305INbX>. Acesso em: 18 abr. 2019.

KILOMBA, Grada. A máscara. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 11, p. 26-31, 2017.

LOPES, Denilson. Da música pop à música como paisagem. **ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 86-94, 2003a. Disponível em: <https://bit.ly/2JhPNvx>. Acesso em: 18 abr. 2019.

LORDE, Audre. Olho no olho: mulheres negras, ódio e raiva. Tradução de Stephanie Borges. **Serrote**, São Paulo, n. 29, p. 48-83, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. 2. ed. São Paulo: n-1, 2018.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. **Tempo Social**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 287-308, 2006.

OLIVEIRA, Luciana. **A cena musical da Black Rio**: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: Edufba, 2018.

ROCHA, Emerson. Cor e dor moral: sobre o racismo na ralé. In: SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira**: quem é e como vive. 3. ed. São Paulo: Contracorrente, 2018. p. 385-417.

SAMBOSSA. Intérprete: Elza Soares. São Paulo: Universal Music Brasil, 1963. 1 disco vinil (38 min).

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo**: decadência bonita do samba. São Paulo: Boitempo, 2000.

SINGER, André. Será o lulismo um reformismo fraco? In: SINGER, André. **Os sentidos do lulismo**: reforma gradual e pacto conservador. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 169-221.

SODRÉ, Muniz. Uma lógica perversa de lugar. **ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 9-16, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2XddQkl>. Acesso em: 25 abr. 2019.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

A COMPOSIÇÃO DE EUNICE KATUNDA NO CONTEXTO POLÍTICO E MUSICAL BRASILEIRO

[ARTIGO]

Amilcar Zani

Universidade de São Paulo.

Eliana Monteiro da Silva

Universidade de São Paulo.

Marisa Milan Candido

Universidade de São Paulo.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo analisa a contribuição da compositora Eunice Katunda à música erudita brasileira do século XX, à luz de alguns dos principais eventos históricos e políticos que lhe serviram de pano de fundo. Visando proporcionar uma maior compreensão de como tais contextos podem ter influenciado sua obra, esta é aqui apresentada em quatro fases distintas: Fase de Formação (até 1945), Fase Música Viva (1946-1950), Fase Nacionalista (1951-1968) e Fase Final (após 1968). Como principais fontes foram consultados livros e arquivos do musicólogo Carlos Kater, primeiro biógrafo da compositora, e das historiadoras Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, além de artigos e livros de autores diversos.

Palavras-chave: Eunice Katunda. Mulheres Compositoras. Contexto Histórico.

This article analyzes the contribution of the composer Eunice Katunda to the Brazilian classical music of the 20th century, considering the main historical and political events which worked as a background. In order to provide a better understanding of how such contexts may have influenced her work, this is here presented in four distinct phases: Phase of Formation (until 1945), Música Viva Phase (1946-1950), Nationalist Phase (1951-1968) and Final Phase (after 1968). Among articles and books of several authors, those from the musicologist Carlos Kater, first biographer of the composer, and from the historians Lilia Schwarcz and Heloisa Starling have been consulted as main sources.

Keywords: Eunice Katunda. Women Composers. Historical Context.

Este artículo analiza la contribución de la compositora Eunice Katunda a la música clásica brasileña del siglo XX, a la luz de algunos de los principales acontecimientos históricos y políticos que le sirvieron de telón de fondo. Con el fin de proporcionar un mejor entendimiento de cómo tales contextos pueden haber influido en su obra, su trabajo se presenta aquí en cuatro fases distintas: Fase de Formación (hasta 1945), Fase Música Viva (1946-1950), Fase Nacionalista (1951-1968) y Fase Final (después de 1968). Como principales fuentes se utilizaron libros y archivos del musicólogo Carlos Kater, primer biógrafo de la compositora, y de las historiadoras Lilia Schwarcz y Heloisa Starling, además de artículos y libros de varios autores.

Palabras clave: Eunice Katunda. Mujeres Compositoras. Contexto Histórico.

Introdução

A atuação das mulheres nas diversas manifestações artísticas, entre outros campos, tem sido objeto de estudo e resgate nos últimos quarenta anos no Ocidente. No âmbito específico da Música,¹ a chamada *New Musicology* (Nova Musicologia) trouxe para a academia um olhar crítico em relação às abordagens tradicionais da História da Música – que ignoravam a participação das minorias raciais e de gênero –, refletindo na maneira de pensar as práticas da composição e da performance, chegando à Teoria e à Análise Musical. O principal diferencial dessa abordagem foi passar a investigar a música à luz do contexto histórico em que foi criada, questionando o protagonismo permanente e exclusivo do homem branco e heterossexual, cujo acesso ao saber erudito denunciava, também, um viés de classe.

De acordo com Leonardo Tramontina (2011, p. 38), as pesquisas feministas surgidas na década de 1970 foram fundamentais para a reconsideração desses critérios, enfraquecendo gradualmente o enfoque historiográfico em estilos, compositores e suas obras individuais, e fortalecendo as relações entre a musicologia e outras disciplinas interpretativas, especialmente a antropologia, a sociologia e a história. Esse fato explica a grande quantidade de pesquisas surgidas entre o fim do século XX e o início do XXI sobre compositoras, conquista corroborada pela entrada massiva de

mulheres nas universidades e nos cursos de Pós-Graduação.²

Da mesma forma, a contribuição do feminismo para a construção de novas teorias políticas foram cruciais para debater, nas últimas décadas do século XX, as causas e os mecanismos de invisibilização da atuação das mulheres na esfera pública – seja na arte ou na política (BIROLI; MIGUEL, 2015). Consequentemente, a atuação de mulheres envolvidas com a arte e a política no Brasil passou a ser discutida e divulgada no mesmo período, como é o caso da compositora brasileira Eunice Katunda, enfocada neste trabalho.

1. Eunice Katunda: breve historiografia

Nascida em 1915 no Rio de Janeiro, capital, a compositora Eunice do Monte Lima foi militante ativa em favor de causas artísticas e sociais que mobilizaram e revolveram o Brasil em períodos pontuais do século XX. Divorciada do matemático Omar Catunda, de quem herdou o nome artístico transformado em Katunda com “K”, Eunice foi descrita por seu principal biógrafo Carlos Kater (1991, p. 68) como “mulher exótica, artista brasileira, [que] fez convergir suas intenções para o contemporâneo e o nacional”.

¹ O termo “música” neste artigo se refere à música clássica ou erudita, em cujo universo se insere a compositora Eunice Katunda.

² Citamos como exemplo a publicação de diversas biografias e partituras da compositora alemã Clara Schumann por ocasião do centenário de sua morte, em 1996.

Além de compositora, Eunice Katunda também atuou como pianista, regente e professora. Entre muitas outras atividades,³ foi integrante do grupo de compositores Música Viva,⁴ atuou em importantes apresentações e estreias de peças compostas segundo os procedimentos composicionais mais modernos da época, realizou turnês em vários países, esteve em contato com grandes nomes da composição internacional e realizou pesquisas folclóricas pelo interior do Brasil.

Devido à pluralidade estética e composicional de Eunice Katunda, este artigo propõe a segmentação de sua produção musical em quatro fases: Fase de Formação (até 1945), Fase Música Viva (1946-1950), Fase Nacionalista (1951-1968) e Fase Final (depois de 1968). Essas fases composicionais serão apresentadas à luz do contexto histórico, político e estético da época, assim como por meio de um relato das principais atividades exercidas por Katunda em cada momento. Cada fase criativa também será exemplificada por meio de trechos de obras compostas para piano solo, dos quais serão analisados os elementos musicais e os processos composicionais empregados (aspectos formais, harmônicos e rítmicos).

É importante destacar que essa divisão em fases coincide com momentos marcantes

³ Eunice Katunda tem também uma produção literária que conta com artigos para periódicos, poemas, ensaios, além de escritos para a revista Dhâranã, da Sociedade Teosófica Brasileira, da qual foi redatora.

⁴ O grupo Música Viva foi criado pelo compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter para difundir composições e técnicas da música contemporânea em geral. O nome Música Viva replicou, no Brasil, a iniciativa criada sob o mesmo título por Hermann Scherchen na Alemanha (KATER, 2001b).

da vida pessoal de Eunice Katunda, como, por exemplo, sua mudança do Rio de Janeiro para São Paulo após o casamento com Omar Catunda; o rompimento com o grupo Música Viva; sua volta para o Brasil após estudos na Europa; e os prejuízos financeiros causados por sua empresária após uma turnê norte-americana. Vasco Mariz, inclusive, aponta essas interrupções na carreira da compositora no livro *História da música no Brasil* (2000), conforme a citação a seguir.

Eunice teve a carreira interrompida não uma, mas quatro vezes! Uma por questões emocionais em 1944, outra por sectarismo político (1950), a terceira por razões de saúde e a última (1969) por desonestidade da sua agente nos EUA, que a deixou sem tostão, provocando assim uma súbita suspensão de promissora excursão artística naquele país (MARIZ, 2000, p. 325).

Eunice viveu praticamente todo o século XX, tendo falecido em 1990 na cidade de São José dos Campos, SP.

2. O curto século XX no Brasil e a composição de Eunice Katunda

Se ao historiador inglês Eric Hobsbawm (1995) o século XX pareceu curto para tantas transformações, guerras e mudanças de paradigmas, no continente latino-americano esse turbilhão foi ainda mais repentino, suscitando as reações mais inusitadas. De acordo com o músico Yehudi Menuhin (apud HOBBSAWM, 1995, p. 12), “se eu tivesse de resumir o século XX, diria que despertou as maiores esperanças já concebidas pela humanidade e destruiu

todas as ilusões e ideais”. No caso específico da compositora Eunice Katunda, pode-se dizer que as palavras de Menuhin fazem bastante sentido, já que esperança, idealismo e desilusão marcaram sua trajetória e refletiram-se em suas obras.

2.1 Fase de Formação (até 1945)

O final do século XIX foi palco, no Brasil, da passagem de uma política imperial e escravagista para a condição de república. A abertura do mercado de trabalho para a mão de obra assalariada atraiu para o país uma legião de imigrantes interessada, principalmente, em trabalhar nas lavouras de café.

As regiões que mais receberam imigrantes foram as do centro-sul, sul e leste, destacando-se o estado de São Paulo, que, sozinho, concentrou mais da metade dos estrangeiros residentes no país (FAUSTO, 2018, p. 156). O Distrito Federal da época, Rio de Janeiro, foi superado pela produção paulista, estado em que foram construídas estradas de ferro para escoar as mercadorias.

A maior circulação de trabalhadores favoreceu, também, a circulação de ideias que estimularam movimentos sociais da classe trabalhadora. Por sua vez, oficiais militares reivindicaram um poder centralizado e antiliberal, usando como apelo a causa nacionalista. É nesse contexto que o movimento modernista ganhou corpo no ambiente artístico da década de 1920 no Brasil, tomando como princípios os ideais de “moderno” e “nacional”.⁵ Emerge a figura

⁵ De acordo com Maria Helena R. Capelato (2005, p. 254), o modernismo surge na Europa nas últimas décadas do século XIX, devido ao progresso material, econômico e tecnológico da época.

do escritor e músico Mário de Andrade, que ditaria as normas éticas das composições, em sintonia com o pensamento de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Menotti del Picchia, Victor Brecheret, entre outros escritores e artistas.

Estamos com o espírito totalmente voltado para o Brasil. E cada um realiza o Brasil segundo a própria observação. Assuntamos, matutamos e realizamos. O nosso atual movimento se caracteriza sobretudo nisto: abandonou o idealismo e é prático. Não se anda pregando coisadas bonitonas, faz-se qualquer coisa (ANDRADE, 1925 apud SCHWARTZ, 2008, p. 546).

A reação ao movimento modernista veio no início da década de 1930, com um retorno ao tradicionalismo clássico. Segundo Neves (2008, p. 165), tanto para o público como para a maioria dos músicos e críticos, a música das primeiras décadas do século XX era “ininteligível e, por isso, inaceitável”.⁶ Contribuiu para a adesão ao que se denominou neoclassicismo a ascensão de Getúlio Vargas à presidência do Brasil, e sua simpatia pelos governos autoritários da Alemanha e da Itália antes do apogeu da Segunda Guerra.⁷

⁶ O que tornava a música do período modernista ininteligível era a influência do impressionismo francês, que utilizava a colagem e sobreposição (ou justaposição) de materiais antagônicos – como modos, escalas e ritmos distintos – em lugar da variação progressiva de motivos usada nos períodos clássico e romântico.

⁷ Getúlio Vargas ascendeu à presidência do Brasil em 1930, como chefe do Governo Provisório que depôs Washington Luís. Em 1934 promulgou uma nova Constituição e foi eleito pelo voto indireto. (Cf. SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 361-366).

A antropofagia do modernismo – que propunha a deglutição das culturas estrangeiras e nativas gerando algo novo e “moderno” – dava lugar ao verde-amarelismo, defensor de uma ideologia nacional-conservadora. Heitor Villa-Lobos é o grande expoente da década de 1930, tendo seu trabalho composicional se dirigido à formação de um repertório que ia do didático à mais elaborada música de concerto, sempre enfocando a funcionalidade da música.⁸

A Fase de Formação de Eunice Katunda se refere aos seus primeiros estudos de piano e composição. Começou a ter aulas de piano aos 5 anos de idade com a professora Mima Oswald, dos 8 aos 12 frequentou aulas com Branca Bilhar e, por fim, entre seus 13 e 21 anos, foi aluna de Oscar Guanabarro. Seu grande desenvolvimento junto ao instrumento manifestou-se em recitais e prêmios recebidos, além da estreia como solista da Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro em 1932, sob a direção do maestro Spedini.⁹

Eunice se casou com o matemático Omar Catunda aos 19 anos, em 1934. Alguns anos depois, mudou-se do Rio de Janeiro para a cidade de São Paulo, onde teve o primeiro contato com matérias teórico-musicais. Entre os anos de 1936 e 1942 estudou

piano com a professora Marietta Lion e análise, harmonia, contraponto e composição com o professor Fúrio Franceschini. Foi em 1943, quando passou a ter aulas de piano e composição com Camargo Guarnieri, que Eunice se aproximou da música brasileira por meio de livros e ideias de Mário de Andrade. Isso pode ser verificado em seu primeiro trabalho composicional, denominado *Variações sobre um tema popular* (para piano). Essa obra reflete a ebulição dos acontecimentos históricos e dos movimentos estéticos das primeiras décadas do século XX, como se verá no item 3.1 deste texto.

O período simultâneo às aulas com Guarnieri, que se estendeu até 1945, também foi muito significativo para a carreira pianística de Eunice Katunda. Após sua estreia em um recital solo no Theatro Municipal de São Paulo, teve a oportunidade de tocar piano para Villa-Lobos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. O compositor ficou tão satisfeito com sua interpretação que a recomendou para uma turnê de concertos na Argentina. Essa turnê incluía, entre outros, um programa realizado apenas com obras de autores brasileiros.¹⁰

2.2 Fase Música Viva (1946-1950)

A Fase Música Viva corresponde ao momento em que Eunice Katunda esteve ligada ao grupo de compositores Música Viva, entre os anos de 1946 e 1950. Essa ligação se iniciou em consequência das aulas de harmonia e criação musical que

⁸ Villa-Lobos também contribuiu para o movimento modernista, utilizando a colagem como procedimento composicional e o exotismo para enaltecer o elemento nacional. Participou da Semana de Arte Moderna em 1922, ganhando o apelido do “Índio de Casaca”.

⁹ Em 1925, durante o período de aulas com Branca Bilhar, Eunice foi laureada com o segundo lugar no 2º Concurso de Jovens Instrumentistas Brasileiros, promovido pelo programa *Tarde da Criança*. Já quando estreou como solista da orquestra, a pianista tinha aulas com Oscar Guanabarro.

¹⁰ Constam do programa citado: *Cirandas e Impressões Seresteiras*, de Villa-Lobos, obras de Lorenzo Fernandes e de Camargo Guarnieri, além da sua própria composição *Variações sobre um tema popular*.

realizou com o professor, flautista e compositor Hans-Joachim Koellreutter, assim que voltou a morar no Rio de Janeiro após a turnê pela Argentina.

Nesse momento, Koellreutter era um dos principais signatários e idealizadores de um movimento de renovação da música brasileira, denominado Música Viva. Com o objetivo de divulgar e promover obras musicais do período tradicional pouco difundidas no Brasil, assim como a música de vanguarda da época, esse movimento tinha como principais atividades a realização de publicações, edições musicais, recitais comentados e programas radiofônicos.¹¹ Em meio a essas atividades, formou-se, em 1944, o grupo homônimo de compositores, que atuava a favor da moderna criação musical a partir de composições atonais e da manipulação da técnica dodecafônica.¹² O grupo, que reunia inicialmente Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Koellreutter, foi ampliado em 1946 com o ingresso de Edino Krieger e da própria Eunice Katunda.

¹¹ Koellreutter lecionou no Conservatório Brasileiro de Música, onde travou contato com músicos interessados em novas técnicas e tendências estéticas. Em 1938, criou o grupo Música Viva, depois transformado em sociedade de concertos para divulgação de compositores e obras desconhecidas no país – com especial foco na música contemporânea.

¹² O Dodecafonismo, ou, a técnica de compor com os doze sons, foi criada por Arnold Schönberg e a chamada Segunda Escola de Viena em 1923. Desvinculada do tonalismo, essa técnica baseia-se na composição por meio de séries criadas sobre a escala cromática, em que nenhum som deve ser repetido antes que todos sejam utilizados. Empregam-se recursos do contraponto, como apresentação da série em retrógrado, inversão e retrógrado da inversão (MONTEIRO DA SILVA; ZANI NETTO, 2012, p. 280).

No período em que esteve ligada ao grupo Música Viva, Eunice Katunda deu continuidade aos seus estudos. Teve aulas de harmonia e composição com Koellreutter, estudou orquestração com Guerra-Peixe, fez parte do *Manifesto 1946*¹³ e atuou em diversas atividades promovidas pelo movimento – como, por exemplo, a de intérprete de obras contemporâneas e pianista do programa radiofônico Música Viva.¹⁴ Sua produção composicional também cresceu bastante nesse período, tendo composto, entre outras, *Negrinho do Pastoreio* (1946, obra pela qual recebeu o Prêmio Música Viva), *Cantos à morte* (1946), *Sonatina* (1946), *Salmo 82* (1947), *Quatro epígrafes* (1948), *Lirici greci* (1949) e *Quinteto Schoenberg* (1949).

A atuação junto ao Música Viva também proporcionou à compositora uma viagem para a Europa em 1948, na companhia de

¹³ O *Manifesto 1946* foi um documento elaborado e assinado por alguns integrantes do movimento Música Viva e também por outros que faziam parte do círculo de amigos de Koellreutter (principal signatário do manifesto): Cláudio Santoro, Egydio de Castro e Silva, Eunice Katunda, Geni Marcondes, Guerra-Peixe, Heitor Alimonda e Santino Parpinelli. O documento, apresentado em 1946, continha questões ligadas à renovação musical brasileira da época, a qual incluía aspectos composicionais e estéticos, além da importância da formação de público e da própria educação musical (KATER, 2001b, p. 63-66).

¹⁴ O programa radiofônico Música Viva foi inaugurado no dia 13 de maio de 1944, no Rio de Janeiro, e irradiado semanalmente pela emissora PRA-2 – Rádio Ministério de Educação e Saúde. Os programas semanais contavam com a participação de artistas e intérpretes convidados, bem como de integrantes do próprio movimento Música Viva – como a pianista Eunice Katunda, que chegou a interpretar diversas peças irradiadas ao vivo. A autoria das obras apresentadas alternava-se entre compositores brasileiros, estrangeiros (europeus e americanos) e latino-americanos, e abarcavam diferentes períodos musicais. As emissões encerraram-se no ano de 1950 (KATER, 2001b, p. 152-162).

Koellreutter e de outros colegas, para participar do Curso Internacional de Regência, realizado pela Bienal de Veneza e ministrado pelo professor Hermann Scherchen. Prolongada por quase um ano, essa viagem valeu a Eunice Katunda muitas realizações como compositora e instrumentista. No âmbito da criação musical, iniciou contato com os compositores Bruno Maderna e Luigi Nono (devido aos quais aprofundou seus estudos acerca da técnica serial) e iniciou a composição de *Dormono*¹⁵ (1949), para conjunto de câmara. Além disso, teve sua primeira peça orquestral – *Cantos à morte* – estreada mundialmente, sob a regência de Herman Scherchen na Rádio Difusão Zurique.

Como pianista, Eunice Katunda também teve destaque. Interpretou em primeira audição italiana as *Cirandas* de Villa-Lobos e as *Três peças para piano* de Radamés Gnattali; durante o Festival Brasileiro realizado no Piccolo Teatro de Milão, atuou como pianista oficial do I Congresso Internacional de Compositores Dodecafônicos, realizado na cidade de Lucarno; e interpretou, também em primeira audição italiana, a obra *Ludus tonalis* (1942) de Paul Hindemith. Essas e outras atividades desenvolvidas por Eunice na Europa – como seus estudos de regência com Scherchen –, perduraram até o ano de 1949, quando motivos de saúde acarretaram sua volta ao Brasil.

¹⁵ *Dormono* é o primeiro movimento da peça *Três líricas gregas* (1949) da compositora. Em seu texto *A minha viagem para a Europa* (KATUNDA, 1949 apud KATER, 2001a, p. 60), Katunda revela que ela, Nono e Maderna escreveram três líricas (cada um a sua) para conjunto coral e instrumental. As obras foram dedicadas a Scherchen, como forma de gratidão por todo o aprendizado que tiveram com o regente e amigo. O texto ressalta ainda que *Dormono* seria estreada por Scherchen, no ano de 1950.

Vale dizer que o contexto histórico e político que possibilitou a visibilidade alcançada pelo Música Viva em 1946 foi a entrada na presidência de Eurico Gaspar Dutra. Até então, a política nacionalista de Getúlio Vargas e do chamado Estado Novo¹⁶ reprimia arroubos de subjetividades e abstrações afastadas da cultura popular. Koellreutter, porém, afirmou-se no panorama brasileiro paulatinamente, como atesta sua participação na fundação da Seção Brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (Simc) em fins dos anos 1930 ao convidar, para presidente honorário, ninguém menos que Heitor Villa-Lobos, braço direito de Vargas no tocante à educação musical.

O governo de Dutra seguiu um modelo liberal e aberto à internacionalização, privilegiando o afastamento de artistas e intelectuais da estética nacionalista e estimulando o posicionamento de grupos como o Música Viva (embora a maioria de seus membros fosse filiada ao Partido Comunista).¹⁷

A tendência ao cosmopolitismo, no entanto, começa a ser contestada por membros do grupo em 1948, quando um dos mais importantes integrantes, Cláudio Santoro, toma parte no Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga. Nesse evento, seriam difundidos os princípios do realismo socialista – estética elaborada pelo Comissário da Cultura do Partido Comunista soviético, Andrei Jdanov, em oposição ao que

¹⁶ De acordo com Gabriel Ferraz (2013, p. 174), a política cultural do Estado Novo “impingiu um controle maior sobre a educação, mídia e manifestações culturais”.

¹⁷ O governo de Dutra reprimiu partidos políticos, sindicatos e representantes do governo vinculados a causas sociais que lembrassem a era Vargas.

ele considerava “conceito de *arte pela arte*” e o “movimento abstracionista”.

As visões de Eunice e Santoro chocam-se nesse período. Enquanto o compositor rompe com a estética dodecafônica e com as propostas do Música Viva, abraçando novamente o nacionalismo, Eunice defende o que considera uma “conquista legítima no processo de desenvolvimento da linguagem e da expressão musicais” (KATER, 2001a, p. 26). Sua postura é reafirmada na composição dodecafônica *Quatro epígrafes* (1948), analisada no item 3.2. deste trabalho, bem como na citação a seguir:

Não há contradição entre o dodecafonismo e o manifesto de Praga. Há sim um sectarismo geral que muitas vezes impede a compreensão clara do problema. Nós somos, queiramos ou não, artistas que representam uma crise estética (KATUNDA, 1948 apud KATER, 2001a, p. 27).

Esse posicionamento será revisto no período que se segue, marcado pelo retorno de Getúlio Vargas à presidência do Brasil e pela *Carta Aberta* escrita pelo compositor Mozart Camargo Guarnieri aos músicos e críticos do Brasil.

2.3 Fase Nacionalista (1950-1968)

Getúlio Vargas subiu novamente as escadas do Palácio do Catete no dia 31 de janeiro de 1951, dessa vez na condição de presidente eleito pelo voto direto, em 1950. Com um projeto nacionalista e industrializante atualizado e ajustado ao novo contexto internacional de Guerra Fria, o presidente prometeu adicionar à política desenvolvimentista a conquista

de bem-estar social para a população (SCHWAZRCZ; STARLING, 2018, p. 400).

O discurso de Vargas atraiu para a sua candidatura artistas progressistas como Camargo Guarnieri. Em 17 de dezembro de 1950, o compositor faz publicar sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* no jornal *O Estado de São Paulo*.¹⁸ Na carta, Guarnieri alertou os jovens para os perigos da difusão de ideias alienantes e antinacionais, conclamando a todos para que valorizassem as raízes e a música popular brasileira. Convencida dos valores propagados pelo compositor, Eunice Katunda rompe com a estética do Música Viva e com Koellreutter, corroborando para a dissolução final do grupo já fragilizado.¹⁹

[A compositora] assumiu posição a favor de ações provenientes da estética do realismo socialista, bem como publicou, no

¹⁸ A carta havia sido escrita em novembro e enviada a algumas das principais personalidades e instituições musicais do país (Cf.: EGG, 2006, p. 4).

¹⁹ A dissolução do grupo de compositores Música Viva ocorreu de forma gradativa entre os anos de 1948 e 1950. A ruptura iniciou com Santoro, no ano de 1948, aparentemente motivado pela busca por procedimentos composicionais que estivessem correlatados às suas convicções ideológicas e políticas, ligadas ao realismo socialista. Guerra-Peixe foi o segundo integrante a se desvincular do grupo, em 1949; seu afastamento decorreu de diversos fatores como, por exemplo, seu descontentamento em relação à receptividade e comunicabilidade de suas obras dodecafônicas, sua mudança para Recife para trabalhar na Rádio Nacional do Comércio, sua experiência com a música popular brasileira e seu interesse acerca da música folclórica brasileira. Katunda foi a última integrante a romper com o grupo, em 1950; seu rompimento pode ser associado ao interesse acerca da música folclórica brasileira e também em razão de motivos ideológicos, da mesma maneira que Santoro, ou seja, contra o formalismo da estética dodecafônica e a favor de elementos característicos da música nacional (CANDIDO, 2017, p. 66-67).

ano de 1952, o texto *Atonalismo, dodecafonía e música nacional*, no qual apresentou críticas ao formalismo, ao atonalismo, à técnica dodecafônica e ao expressionismo musical da Segunda Escola de Viena (CANDIDO, 2017, p. 21).

A Fase Nacionalista de Eunice é demarcada após sua ruptura com o grupo de Koellreutter. Esse momento compreende o realinhamento estético musical da compositora, evidenciado por seu rompimento com a música de vanguarda e seu novo posicionamento a favor de elementos culturais e folclóricos brasileiros. Esse realinhamento pode ser observado a partir de determinados elementos musicais e composicionais de suas obras, e em textos escritos pela própria Eunice, como, por exemplo, *Atonalismo, dodecafonía e música nacional*, publicado em 1952, e *A Bahia e os brasileiros*, publicado seis anos mais tarde, em 1958.

Para escrever-se música nacional dodecafônica ou atonal, seria necessário adotar-se os princípios estéticos e técnicos dodecafônicos, eliminando-se desde logo, várias coisas indispensáveis à boa expressão musical nacional: a tonalidade, o princípio da repetição, o tema, a melodia (esta frequentemente modal). Teríamos que nos adaptar a uma série quando a música nacional não se fundamenta em séries, mas em escalas (KATUNDA, 1952 apud KATER, 2001a, p. 69-70).

É a Bahia que me leva a pedir a todos que se unam a fim de que possamos promover viagens de estudo e de enriquecimento artístico, principalmente nós que vivemos nas grandes capitais, que conhecemos o Brasil mais por ouvir dizer, que nos perdemos em longas e estéreis

discussões teóricas; estéreis porque não estamos apoiados na realidade brasileira que mal afloramos (KATUNDA, 1958 apud KATER, 2001a, p. 73).

Durante esse período de realinhamento estético composicional de Eunice Katunda, destacam-se também suas atividades enquanto pianista e professora. Como exemplo, é possível citar concertos em que realizou primeiras audições brasileiras de obras de Béla Bartók, Ígor Stravinski, Alban Berg e Arnold Schönberg, assim como cursos de introdução à música para adultos, ambos realizados por Katunda no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951.

Como pesquisadora, Eunice Katunda realizou diversas viagens de estudos a diferentes cidades do Brasil com a finalidade de se aproximar da música e das raízes culturais brasileiras. No início, especificamente nos anos 1946, 1949 e 1951, viajou pelo estado de São Paulo em busca de manifestações populares. Em cidades como Piracicaba, Ubatuba e Ribeirão Preto, investigou a música de viola, as festas de São Gonçalo e as folias do Divino.

Hans-Joachim Koellreutter, entretanto, seguiu sua trajetória de agitador cultural após a dissolução do Música Viva ampliando o círculo Rio-São Paulo. Criou o Curso Internacional de Férias Pró-Arte de Teresópolis, do qual seria diretor entre 1950 e 1960. De suas edições anuais, surgiram novos nomes comprometidos com a renovação da linguagem musical, como os que formariam o grupo Música Nova.²⁰

²⁰ A estética serialista – que ampliava o conceito de série do dodecafonismo para outros parâmetros do som – foi bastante utilizada por membros dessa nova agrupação, como Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes.

No início da década de 1960, o grupo Música Nova lançaria o *Manifesto Música Nova*, abrindo-se ao internacionalismo de vanguarda e retomando algumas propostas do Música Viva.

A não adesão de Eunice Katunda a essas experiências – embora seguisse divulgando obras atonais e de vanguarda em concertos e cursos como os que ministrou no Museu de Arte de São Paulo, citados anteriormente –, atesta sua militância política e estética pelo retorno ao nacionalismo, inspirada pelas teorias do realismo socialista. Kater (2001a, p. 35) conta sobre sua viagem à União Soviética (URSS), onde se apresentou na Rádio de Moscou.²¹ Com o fim da era getulista ocasionado pelo suicídio do presidente, Eunice Katunda encerra seu engajamento junto ao Partido Comunista, ao qual era filiada desde 1936. Inicia-se uma fase mais mística da compositora, que inclui o ingresso na Sociedade Teosófica Brasileira e viagens à região nordeste do Brasil.²²

Nas viagens empreendidas por Eunice ao nordeste do Brasil, especificamente aos estados de Alagoas e Bahia, verifica-se o

estudo e coleta de cantos típicos e ritmos empregados nos rituais de candomblé, nas festas populares das cidades pesquisadas, nos cultos afro-brasileiros, entre outros. Dessas pesquisas destacam-se, como peças resultantes, *Estudos folclóricos* (1952) – analisada no item 3.3. –, *Sonata de louvação* (1958), *A Negrinha e Iemanjá* (1955), *Reisado* (1955-1956), entre muitas outras.²³

O contexto político e histórico da segunda metade da década de 1950 é favorável, com a ascensão de Juscelino Kubitschek à presidência após uma sucessão de breves governos. Intelectuais de origens e áreas diversas sentiram-se atraídos pelo projeto do governante, de “construir para o país alternativas de modernidade fora do modelo norte-americano” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 417).

Manifestações artísticas de diferentes vertentes “viveram uma floração e uma maturação particulares no campo da cultura, e tornaram-se rapidamente objeto de construção estética e de produção artística” (Ibidem, p. 418). A própria Eunice Katunda compôs uma sinfonia em homenagem a Brasília em 1960, ano da inauguração da nova e moderna capital do país.

Em 1964, dá-se o golpe militar no Brasil, trazendo ao país um clima de opressão e censura tanto estética como política. Destaca-se o ano de 1968, em que movimentos estudantis revolvem países da Europa, como a França, e que na América Latina inaugura o período apelidado de “Anos de

²¹ A compositora estudara o idioma russo desde a adolescência, quando ainda era proibido.

²² Eunice encontrou a Sociedade Teosófica Brasileira (STB) por acaso, já que a entidade se localizava no mesmo prédio da sede do Partido Comunista (PC) na década de 1950. Sua colega, Maria Deonice Costa (2002, p. 5), conta que a compositora errou de andar e de sala em certa ocasião, escapando de uma batida policial ao PC naquele dia. Encarando como um sinal, Eunice passou a frequentar a STB, atuando como redatora dos boletins *Dhâranâ*, tradutora dos mantras, regente do coral e professora. Empenhada em tudo o que fazia, recebeu do mestre a simbólica bagueta de ouro, “como reconhecimento à sua maestria” (RIBAS, 2002, p. 11).

²³ A compositora chega a ser batizada num terreiro como Filha de Oxum e cultivava grande amizade com o fotógrafo e pesquisador francês Pierre Verger, também envolvido com as religiões afro-brasileiras.

Chumbo”, pelo estabelecimento de ditaduras militares em quase todo o continente. No Brasil, há um surto de crescimento econômico devido à entrada de empresas estrangeiras no mercado, controle do reajuste de preços e salários e aumento da dívida externa. Muitos intelectuais e artistas deixam o país para viver no exílio forçado ou voluntário.

Para Eunice Katunda, a década de 1960 pode ser apontada como o período mais significativo em sua carreira de intérprete do piano.²⁴ No ano de 1968, realizou duas turnês norte-americanas, em que se apresentou no Carnegie Hall em Nova York, no auditório do Morgan State College em Baltimore, na Temple University na Filadélfia e no Berkeley College da Universidade de Yale. Em uma das apresentações musicais, Katunda interpretou, entre peças de compositores como Bach, Prokofiev e Stravinski, o *Rudepoema* de H. Villa-Lobos e a *Sonatina 1965*, de sua própria autoria.

Essas apresentações lhe propiciaram reconhecimento internacional, conforme críticas da imprensa americana no jornal *The New York Times* que declarou que “a pianista é um virtuose completo, e ela escolheu um brilhante programa para demonstrar o fato” (STRONGIN, 1968 apud KATER, 2001a, p. 35). A turnê norte-americana de Katunda foi encerrada ainda no ano de 1968, após problemas e prejuízos financeiros causados por sua empresária local.

²⁴ Pode ter contribuído para isso o fato de ter-se divorciado do marido Omar Catunda em 1964, proporcionando-lhe mais liberdade para realizar turnês de concertos.

2.4 Fase final (Após 1968)

De volta ao Brasil, Eunice Katunda tentou se restabelecer e prosseguir com suas apresentações de piano. Conforme registrado em seu *curriculum* (KATUNDA, [198-]), verifica-se que ela realizou três recitais solo de piano em 1969, sendo dois na Sala Cecília Meireles do Rio de Janeiro (RJ) e outro na Cultura Artística de Salvador (BA). No entanto, é importante entender que seu significativo reconhecimento como pianista, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, não facilitou sua circulação no cenário musical brasileiro, pois além de ser mulher, ela também enfrentou problemas devido à sua antiga relação com o Partido Comunista.²⁵

Sendo assim, as dificuldades decorrentes de seu engajamento político, os prejuízos financeiros após a turnê nos Estados Unidos, a falta de oportunidades musicais no país, assim como outros fatores pessoais, levaram Eunice Katunda a diminuir, e até mesmo pausar, suas atividades como pianista em grande parte da década de 1970.

Contudo, observa-se que os problemas citados não interferiram na sua prática composicional, pois desse período constam peças como *Quatro incelenças* (1970), *Trenodia al poeta morto* (1970), *Sete líricas brasileiras* (1972), *Cânticos de Macunaíma* (1973), *Salmo Verde* (1976), entre outras. Verifica-se também que, nesse período, Katunda voltou a se aproximar de Koellreutter – antigo mentor do grupo Música Viva. O contato, que se iniciou por meio de cartas, ocorreu pessoalmente

²⁵ De acordo com Kater (2001a, p. 37), é possível citar a proibição de sua entrada no Theatro Municipal de São Paulo no ano de 1965, às vésperas de um concerto, acusada de ligação com o PC, do qual já havia se afastado.

no ano de 1979 durante o VIII Curso Latino americano de Música Contemporânea, realizado na cidade de São João Del Rey (MG) em comemoração aos 40 anos de Música Viva.²⁶ Na ocasião, Katunda se desculpou com Koellreutter e lamentou seu rompimento com o grupo Música Viva. Após esse episódio, verifica-se a composição de *Expressão Anímica* (1979), para piano solo, dedicada ao amigo Koellreutter. A análise dessa peça ocupa o item 3.4 deste artigo.

A esperança de pacificação também era crescente no cenário brasileiro. A trajetória rumo à redemocratização se deu nos anos subsequentes, com uma campanha por anistia ampla, geral e irrestrita e uma enorme mobilização popular por eleições diretas.²⁷ Em janeiro de 1985, Tancredo Neves é eleito presidente, falecendo pouco depois numa cirurgia de emergência. O processo de redemocratização foi mantido com a Constituição de 1988, que firmou compromisso com as minorias políticas, questões ambientais e instrumentos legais para a participação popular e direta nos destinos da nação.

No ano em que morre Eunice Katunda, 1990, Fernando Collor assume a presidência do Brasil em eleições diretas.

²⁶ Colaborou para isso a pianista e amiga Beatriz Balzi, que tocou com Eunice a dois pianos em algumas ocasiões e introduziu-a no grupo de artistas latino-americanos que organizava os Cursos Latino-americanos de Música Contemporânea (em especial Graciela Paraskevaídís, Conrado Silva, Coriún Aharonián e o brasileiro José Maria Neves).

²⁷ Vale notar que a campanha de reivindicação da anistia surgira alguns anos antes, em São Paulo, com a criação do Movimento Feminino pela Anistia (MFPA), pela advogada Therezinha Zerbini. Os núcleos do MFPA se espalharam pelo Brasil, recebendo apoio de políticos e da Igreja Católica (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 478).

3. Elementos e procedimentos musicais empregados por Eunice Katunda em cada fase composicional

Neste item serão analisadas quatro peças compostas para piano solo de Eunice Katunda, com o objetivo de ilustrar os diferentes procedimentos e elementos composicionais empregados por ela ao longo de sua trajetória profissional. Entende-se que as peças escolhidas para análise neste artigo representam apenas uma pequena parte de suas obras compostas para piano, ou seja, elas não refletem as características composicionais de sua produção total. Sendo assim, as peças escolhidas para análise foram *Variações sobre um tema popular* (1943), *Quatro epígrafes* (1948), *Estudos Folclóricos* (1952) e *Expressão Anímica* (1979), sendo que cada uma delas está inserida em uma fase composicional diferente.

3.1 Variações sobre um tema popular (1943)

Variações sobre um tema popular é apresentada no catálogo de obras elaborado por Kater (2001a, p. 87) como o primeiro trabalho composicional de Eunice Katunda, tendo sido realizado sob a direção de Camargo Guarnieri. Segundo o catálogo, Eunice Katunda estreou sua peça na Casa del Teatro em Buenos Aires, em setembro de 1944, durante sua turnê como pianista pela Argentina. Já no Brasil, a estreia se deu no Theatro Municipal de São Paulo em 1965, durante um recital realizado para o Departamento de Cultura. A peça, com duração de cerca de 10 minutos, é apresentada sob a forma de tema e variação, na qual consiste em 13 variações do tema folclórico “Garibaldi” (Figura 1).

[Figura 1]

Tema "Garibaldi" empregado em *Variações sobre um tema popular*



O aspecto harmônico do tema e das 13 variações é realizado sob um idioma tonal-modal,²⁸ que caracteriza influência do movimento modernista, e a partir de diferentes procedimentos contrapontísticos, marca seu aprendizado com Camargo Guarnieri. Como exemplo do uso da colagem e justaposição de materiais antagônicos, é possível citar, entre outros, a sobreposição

de uma melodia escrita na escala de Do M a um acompanhamento em acordes com aberturas intervalares crescentes e decrescentes no âmbito do modo cromático, como ocorre na primeira peça (apresentação do tema), conforme a Figura 2. Já como exemplo de procedimento contrapontístico está, entre outros, o emprego de um cânone do tema na primeira variação (Figura 3).

[Figura 2]

Frase inicial da apresentação do tema de *Variações sobre um tema popular*: acompanhamento em acordes com aberturas intervalares cromáticas crescentes



[Figura 3]

Frase inicial da primeira variação de *Variações sobre um tema popular*: emprego de cânone do tema principal no pentagrama inferior



²⁸ Uso concomitante de modos gregos (e/ou simétricos) e escalas diatônicas do sistema tonal.

O ritmo da peça é realizado em função de sua condução temática, sendo também desenvolvido em cada variação. A forma *tema e variações* alude ao período neoclássico. Sendo assim, compreende-se que *Variações sobre um tema popular* se enquadra na Fase de Formação de Eunice Katunda (até 1945), não apenas por ser a primeira peça composta por ela, mas também por conta dos elementos musicais apresentados na obra. Tais procedimentos refletem uma certa experimentação da compositora com técnicas variadas de composição, contrabalançadas pelo uso de uma forma musical convencional, em que o tema principal é claramente apresentado e desenvolvido ao longo da peça sob um idioma tonal-modal e com o ritmo em função da melodia.

3.2 Quatro epígrafes (1948)

As *Quatro epígrafes* resultam da transcrição da obra orquestral *Cantos à morte*,²⁹ composta por Eunice em 1946. Segundo Kater (2001a, p. 89), a peça foi estreada pela

própria Katunda em 1948 no I Congresso de Música Dodecafônica, no Hotel Kurhauss-Victoria, em Lugano (Suíça) e, provavelmente, também no ano de 1948 pela própria compositora, no Rio de Janeiro.

A peça, com duração total de dois minutos e 40 segundos, possui quatro movimentos em estilo aforístico, sendo que cada movimento não ultrapassa 15 compassos. Em relação ao tratamento harmônico, verifica-se o emprego e a manipulação de séries dodecafônicas em *Quatro epígrafes*, sendo a série original apresentada em *Epígrafe I*, conforme as Figuras 4 e 5, além de três versões transformadas em outros três movimentos da peça, como a série retrógrada da original, a inversão da série original e, por fim, a transposição de oitava da série original. A técnica dodecafônica, empregada em *Quatro epígrafes*, foi um procedimento composicional muito utilizado pelos compositores do grupo Música Viva na década de 1950, ou seja, no período composicional de Eunice Katunda denominada como fase Música Viva (1946-1950).

[Figura 4]

Série dodecafônica original empregada em *Quatro Epígrafes*

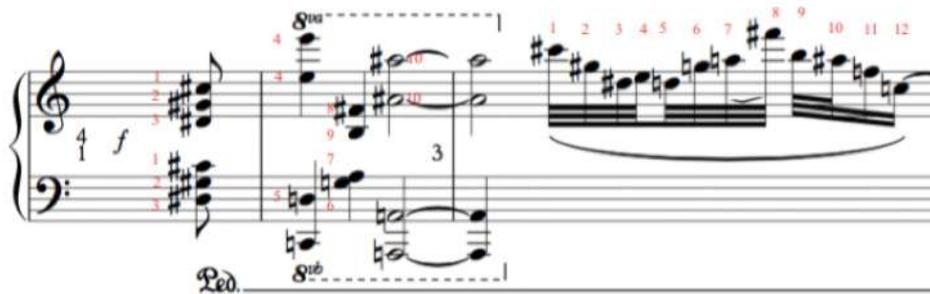


²⁹ *Cantos à morte* (1946) é uma obra orquestral composta para piccolo, flauta, oboé, corne inglês, duas clarinetas, dois fagotes, contra-fagote, dois trompetes, quatro trompas, três trombones, piano (percussão) e cordas (violinos, viola, violoncelo e contrabaixo). Segundo informações do catálogo de obras de Eunice (KATER, 2001a, p. 88), a peça foi estreada e gravada na Rádio Difusão Suíça em dezembro de 1948 pela orquestra da própria rádio, sob a regência de Hermann Scherchen.

Quanto ao ritmo, *Quatro Epígrafes* apresenta grande variedade métrica, sendo ocasionada pela constante mudança de fórmulas de compasso ao longo de cada movimento. Essa irregularidade pode ser compreendida como um elemento empregado para que o ritmo de *Quatro Epígrafes* seja realizado em função da condução melódica da peça, ou seja, de suas séries dodecafônicas.

[Figura 5]

Frase inicial da *Epígrafe I* com a série dodecafônica original assinalada (c. 1-2)



3.3. Estudos folclóricos (1952)

Estudos folclóricos apresenta dois movimentos: I *Canto praiano* e II *Canto de reis*, com duração de cerca de cinco minutos no total. De acordo com o catálogo, a estreia da peça ocorreu provavelmente pela própria compositora na Rádio Nacional de São Paulo em 1965. A peça foi gravada por Eunice Katunda no programa de televisão *Primeiro plano*, com apresentação de Júlio Lerner, Rádio e Televisão Cultura de São Paulo, em 1974, e também pela pianista Beatriz Balzi em um LP datado de 1984, intitulado *Compositores latino-americanos, Série música nova da América Latina*, que mais tarde foi reeditado em CD como *Compositores latino-americanos* (KATER, 2001a, p. 91).

Os dois movimentos de *Estudos folclóricos* apresentam formas convencionais: *Canto praiano* encontra-se na forma binária [A, A'] e *Canto de reis* na forma ternária [A, B, A']. O emprego dessas formas pode ser entendido como uma busca de Eunice pela transparência formal, em que as seções e temas são claramente definidos e variados ao longo da peça, ou seja, facilmente identificados pelo ouvinte.

Em relação à harmonia, verifica-se o emprego de um idioma modal nos estudos, sendo este apresentado de maneira flexível, pois os modos são remodelados e alterados ao longo dos dois movimentos. O idioma modal utilizado na peça pode ser observado como um aspecto característico da música nacional brasileira, ou seja, alinhado às preocupações da fase Nacionalista da compositora (1950-1968), pois conforme sua afirmação no texto citado anteriormente, “toda música nacional, nos países de civilização ocidental de cuja tradição musical descendemos, é caracteristicamente tonal e modal, como é a nossa” (KATUNDA, 1952 apud KATER, 2001a, p. 69). Como exemplo desse aspecto harmônico empregado em *Estudos folclóricos*, apresenta-se um trecho da segunda seção do primeiro estudo (*Canto praiano*), no qual se observa uma alternância entre os modos gregos *sol lídio-mixolídio* e *si dórico*, conforme a Figura 6. No segundo movimento da peça (*Canto de reis*), a primeira seção é apresentada de maneira semelhante ao *Canto praiano*, ou seja, por meio de modos, enquanto que na segunda seção, verifica-se o emprego de um colorido cromático à sonoridade modal, no qual se observa o modo de Lá b jônio na melodia e intervalos dissonantes como segunda maior

e trítone no acompanhamento (Figura 7). O uso de cromatismos e acordes dissonantes no acompanhamento da segunda parte da peça pode ser entendido como um aspecto

remanescente da experiência de Eunice com a música atonal, praticada durante sua fase composicional anterior, chamada Fase Música Viva.

[Figura 6]

Utilização dos modos *Sol lídio-mixolídio* e *Si dórico* no tema 2 da seção A' da peça *Canto Praiano* (c. 46-53). Em vermelho, notas características do modo *Sol lídio-mixolídio*; em azul, notas características do modo *Si dórico*

Musical score for Figure 6, showing piano accompaniment for 'Canto Praiano'. The score is in 3/4 time and consists of three systems of staves. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Red circles highlight notes characteristic of the Sol lídio-mixolídio mode, and blue circles highlight notes characteristic of the Si dórico mode.

[Figura 7]

Parte a do tema 1 da seção B da peça *Canto de reis* (c. 31-35)

Musical score for Figure 7, showing piano accompaniment for 'Canto de reis'. The score is in 2/4 time and consists of two systems of staves. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. The score is in a key signature of three flats.

O ritmo empregado em na peça em questão tem a polirritmia como principal característica, e esse aspecto pode ser

associado novamente a uma afirmação de Eunice em texto seu de 1952, na qual ela discorre acerca das características do

ritmo nacional em oposição à música dodecafônica, realizada por meio de cálculos, ou seja, racionalizada:

Não precisamos recorrer a processos cerebralísticos e construtivistas para transformar em música as fórmulas vivas da rítmica nacional, as nossas síncopas, as alternâncias e superposições de três contra dois, tão de nosso gosto tanto no campo como na cidade (KATUNDA, 1952 apud KATER, 2001a, p. 70).

As polirritmias aparecem nos dois movimentos de *Estudos folclóricos*, sendo

que em *Canto praiano* é realizada por meio de um deslocamento rítmico da segunda camada textural da peça (contracanto), no qual as figuras transpassam o valor do compasso e se sobrepõem de maneira irregular em relação às camadas 1 (melodia) e 2 (acompanhamento), conforme trecho da Figura 8. Já em *Canto de reis*, a polirritmia ocorre por conta de a melodia não seguir o mesmo acento métrico-rítmico do *ostinato*, caracterizado pela sequência de 3+3+4 colcheias, gerando assim, um deslocamento rítmico entre a melodia e o acompanhamento, conforme redução rítmica apresentada na Figura 9.

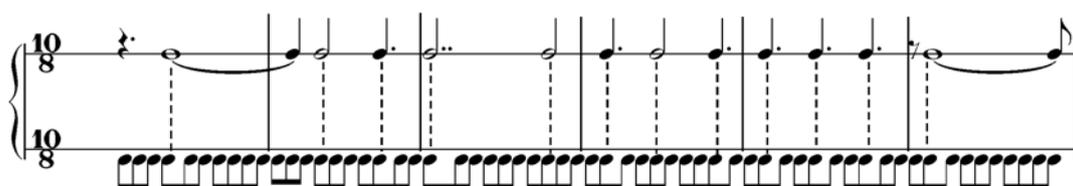
[Figura 8]

Polirritmia presente em *a* do tema 1 da seção A da peça *Canto praiano* (c. 3-9)



[Figura 9]

Redução rítmica da polirritmia verificada em *a* do tema 1 da seção A da peça *Canto de reis* (c. 3-8)



3.4 Expressão anímica (1979)

Expressão anímica (1979) possui dedicatória “Para meu amigo e mestre de música H. J. Koellreutter” e indicação no final da partitura “Para Beatriz [Balzi] tocar”. Segundo o catálogo (KATER, 2001a, p. 112), a peça, com duração de nove minutos e meio, foi estreada pela própria compositora no Festival Música Nova de Santos, SP em 1979.

Expressão anímica tem como principal característica a exploração de sonoridades não convencionais do piano, sendo esta realizada principalmente por meio da proposição de técnicas estendidas, na qual se emprega objetos, como, no caso dessa obra, dedeiras e baquetas de feltro nas cordas para se obter diferentes texturas e timbres. A peça também faz uso do recurso de indeterminação, na qual o intérprete passa a ter certa liberdade na execução de alguns parâmetros como a duração, altura, dinâmica, entre outros. Em relação à grafia de *Expressão anímica*, verifica-se que sua partitura não é realizada apenas por meio da notação tradicional, pois a ela são adicionados símbolos, grafismos, elementos iconográficos, esquemáticos, gráficos, além da notação verbal (instruções).

É importante destacar que muitos elementos empregados na obra, como a exploração de sonoridades não tradicionais, o emprego de técnicas estendidas e a notação não tradicional, são aspectos característicos da estética musical de vanguarda da época, praticada especialmente a partir da década de 1960 no Brasil por compositores integrantes do grupo Música Nova, como, por exemplo, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes.

3.5 Comparação analítica

A partir deste estudo acerca das peças *Variações sobre um tema popular*, *Quatro epígrafes*, *Estudos folclóricos* e *Expressão anímica*, criou-se um quadro comparativo (Quadro 1) acerca dos principais aspectos formais, harmônicos e rítmicos presentes nas peças compostas por Eunice Katunda e analisadas neste trabalho.

De acordo com as análises, conclui-se que cada uma das peças foi composta segundo um procedimento ou técnica composicional diferente. Sendo assim, os elementos musicais empregados em cada obra ilustram as diferentes orientações, bem como as escolhas estético-musicais de cada fase de Eunice. Em resumo, *Variações sobre um tema popular* reflete o primeiro contato de Eunice com a composição, na qual se observa a manipulação de uma forma mais convencional como o *tema e variações*, e o emprego do tema folclórico brasileiro “Garibaldi” associado a procedimentos como a colagem e a escrita contrapontística. Em *Quatro epígrafes*, verifica-se a aplicação da técnica dodecafônica, que muito se alinha às preocupações do grupo de compositores Música Viva na década de 1940 com relação à moderna criação musical. *Estudos folclóricos* retrata o período em que Eunice passou a valorizar e empregar elementos culturais e folclóricos brasileiros nas suas obras, conforme é possível observar tanto na temática, quanto nos elementos harmônicos e rítmicos apresentados na peça. O idioma modal, as polirritmias, os deslocamentos rítmicos, entre outros, ilustram essa postura da compositora. Por fim, *Expressão anímica* pode refletir uma busca, por parte de Eunice, por técnicas modernas de composição da época, já que

se observa a exploração de sonoridades não convencionais do piano, o emprego

da indeterminação na peça, entre outros elementos.

[Quadro 1]
 Comparativo entre fases composicionais de Eunice Katunda e as peças para piano analisadas

Aspectos de comparação	Peças analisadas			
	Fase de Formação	Fase Música Viva	Fase Nacionalista	Fase Final
	Variações sobre um tema popular (1946)	Quatro epígrafes (1948)	Estudos folclóricos (1952)	Expressão anímica (1979)
Aspectos formais	<ul style="list-style-type: none"> - Forma musical convencional: tema e variações; - O tema principal se refere a melodia folclórica brasileira "Garibaldi". 	<ul style="list-style-type: none"> - Quatro movimentos em estilo aforístico. 	<ul style="list-style-type: none"> - Formas musicais convencionais: forma binária [A,A'] e forma ternária [A,B,A']; - O título se refere a uma temática brasileira. 	<ul style="list-style-type: none"> - Peça formada por um único movimento contínuo; - Dividida em 20 seções de duração variada.
Aspectos harmônicos	<ul style="list-style-type: none"> - Aberturas intervalares no acompanhamento; - Emprego de cânone temático; - Utilização de terças paralelas no tema; - Contraponto elaborado de diferentes maneiras. 	<ul style="list-style-type: none"> - Emprego de série dodecafônica. PO 1 8 3 4 2 7 9 6 11 10 5 0 	<ul style="list-style-type: none"> - Plasticidade do material modal; - Manipulação do material modal em conjunto com tratamento cromático e dissonante (<i>Canto de reis</i>). 	<ul style="list-style-type: none"> - Emprego de ressonâncias e tratamentos tímbricos variados; - As cordas do piano são tocadas com dedeiras, baquetas, pela própria mão e por meio de um prato percutido nas cordas.
Aspectos rítmicos	<ul style="list-style-type: none"> - Ritmo em função da condução melódica; - Ritmo desenvolvido a cada variação. 	<ul style="list-style-type: none"> - Variedade métrica; - Ritmo em função da condução melódica das séries dodecafônicas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Polirritmia; - Deslocamento rítmico; - Ostinatos rítmicos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Durações rítmicas livres.

Considerações finais

A partir deste breve relato sobre a atuação musical de Eunice Katunda, é possível observar em sua carreira uma intensa e constante atividade. Sua dedicação e comprometimento são evidentes, seja enquanto pianista, compositora, regente, pesquisadora ou como artista politicamente engajada.

Suas diferentes fases composicionais, demarcadas neste artigo por meio de fatos pessoais, históricos e musicais, retratam a busca de Eunice por ideologias, manifestações estéticas e artísticas que fizeram sentido para ela em determinados momentos de sua vida. Entende-se que as fases aqui delimitadas não são compreendidas como rupturas radicais, mas sim como marcas de um processo que ocorreu lentamente em sua trajetória musical e pessoal.

Nesse ponto, é preciso ressaltar que a carreira profissional de Eunice passou por grandes mudanças e obstáculos por ser mulher e ter se profissionalizado na primeira metade do século XX no Brasil – ou seja, antes das principais conquistas feministas que emergiram, como citado anteriormente, nas últimas décadas do século XX. Ainda hoje, no século XXI, as mulheres brasileiras enfrentam dificuldade em associar papéis como os de esposa e/ou mãe com atividades como as de pianista, compositora, estudante, professora, regente, e tantas outras.³⁰

³⁰ A quase total ausência de suporte por parte do poder público, responsável pela implementação e fiscalização de leis que obriguem empresas e instituições a oferecerem sistemas de creches, entre outras medidas

Sendo assim, pressupõe-se que muitas das escolhas profissionais feitas pela musicista tenham sido pautadas por motivos pessoais e vice-versa. Apesar disso, Eunice rompeu barreiras da sua época engajando-se politicamente, associando-se a diferentes grupos e estéticas musicais, realizando diversas viagens de estudos e pesquisas músico-culturais, entre outros acontecimentos.

A comparação analítica de suas peças para piano – *Variações sobre um tema popular*, *Quatro epígrafes*, *Estudos folclóricos e Expressão anímica* –, que datam de diferentes fases composicionais, ilustra os variados procedimentos empregados por Eunice Katunda em seu trajeto musical. Não obstante as mudanças e rupturas estético-musicais, é possível observar que seu alinhamento foi sempre pautado em experiências e conhecimentos já adquiridos, o que representa uma ampliação de seus processos composicionais e não apenas na substituição de determinadas técnicas ou procedimentos por outros. Isso pode ser conferido no emprego do pensamento serial em algumas peças da Fase Nacionalista, assim como a retomada de peças baseadas no folclore brasileiro após 1968 (Fase Final), como é o caso das *Três peças para dois pianos e percussão* (1979), que resgata partes de seu antigo *Concerto Negro* (1955-56).

Por fim, a discussão da obra de Eunice Katunda à luz dos acontecimentos políticos que pautaram o curto século XX no Brasil aponta influência do contexto histórico na

facilitadoras para as mulheres – em grande parte provedoras de seus lares – torna as barreiras do machismo dominante mais difíceis de serem transpostas.

criação musical dessa mulher sensível e militante pelas causas em que acreditava. É provável que muitos dos procedimentos composicionais escolhidos por ela não tenham sido pensados previamente com o intuito de ilustrar os movimentos estéticos de cada período, mas, com o benefício do distanciamento histórico, consideramos possível estabelecer relações e elaborar considerações como as que encerram este artigo. ■

[**AMILCAR ZANI**]

Pianista, pesquisador e professor titular do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Sua especialização inclui estudos em Portugal e na Alemanha, e Pós-Doutorados nos EUA, e suas atividades de pesquisador e intérprete focalizam o romantismo alemão e a produção da Segunda Escola de Viena.

E-mail: amilcarzani@gmail.com

[**ELIANA MONTEIRO DA SILVA**]

Pianista, Bacharel em Piano, Mestre e Doutora em Música pela ECA-USP, tendo sido bolsista Fapesp. Autora de livros, capítulos e artigos em português e inglês, enfoca em suas pesquisas e recitais a produção musical de mulheres.

E-mail: ms.eliana@usp.br

[**MARISA MILAN CANDIDO**]

Pianista, Bacharel em Piano pela Faculdade Santa Marcelina, com bolsa integral, e Mestre em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente, desenvolve pesquisa de Doutorado em Música na ECA-USP sobre a compositora Eunice Katunda.

E-mail: marisamilan@usp.br

Referências

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2015.

CANDIDO, Marisa Milan. **Estéticas cruzadas**: rupturas e deslocamentos em Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda a partir de obras para piano compostas entre 1948 e 1952. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura. **Revista de História**, São Paulo, n. 153, p. 251-282, 2005.

COSTA, Maria Deonice Sampaio. Eunice Katunda. **Dhâranâ: Revista de Ciência, Filosofia e Religiões Comparadas**, São Paulo, ano 78, n. 240, p. 4-8, 2002.

EGG, André. A carta aberta de Camargo Guarnieri. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 1, 2006.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2018.

FERRAZ, Gabriel. Heitor Villa-Lobos e Getúlio Vargas: doutrinando crianças por meio da educação musical. **Revista de Música Latinoamericana**, Texas, v. 34, n. 2, p. 162-195, 2013.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). Tradução de Marcos Santarrita; Revisão técnica Maria Celia Paoli. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KATER, Carlos. Eunice Katunda: contribuição à pesquisa de fontes primárias. **Opus**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 64-68, 1991.

KATER, Carlos. **Eunice Katunda**: musicista brasileira. São Paulo: Annablume, 2001a.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa, 2001b.

KATUNDA, Eunice. **Curriculum Vitae**. [S. l.: s. n.], [198-]. (Texto datilografado).

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MONTEIRO DA SILVA, Eliana; ZANI NETTO, Amilcar. Dodecafonismo no Brasil: muito além de uma simples irreverência. In: Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, 4., 2012, Ribeirão Preto. **Anais [...]**. Ribeirão Preto: Lateam, 2012.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

RIBAS, Dalmo. Rememorando Eunice. **Dhâraná: Revista de Ciência, Filosofia e Religiões Comparadas**, São Paulo, ano 78, n. 240, p. 10-11, 2002.

SCHWAZRCZ, Lilia; STARLING, Heloisa Maria. **Brasil**: uma biografia. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**. São Paulo: Edusp, 2008.

TRAMONTINA, Leonardo S. S. **A apropriação dos discursos da New Musicology por três didáticas norte-americanas de ensino de História da Música**. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

O
SILENCIAMENTO
HISTÓRICO DAS
MULHERES DA
AMAZÔNIA
BRASILEIRA

[ARTIGO]

Fabiana Nogueira Chaves

Universidade Federal do Acre.

Maria Rita de Assis César

Universidade Federal do Paraná.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este trabalho analisa aspectos históricos da Amazônia Brasileira, relatando características colonizadoras que levaram a uma maior desigualdade de gênero na região e a altos índices de violência contra a mulher. Busca-se expor especificidades do sistema de ocupação predatória da região e destacar o silenciamento da mulher amazônica como política de Estado. Assim, este trabalho procura produzir um texto crítico sobre o processo de saque da Amazônia, apontando a perpetuação de estereótipos que até hoje sustentam o silenciamento e a violência contra a mulher.

Palavras-chave: História da Amazônia. Mulheres da Amazônia. Desigualdade de gênero. Violência contra a mulher.

This study analyzes some historical aspects of the Brazilian Amazon, reporting colonizing characteristics that led to greater gender inequality in the region and high rates of violence against women. It seeks to expose peculiarities of the process of predatory occupation of the region and to highlight the silencing of amazon women as a State policy. Thus, this paper seeks to produce a critical text on the process of sacking the Amazon, emphasizing the perpetuation of stereotypes that until now support the silencing and violence against women.

Keywords: History of the Amazon. Women of the Amazon. Gender inequality. Violence against women.

El presente trabajo analiza algunos aspectos históricos de la Amazonía brasileña, planteando características colonizadoras que llevaron a una mayor desigualdad de género en la región y a altos índices de violencia contra la mujer. Se busca exponer particularidades del sistema de ocupación predatoria de la región y destacar el silenciamiento de la mujer amazónica como política de Estado. Así este trabajo busca aportar con un texto crítico sobre el proceso de saqueo de la Amazonía, apuntando a la perpetuación de estereotipos que hasta hoy sostienen el silenciamiento y la violencia contra la mujer.

Palabras clave: Historia de la Amazonía. Mujeres de la Amazonía. Desigualdad de género. Violencia contra la mujer.

Introdução

No Brasil, 13 mulheres são assassinadas por dia. O país tem uma taxa de 4,8 homicídios para cada 100 mil mulheres, a quinta maior do mundo (WAISELFISZ, 2015, p. 27). Nota-se que apesar da criação de leis como a Maria da Penha, de 2006, as violências, em seus mais diversos níveis, seguem alarmantes. Quando o assunto é violência sexual, a situação é ainda mais assustadora, segundo a pesquisa “Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da saúde” (CERQUEIRA; COELHO, 2014), produzida pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), a cada 11 minutos acontece um estupro no Brasil. A pesquisa ressalta a subnotificação dos casos, falando em apenas 10% de casos notificados, estimando que, no mínimo, 527 mil pessoas sejam esturpadas por ano no país. As vítimas, em sua maioria, mulheres e meninas. A situação é crítica no que se refere aos direitos das mulheres, porém, dentro do próprio Brasil, existe uma região em situação de vulnerabilidade ainda maior: a Amazônia. Essa região do país está em desvantagem em vários indicadores sociais, o que faz com que a situação das mulheres seja ainda pior que no restante da federação.

A Amazônia Legal engloba hoje a totalidade dos seguintes estados brasileiros: Acre, Amapá, Amazonas, Mato Grosso, Pará, Rondônia, Roraima, Tocantins e, parcialmente, Maranhão. Soma aproximadamente cinco milhões de quilômetros quadrados, cerca de 60% do território nacional, dominada por dois biomas: cerrado (20%) e floresta (80%). Portanto, o bioma Amazônia de floresta representa cerca de 80% da região, ou seja, uma superfície

de 4,2 milhões de quilômetros quadrados (BRASIL, 2008b).

Segundo o último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2012), são 24 milhões de habitantes na Amazônia Brasileira. O crescimento populacional entre 1950 e 2007 totalizou 516%, contra uma média nacional de 254% no mesmo período. Aproximadamente 12% da população brasileira vive na região. Sete milhões de pessoas permanecem na zona rural, minoria que realmente habita a floresta e suas proximidades; enquanto 70% da população amazônica vive em vilas e cidades tão globalizadas quanto qualquer outra cidade do país (BRASIL, 2008b, p. 22). Ao contrário do que indica o senso comum e a simplificação midiática, a chamada floresta amazônica e sua população está longe de ser homogênea

Desde o século XVI, os interesses das classes hegemônicas dos principais países capitalistas influenciam diretamente sua história. Em regra, a partir daquela época, a maioria da população amazônica tornou-se classe subalterna e os rumos da região passaram a ser definidos exogenamente. Dessa maneira criou-se o mito de um vazio demográfico e uma falsa unidade cultural num território muito vasto.

Desde o princípio, o mito do vazio demográfico soa como um enorme desrespeito a milhões de pessoas que viviam na Amazônia brasileira e, apurando-se mais a crítica, percebe-se a sutileza de tratar-se, na verdade, de um vazio de pessoas consideradas importantes para a sociedade brasileira, ignorando o mérito dos índios e suas culturas. Inúmeras evidências fazem crer que tal procedimento com o índio ainda

existe [...] evidencia-se a ação excludente promovida pelos países centrais do capitalismo, em qualquer período histórico. Ontem, o índio, hoje, o amazônida em geral (BITTENCOURT, 2013, p. 12).

A Amazônia sempre foi vista como mera provedora de matérias primas e de riquezas. Historicamente saqueada, a diversidade étnica, social e cultural não vem acompanhada de qualidade de vida. O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), que considera indicadores como educação, longevidade e Produto Interno Bruto (PIB) *per capita*, apresenta números abaixo da média nacional de 0,757 em todos os estados amazônicos, exceto Mato Grosso (BITTENCOURT, 2013, p. 43).

A Amazônia brasileira é como um país de segunda classe dentro do próprio Brasil. Em 2006, os estados amazônicos apresentaram graus muito inferiores aos nacionais em termos de trabalhadores com carteira de trabalho assinada (Brasil: 31,73%, contra Amazônia: 18,35%). Ressalta-se ainda a existência do sistema de aviamento e escravidão. Nos primeiros sete anos do século XXI o Ministério do Trabalho e Emprego libertou 17.507 trabalhadores em condições de escravidão, quase todos em estados da região. É importante ressaltar que muitos dos trabalhadores resgatados eram mulheres em situação de escravidão sexual e vítimas de tráfico humano (BRASIL, 2008a, p. 54).

As condições de trabalho das mulheres na Amazônia mantêm-se inferiores aos demais estados do Brasil. A mulher da Amazônia ganha o equivalente a 80% do rendimento médio das mulheres brasileiras e cerca de 70% do rendimento masculino na região (BRASIL, 2008b, p. 27-28).

É interessante notar que os estados amazônicos estão longe de liderar o ranking de feminicídios e de violência sexual em números, porém estima-se que a região é a com maior número de subnotificações do país (WAISELFISZ, 2015). Em algumas cidades interioranas sequer existem delegacias, a população não tem acesso à informação e o machismo impera impune. Além disso podemos destacar o uso corriqueiro de armas de fogo e armas brancas no dia a dia, sem nenhuma fiscalização ou controle.

De acordo com o *Atlas da violência 2018* (CERQUEIRA *et al.*, 2018), comparando as taxas de homicídios de mulheres entre os anos de 2006 e 2016, nota-se que em quase todos os estados que integram a Amazônia Legal houve aumento do número e taxa de feminicídios: no Acre a taxa subiu de 4,5 para 5,7; no Amazonas de 3,2 para 5,9; no Maranhão de 2,1 para 4,5; no Pará subiu de 3,9 para 7,2; em Roraima de 6,4 para 10; no Mato Grosso de 4,9 para 6,4; no Tocantins de 3,3 para 6. O único estado que apresentou taxas decrescentes foi Rondônia, que em 2006 apresentava uma taxa de 6,6; caindo para 6,2 em 2016.

As aproximadamente 12 milhões de mulheres que habitam a Amazônia Brasileira são a classe mais subalterna, dentro de uma região subalterna, dentro de um país subalterno da América Latina. Essas mulheres são mulheres mestiças, negras, indígenas e ribeirinhas em sua maioria, o que aumenta seu grau de vulnerabilidade social. Mulheres triplamente silenciadas, espoliadas pela lógica capitalista, tendo seus corpos confundidos com mercadorias ou propriedade. Silenciadas pela história que há muito as trata como selvagens ou desimportantes. Silenciadas como seres humanos.

É importante salientar que no Brasil as mulheres são maioria, compondo 51,4% da população. Os poucos estados que estão na contramão dessa estatística estão na Amazônia: Rondônia, Roraima, Amazonas e Pará. Já Acre, Amapá e Mato Grosso possuem porcentagem equivalente de homens e mulheres. Dessa maneira, a Amazônia acaba por ter uma população masculina superior à feminina.

Esse número de homens superior ao de mulheres pode ser explicado pelos fluxos migratórios para a região amazônica no final do século XIX e início do século XX. Ao mesmo tempo, segundo Cristina Scheibe Wolff (2011) em muitos relatos históricos sobre a formação amazônica, as mulheres da terra, ou seja, as indígenas, ribeirinhas e pobres, não eram consideradas como população, ou seja, não eram contabilizadas por não serem consideradas humanas.

Dentro dessa perspectiva e para entender as especificidades da Amazônia brasileira, é necessário conhecer um pouco mais sobre esse território de que tanto se fala e do qual tão pouco se conhece, principalmente quando falamos em termos de desenvolvimento humano. Quando se propõe um tópico sobre a formação histórica da Amazônia é justamente por acreditar que a situação precária e de vulnerabilidade em que vivem as mulheres amazônicas está intimamente ligada aos processos históricos e formativos da região. Se a Amazônia foi uma região recentemente massacrada e violada pelo capitalismo mais primitivo e selvagem, pode-se afirmar também que, dentro desse processo, as primeiras vítimas foram as mulheres, violadas tanto pelo forasteiro quanto pelo homem local explorado.

1. Aspectos históricos de uma Amazônia subalternizada

Do ponto de vista da história oficial ocidental, que tratou a invasão europeia como “descoberta”, vê-se a história da Amazônia intimamente ligada à expansão do sistema capitalista. Foram muitas as expedições espanholas em busca de riquezas, matérias-primas e produtos para o comércio. Essas expedições eram guiadas por relatos difusos sobre a existência de outros continentes e por mitos como El Dorado, rio do ouro e cidade do ouro. Estima-se que mais de 60 empresas e viagens espanholas foram realizadas para vasculhar a região do Rio das Amazonas (GONDIM, 1994).

Os motivos que levaram os primeiros europeus à Amazônia foram geopolíticos. Tiveram como contexto a disputa diplomática das duas potências marítimas, Portugal e Espanha, pelo domínio de terras descobertas a oeste e sul, do outro lado do Atlântico.

A ansiedade era tanta e as informações tão desconstruídas que em 1494 se celebrou o Tratado de Tordesilhas, que dispunha sobre os limites de terras desconhecidas pelas partes signatárias do acordo. Os ibéricos, então, lançaram-se cada vez mais ao mar. Junto com a descoberta do Brasil e da América, as implicações geopolíticas da chegada à Amazônia foram consideráveis. A Europa mudava sua visão de mundo, tendo acesso a territórios, a espécies, a biomas e a povos diferentes. No entanto, a planície amazônica permaneceu desconhecida por mais de 40 anos, até que em 1541 o governador da província de Quito (atual Equador), Gonzalo Pizarro,

deu início a uma expedição para reconhecer e para tomar posse das terras entre os Andes e o Oceano Atlântico, pertencentes à Espanha, segundo Tordesilhas. Como fator econômico, havia a perspectiva de descoberta do “País da Canela” e do reino do El Dorado (BITTENCOURT, 2018, p. 21).

Os expedicionários, comandados por Francisco de Orellana, homem de confiança de Pizarro, teriam de enfrentar diversos percalços, como atravessar os Andes e enfrentar uma série de barreiras naturais.

A expedição de Orellana prosseguiu pelo Napo, até chegar ao eixo do “Grande Rio” ou “Paranauçu”, como era chamado pelos povos indígenas aquele que seria depois denominado por Orellana como “Rio das Amazonas”. Continuou navegando com o apoio das populações indígenas, tendo chegado a 3 de junho de 1542 ao rio Negro, nome dado pelo próprio Orellana, quando deparou com o encontro de suas águas com as do Amazonas. [...] Finalmente, em 23 de junho, os aventureiros chegaram à foz do rio Nhamundá, onde se depararam com uma tribo indígena que lhes pareceu ser constituída de mulheres guerreiras (RIBEIRO, 2005, p. 30).

Orellana lembrou-se das lendárias amazonas da Ásia Menor, batizando o Rio como Rio das Amazonas, que posteriormente daria nome também ao bioma e a toda a região. Segundo Gondim (1994), o responsável pelo relato da expedição era Frei Gaspar de Carvajal, que descreveu com riqueza de detalhes e também muito fantasiou sobre as amazonas sul-americanas. Carvajal narra batalhas ferozes com essas mulheres, que tentavam matar os intrusos a pauladas. Elas seriam altas e brancas, com

cabelos enrolados na cabeça, andando nuas. Segundo seus relatos, um índio da região que fora aprisionado e indagado sobre essas mulheres disse que eram as amazonas. Elas não teriam maridos e sacrificariam os bebês do sexo masculino. As meninas seriam treinadas, desde pequenas, para a guerra. Não se sabe, até hoje, o que era realidade e o que era fantasia sobre essas mulheres guerreiras. Mas, de qualquer maneira, é interessante notar que um dos primeiros eventos “históricos” que descrevem oficialmente a Amazônia começa por falar das mulheres, a história de uma possível sociedade matriarcal: o primeiro relato específico sobre as mulheres amazônicas¹.

Os relatos fantasiosos, exagerados e repletos de alegorias criam a Amazônia da maneira como seria representada pelo colonizador. O etnocentrismo do europeu buscava associações com sua própria cultura, mesmo havendo uma dessemelhança extrema. Essa óptica permanece ainda nos dias atuais, gerando variadas distorções na representação e no imaginário sobre a região.

Contudo, algumas questões históricas traçaram novos rumos importantes à região: no evento conhecido como União Ibérica (1580-1640), um monarca espanhol assume a Coroa portuguesa. Assim, tanto o Brasil descoberto por portugueses (leste da linha imaginária de Tordesilhas) quanto a Amazônia (oeste) ficaram sob o domínio da Espanha. Dessa forma, em 1612, a colonização da Amazônia foi iniciada pelos dois países unidos. O fato configura-se como

¹ As informações históricas do período, bem como os aspectos geopolíticos advindos de tais acontecimentos, nesta e nas próximas páginas, baseiam-se em Ribeiro (2005).

importante nos desdobramentos históricos do território amazônico que viria a se tornar português e, posteriormente, brasileiro.

A princípio, a Espanha saiu do Tratado de Tordesilhas dona dos impérios mais ricos do mundo: Maia, Asteca e Inca. Nestes investiu toda sua potência de exploração, saqueando-os avidamente e deixando a Amazônia esquecida por um tempo, pois suas riquezas ainda precisavam ser descobertas para poderem ser exploradas. Como a base do Império Espanhol encontrava-se em terras andinas, para conseguir-se chegar até a Amazônia havia grande dificuldade em transpor a Cordilheira dos Andes. Então, a melhor maneira de explorá-la seria pela foz do Rio Amazonas, decisão tomada em 1615, após a expulsão dos franceses da Ilha do Maranhão.

A União Ibérica favoreceu que os portugueses pudessem adentrar na Amazônia sem que houvesse objeção ou resistência espanhola. Além disso, as circunstâncias obrigavam os espanhóis a indicarem portugueses para colonizar a área, devido tanto à proximidade das terras portuguesas das terras amazônicas espanholas quanto ao conhecimento geográfico assimilado por eles ao longo da colonização do Brasil².

Estabelecida a cidade de Belém na entrada da bacia amazônica (1616), a conquista da planície parecia cada vez mais tangível aos portugueses. Mesmo com o fim da União Ibérica em 1640, eles seguiram

ocupando a região, desafiando abertamente o Tratado de Tordesilhas. Portugal consolidou assim sua presença na Amazônia, desconsiderando a presença indígena e culturas locais. Acreditavam que aqueles povos não poderiam ter soberania sobre suas terras porque seriam selvagens. Nesse sentido, justificaram um dos maiores genocídios da humanidade, ocorridos nos séculos XVII e XVIII. É importante destacar esse aspecto para iniciarmos o pensamento sobre os povos da Amazônia e a formação histórica da região. Os homens indígenas sofreram os mais diversos tipos de violência, sendo mortos e escravizados, enquanto as mulheres indígenas estavam sujeitas a essas agressões e, também, a estupros, que eram corriqueiros. A miscigenação na Amazônia ocorreu mediante violência. O povo amazônico, miscigenado, nasceu do estupro, como em todo território nacional.

Superiores na arte da guerra, os europeus não titubearam em destruir culturas em nome do comércio e do lucro, iniciando o processo predatório da floresta e de seus povos. O objetivo era mostrar ao mundo o domínio sobre a Amazônia, criando uma situação irreversível de posse. Em 1654, criou-se o Estado do Maranhão e Grão-Pará, em uma condição excepcional de autonomia. Desvinculado do Brasil, tinha relação direta com a capital metropolitana, Lisboa (BITTENCOURT, 2018, p. 25).

A autonomia do Estado facilitou a implantação de cidades e vilas, que se transformaram em locais estratégicos para concentrar e exportar as drogas do sertão e produtos florestais, como cacau, cravo, sementes, raízes e madeira. Nesse contexto, os missionários tiveram papel de extrema importância, sendo os maiores agentes de

² É crucial entender que Amazônia e Brasil tiveram processos de colonização diferentes, em períodos diferentes e de maneiras diferentes, isso é demasiado importante para compreender a exploração desenvolvimentista tardia nesse território.

ocupação efetiva da Amazônia pelos portugueses (RIBEIRO, 2005, p. 61).

Diversas ordens religiosas católicas, como franciscanos, carmelitas, mercedários, jesuítas e capuchos, receberam Cartas Régias outorgando a elas poderes para ocupar e “civilizar” as margens do Rio das Amazonas, perfazendo um total de 39 concessões. Foram enviados muitos missionários para realizar a ocupação portuguesa da região, considerando que a população indígena seria numericamente muito superior à população portuguesa da época.

Projeções feitas a partir de documentos e de pesquisas arqueológicas estimam a população indígena, por ocasião da conquista, entre três e cinco milhões de pessoas, na Amazônia brasileira. A perspectiva histórica desses povos foi interrompida de forma brusca e violenta pelo projeto colonial que, valendo-se da guerra, da escravidão, da ideologia religiosa e das doenças, provocou na Amazônia uma das maiores catástrofes demográficas da história da humanidade, além de um etnocídio sem precedentes (CARVALHO; HECK; LOEBENS, 2005, p. 238-239).

A Amazônia era considerada uma terra sem dono, mesmo sabendo que o território era há muito ocupado por diversos povos indígenas. Esses eram vistos como desimportantes. Inúmeras evidências fazem crer que tal imaginário sobre os povos amazônicos ainda existe.

No século XVII Portugal e Espanha resolveram negociar a revisão do Tratado de Tordesilhas. Os dois países declararam violação ao tratado na Ásia e na América. A partir disso, ficou estabelecido que

cada nação tomaria posse do que efetivamente possuía: Portugal ficaria com 70% da Amazônia. Neste momento, Brasil e Amazônia ainda eram colônias separadas, com seus rumos seguindo paralelamente.

Com o Tratado de Madri (1750), D. José subiu ao trono português, nomeando em seguida Marquês de Pombal como secretário de negócios estrangeiros e da guerra. Pombal permaneceu no Governo Português por quase trinta anos, promovendo na Amazônia uma vasta mudança. O marquês começou por defender a soberania direta de Portugal sobre a colônia, sem precisar do intermédio do governo instalado na capital brasileira. Em 1751, o Estado do Maranhão e Grão-Pará passou a chamar-se Grão-Pará e Maranhão, com sede na cidade de Belém.

As mudanças promovidas foram significativas e modificaram definitivamente a Amazônia com: demarcação de terras; criação da Capitania de São José do Rio Negro; grande mudança na relação entre Estado e igreja; incentivo à migração de colonos e incentivo à miscigenação destes com as indígenas (estupro sistemático); implantação do trabalho escravo em 1756 para reforçar o cultivo de cacau, café, algodão, cana-de-açúcar e fumo; e estímulo à pecuária.

Em 1772, o estado do Grão-Pará e Maranhão foi dividido em dois: Maranhão e Piauí; e Grão-Pará e Rio Negro (atual Amazônia brasileira, exceto Acre), com capital em Belém. Iniciava-se a conjuntura que tornaria a Amazônia parte do Brasil algum tempo depois. Esses estados não foram imediatamente afetados pela independência do Brasil em 1822, tendo em vista que estavam subordinados diretamente

a Portugal. Somente em 15 de agosto de 1823 a província do Grão-Pará aderiu ao Império do Brasil, após movimentos favoráveis à independência, conduzidos pela elite paraense. Já a capitania de São José do Rio Negro incorporou-se ao Brasil somente em 9 de novembro do mesmo ano.

Ao mesmo tempo em que um imperador português governava o Brasil (D. Pedro I), na prática, os antigos colonizadores continuavam no poder, mas agora livres do controle de Portugal e, devido à imensa distância da capital do novo país (Rio de Janeiro), também se encontravam distantes de qualquer controle do Estado brasileiro. Essa elite, formada por portugueses e seus descendentes, viu-se à vontade para desencadear uma brutal exploração sobre a região e sobre sua população, formada em sua maioria por descendentes de negros, índios aculturados e mestiços em geral. Quando a Amazônia brasileira já somava uma população de 80 mil habitantes, eclodiu a Revolução dos Cabanos (BITTENCOURT, 2018, p. 29).

1.1 A Cabanagem

Segundo Ribeiro (2005, p. 123), os cabanos eram caboclos que viviam sem qualquer possibilidade de ascensão social, econômica ou política que vinham cobrar das elites brancas a situação de miséria em que viviam, responsabilizando essas elites por seu sofrimento. Pessoas em situação de exploração que se organizaram em torno de uma consciência de classe. Recusavam-se continuar a ser explorados e subalternizados, buscavam uma visão autêntica de seu povo e poder decidir os rumos de suas próprias vidas, com um governo representativo livre do cabresto dos colonizadores.

Essa revolta torna-se importante na história amazônica pois, entre 1835 e 1840, os cabanos conseguiram representar uma identidade coletiva amazônica, que chegou a assumir caráter separatista, “o Paiz do Amazonas”. Era a luta entre a classe subalterna explorada e o colonizador que seguia comandando todo o sistema produtivo e a política.

A revolução social dos cabanos que explodiu em Belém do Pará, em 1835, deixou mais de 30 mil mortos e uma população local que só voltou a crescer significativamente em 1860. Este movimento matou mestiços, índios e africanos pobres ou escravos, mas também dizimou boa parte da elite da Amazônia. O principal alvo dos cabanos era os brancos, especialmente os portugueses mais abastados. A grandiosidade desta revolução extrapola o número e a diversidade das pessoas envolvidas. Ela também abarcou um território muito amplo. Nascida em Belém do Pará, a revolução cabana avançou pelos rios amazônicos e pelo mar Atlântico, atingindo os quatro cantos de uma ampla região. Chegou até as fronteiras do Brasil central e ainda se aproximou do litoral norte e nordeste. Gerou distúrbios internacionais na América caribenha, intensificando um importante tráfico de ideias e de pessoas (RICCI, 2007, p. 6).

Ricci (2007) traz ainda diversas análises sobre esse movimento, que foi um dos mais importantes da história da região, ressaltando seu caráter revolucionário e o caráter de luta de classes que assumiu, conseguindo manter um governo popular amazônico no poder por um curto período. Nenhuma outra revolta ou movimento teve tanto impacto por tanto tempo quanto esta. Por 17 anos a Amazônia viveu uma guerra

civil, estima-se que 40% de sua população tenha sido dizimada. “O massacre desse movimento [...] fez com que se silenciasse a visão desses amazônidas a respeito de si próprios, de sua região e dos outros” (GONÇALVES, 2008, p. 19). Mais de 40 mil pessoas morreram na Cabanagem, sendo 30 mil entre os cabanos.

1.2 Onde estavam as mulheres?

Até aqui, nesta pequena parte resumida história da Amazônia, nota-se que não há personagens mulheres. Os primeiros colonizadores a chegarem em seus barcos e os portugueses que adentraram pela primeira vez a região do Rio das Amazonas eram exclusivamente homens. Na descrição histórica de Ribeiro (2005), Gondim (1994) e Bittencourt (2018), principais referências utilizadas até aqui, não se encontram personagens do sexo feminino. O ato de colonizar era masculino e as mulheres caboclas e índias, nativas da região, não eram consideradas cidadãs. A história oficial não traz retratos da vida das mulheres nesse período, pouco se sabe sobre elas e como viviam.

Porém, na Cabanagem, nota-se a existência mais contundente de mulheres. Apesar de seus nomes não constarem em dados da historiografia oficial, podemos encontrar diversos indícios de que participaram ativamente da revolta. Eliana Ramos Ferreira (2003) escreveu um dos raros artigos sobre a presença das mulheres na Cabanagem. Segundo a autora, o movimento foi uma revolta familiar, em que todos participaram. As mulheres participavam tanto na retaguarda, produzindo alimentos e criando condições para que os maridos e filhos pudessem estar na guerra, como integrando a frente de batalha. A autora traz documentos que

comprovam a prisão, em um evento, de 30 mulheres que compunham a frente de batalha; em outra circunstância aponta para a prisão de mulheres e homens atuando juntos, havendo 11 mulheres armadas. Outra ocasião relatada por meio de cartas enviadas é a de mulheres espiãs, tanto pelo lado dos cabanos quanto pelo lado dos portugueses. Porém, com o fracasso do movimento, os pobres e explorados voltaram ao lugar de origem, silenciados pelo capitalismo colonialista que voltava ao controle na Amazônia brasileira.

1.3 Os homens e o seu ciclo da borracha

O século XIX trouxe a atividade extrativista da borracha, o maior acontecimento da história política, social e econômica da Amazônia brasileira, desenvolvida para fornecer matéria-prima à indústria automobilística (RIBEIRO, 2005, p. 163-166). Com a invenção do pneumático em 1888, com o surgimento do automóvel em 1895 e com o aumento do uso da bicicleta como meio de transporte, cresceu também a demanda por borracha para fabricação desses materiais no mercado mundial, o que trouxe impactos diretos sobre a Amazônia. “No período de quarenta anos, de 1870 a 1910, a população da região Norte passou de 323 mil para 1.217.000 habitantes. Esse crescimento teve reflexos na participação amazônica na população total do país, que se elevou [sic] de 3,3% para 5,1%” (ALEGRETTI, 2002, p. 47). De acordo com a autora, de 300 a 500 mil nordestinos vieram para a Amazônia fugidos da seca e em busca de melhores condições de vida nesse período. É importante ressaltar que essas grandes levas de nordestinos, que vieram para ocupar e demarcar a região, eram quase que exclusivamente compostas por homens, transformando a população amazônica em uma

população predominantemente masculina. “Em 1869 o movimento da imigração para a Amazônia mostra a seguinte composição por sexo: do total de 1.676 imigrantes, 1.348, ou seja, 80% eram homens e 96% deles vieram sem família” (Ibidem, p. 50). Há poucos relatos da vinda de mulheres durante o primeiro ciclo da borracha.

Com a crescente demanda por látex, as décadas de 1890 e 1910 foram de plena expansão da economia da borracha. Contudo, o desenvolvimento econômico não refletia em desenvolvimento local, a Amazônia continuava sendo uma simples provedora de matérias-primas.

Os seringueiros que chegavam à Amazônia já chegavam devendo a sua viagem de vinda ao dono do seringal, estando submetidos ao conhecido sistema de aviamento. Viviam em situação análoga à escravidão, pois eram obrigados a vender a borracha que produziam pelo valor que o seringalista (patrão) estipulasse. Os produtos de subsistência e higiene também deveriam ser comprados nas vendas do seringal por valores extorsivos. Soma-se a isso que a maioria dos seringueiros era analfabeta, o que facilitava as distorções nas contas. Assim, eram raros os que conseguiam sair da condição de endividamento.

O modelo de seringal tido como clássico pela literatura é aquele que surgiu no período do auge da produção de borracha na Amazônia. Em função dos altos preços, predominavam regras voltadas para viabilizar o aumento constante da produção a custos sempre mais baixos, como o endividamento prévio, a preferência por trabalhadores solteiros, a proibição de roçados, o incentivo ao consumo de

supérfluos. Para controlar os meios de comercialização, era proibida a presença de regatões [comerciantes autônomos dos rios amazônicos] e exigida exclusividade dos seringueiros em relação ao patrão que os aviava, tanto na compra de bens de consumo quanto na venda da borracha. O descumprimento destas regras implicava em punições severas aos seringueiros [inclusive violência física] [...].

Foi com base neste modelo que a imagem do seringal ficou associada a atrocidades e violências cometidas por seringalistas contra seringueiros e à caracterização do seringal como uma modalidade de organização da produção na qual predominava uma espécie de trabalho escravo. As afirmações de Euclides da Cunha (1976) de que os seringueiros trabalhavam para reproduzir a própria escravidão, ou de Castelo Branco (1922) de que o seringueiro era um verdadeiro escravo sujeito a punições, inclusive o açoite, são reafirmadas por Chico Mendes na entrevista epígrafe deste capítulo (ALLEGRETTI, 2002, p. 135).

Ao mesmo tempo em que a Amazônia integrava a uma nova etapa da Revolução Industrial, hordas de seres humanos viviam em situação de escravidão, em condições de vida degradantes, em pleno século XX.

2. Os seringais e a violência como linguagem

Segundo Wolff (1997) a sociedade dos seringais era atravessada pela violência em todos os níveis de relação social.

A violência era uma linguagem. Nesse sentido, as relações sociais de gênero sempre possuem aspectos específicos e peculiares, ainda mais quando se cria uma sociedade dominada exclusivamente por homens, como aconteceu na Amazônia. A autora fala que nos últimos anos do primeiro ciclo da borracha apenas 25% da população seria composta por mulheres. A sociedade da violência era a sociedade do patriarcado mais cruel e primitivo.

Os homens vinham sozinhos ou solteiros na maior parte dos casos. Com o tempo, esta diferença numérica tendeu a diminuir, porém as levas contínuas de novos migrantes até a década de 1950 faziam com que sempre se mantivesse alguma diferença. Para um seringal nos moldes tradicionais, em que a agricultura era proibida no intento de que o seringueiro se dedicasse integralmente à borracha e dependesse do patrão para seu abastecimento, as mulheres não tinham, por princípio, nenhuma função produtiva. Com a crise do preço da borracha a partir de 1912, porém, a subsistência nos seringais passou a depender de uma série de atividades agrícolas e extrativistas complementares, o que deu maior visibilidade ao trabalho feminino e infantil (WOLFF, 1997, p. 96).

A autora fala ainda sobre diversos documentos aos quais teve acesso na região do Alto Juruá, no Acre, que citavam diversos casos de estupro e de violência doméstica, caracterizando como normais os crimes de honra. Em seu trabalho, a autora mostra inclusive como documentos oficiais justificavam os abusos, espancamentos e mortes quando considerado que era para defender a honra do homem. A violência contra a mulher era aceita pelo Estado.

Na cultura do seringal as mulheres não passavam de uma mercadoria de luxo, podiam ser traficadas, vendidas, encomendadas, pegas nas matas se fossem indígenas, ou roubadas. No seringal, ser mulher era pertencer a um homem. Era obedecer. Era não poder traçar os rumos de sua própria história.

A pesquisa de Wolf relata ainda como era comum mulheres indígenas serem pegas nas matas para servirem como escravas sexuais dos seringueiros e demais homens que participavam dessa dinâmica de violências do seringal. As “correrias” eram organizadas pelos seringalistas e seringueiros para tomar as terras dos povos indígenas, matar os índios e aprisionar algumas mulheres e crianças. Esse termo “correrias” nada mais é do que um eufemismo para nomear a organização de genocídios com fins fundiários e sistematizar a cultura do estupro das mulheres indígenas. Neste momento não havia diferenciação de classe, todos se uniam enquanto homens para matar indígenas e estuprar mulheres. “Se a ‘cabocla’ não queria aquele homem estranho que se apossava dela, amarravam suas mãos, colocavam um pau em sua boca para que não atingisse o homem com suas mordidas. Amansavam-na” (WOLFF, 1997, p. 104).

Se a situação geral de vida nos seringais era difícil e o seringueiro sofria diversas formas de violência de seus patrões, a situação da mulher (tanto das que viviam no seringal quanto das indígenas) era ainda muito pior, pois estava sujeita às mais diversas atrocidades. Sofriam violências físicas, psicológicas e sexuais tanto dos seringalistas quanto dos seringueiros. Frisemos que nesse período os indígenas não eram sequer considerados humanos.

Em meados de 1912, o cultivo de borracha na Ásia começou a ultrapassar a borracha nativa da Amazônia nos principais mercados mundiais. Assim, os preços caíram repentinamente, ocasionando a falência das mais importantes casas aviadoras de Manaus e Belém. Todo complexo seringalista começou a ruir. Para Bittencourt (2018), existem outros fatores que influenciaram no fim do sistema seringalista, como a incapacidade da elite amazônica em conseguir o controle do setor de exportação e o governo brasileiro ter priorizado os investimentos na economia cafeeira, pois a aristocracia amazônica possuía um papel secundário no novo cenário nacional republicano que surgia.

Foi-se o surto econômico da borracha, mas nem toda a empresa extrativista se desfez. O migrante nordestino passou a ser morador da Amazônia, e buscou reorganizar sua vida a partir da disponibilidade de terras, da riqueza da floresta e dos rios. Os seringais sobreviveram com características transfiguradas, administrados das maneiras mais díspares, dependendo da dinâmica e história de cada um. Muitos seringueiros permaneceram nos seringais abandonados pelos patrões originais, ora administrados diretamente por casas aviadoras como pagamento de dívidas. A prática da agricultura (antes proibida pelos seringalistas como forma de garantir lucros com a venda de alimentos aos seringueiros) passou a ser permitida, bem como o extrativismo. Como consequência, houve queda nos índices de mortalidade e doença (BITTENCOURT, 2018, p. 34-35).

Desse modo, pode-se dizer que a vida dos amazônidas tornou-se melhor com a decadência da economia da borracha,

demonstrando que nem sempre o desenvolvimento econômico acompanha o desenvolvimento humano, muitas vezes, como nesse caso, ocorre o contrário. Com o início das atividades de agricultura e criação de pequenos animais, as mulheres passaram a ter algum valor na vida produtiva, pois o trabalho doméstico e o cuidado com os filhos não eram vistos como trabalho. Surge a dupla jornada de trabalho nos seringais.

Durante a Segunda Guerra Mundial, volta-se a buscar a borracha da Amazônia, pois os aliados haviam perdido acesso à borracha asiática devido ao bloqueio dos japoneses. Dessa maneira, o Brasil fechou acordos com os Estados Unidos para o fornecimento de matéria-prima para a guerra. Novas levas de seringueiros chegaram a Amazônia na década de 1940 e os seringais foram reativados. Nesse novo momento os bancos norte-americanos financiaram diretamente a reativação dos seringais e a viagem dos nordestinos para o Acre, principal produtor de borracha na Amazônia. Os nordestinos foram forçados a escolher entre integrar as trincheiras da guerra ou vir para o Acre e, dessa maneira, mais 50 mil nordestinos (maioria cearense) chegaram à Amazônia, juntando sua mão de obra aos descendentes dos seringueiros que ali estavam desde o primeiro ciclo da borracha. Uma grande seca em 1942 contribuiu para essa migração. Nesse segundo ciclo o governo brasileiro se prontificou a ofertar o material logístico básico para sobrevivência no seringal e exigiu que os seringalistas assinassem contrato de trabalho a fim de garantir os direitos humanos básicos aos seringueiros, que tinham sido tão explorados no Primeiro Ciclo da Borracha (RIBEIRO, 2005).

É interessante notar que nesse momento a população amazônica é composta em sua

grande maioria por homens, trazidos para trabalhar nos dois ciclos da borracha; todavia, durante o segundo ciclo algumas mulheres vieram juntamente com seus maridos e filhos. A elas era imputado o trabalho doméstico, além de cuidar da agricultura. Muitas, inclusive, passaram a cortar seringa para aumentar a produção da família. Além disso, a vinda das famílias dos seringueiros fez com que estes se fixassem à terra, transformando um acampamento de homens em uma nova organização social familiar fixa (WOLFF, 1998, p. 84).

A miscigenação forçada entre seringueiros e indígenas, desde o Primeiro Ciclo da Borracha, fez com que a disparidade entre os sexos fosse diminuindo ao longo do tempo. Porém, ainda hoje se reflete na parcela maior de homens do que de mulheres na Amazônia. Não há como negar que um sistema que foi constituído sob a violência contra as mulheres em pleno século XIX não tenha gerado uma sociedade patriarcal, falocêntrica e violenta que se perpetua até hoje. O processo de miscigenação forçada por meio da cultura do estupro que se iniciou no Brasil como um todo no século XVI, na Amazônia iniciou-se no século XIX, e portanto demonstra marcas muito mais recentes e profundas.

3. A exploração moderna do território e do povo

Com o fim da guerra, em 1945, a produção da borracha entrou novamente em crise devido à queda do preço do látex no mercado internacional. No entanto a borracha continuou sendo o principal produto de exportação do Acre e de diversas outras localidades

da Amazônia (RIBEIRO, 2005). Assim, os seringueiros tornaram-se um grande grupo representativo do povo amazônico.

Com o Golpe Militar em 1964 as elites regionais amazônicas perderam seus privilégios, surgindo novos grupos de exploradores: gestores territoriais civis e militares a serviço do grande capital nacional e internacional.

Iniciou-se, assim, o tempo dos grandes projetos amazônicos, resumido no lema “Integrar para não entregar”. O desenvolvimento previsto pelos militares, com forte teor geopolítico, estruturou-se por meio da criação de algumas leis e instituições: Banco da Amazônia S/A (Basa), em 1966; Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam), em 1966; Lei de Incentivos Fiscais, em 1966; Lei sobre a nova política da borracha, em 1967; criação da Zona Franca de Manaus, em 1967. Em resumo, todas essas iniciativas sinalizaram a manutenção da Amazônia sob a tutela federal. Seguiu-se a construção das grandes estradas, conformando o novo padrão de “ocupação” da Amazônia, visando a integrá-la com as demais regiões do país por vias terrestres (BITENCOURT, 2018, p. 37).

Desencadeou-se um processo de globalização da Amazônia. Se a população era predominantemente rural, buscou-se desenvolver o meio urbano e aumentar seu contingente populacional. Todavia, com a crise mundial instituída pelo aumento repentino dos preços do petróleo, esses projetos foram afetados, pois os recursos públicos passariam a priorizar outros setores. Assim, a lógica capitalista passa a imperar de forma explícita na Amazônia, que continua sendo uma fornecedora de matérias-primas para os maiores centros.

Nesse período a pecuária e uma variedade de atividades extrativistas, como a mineração e a retirada de madeira das matas nativas, instauraram-se definitivamente. A chegada de um sistema baseado em relações estritamente financeiras chocou-se frontalmente com o modo de vida comunitário local. Seringueiros, indígenas e ribeirinhos nunca haviam experimentado um processo tão acelerado e tão violento de mudança nos hábitos e costumes (GONÇALVES, 2008).

Em 1974, o Governo Federal lança o Programa de Polos Agropecuários e Agrominerais da Amazônia (Polamazônia), incentivando a exploração mineral na região: exploração de manganês na Serra do Navio; implantação da primeira empresa de extração da Caulim da Amazônia (Cadam) e extração de bauxita no Rio Trombetas, em Oriximiná - Pará. As explorações eram realizadas por empresas estrangeiras, algumas em parceria com empresas nacionais como a Vale do Rio Doce (MONTEIRO, 2005). Eram os parceiros poderosos da ditadura garantindo seus grandes lucros por meio da exploração da terra e sociedade amazônica. É necessário citar ainda a grande exploração de minérios na Serra dos Carajás; a construção da Hidrelétrica de Tucuruí; a Ferrovia Serra do Carajás; diversos novos portos e estradas; dentre outras obras desenvolvimentistas.

A busca por modernização e por obras em nenhum momento se preocupou com as populações tradicionais locais, muito antes pelo contrário, seringueiros e indígenas foram vistos como entrave ao desenvolvimento da região, massacrados e explorados.

A ideia de uma Amazônia restrita ao recurso natural foi e é muito conveniente aos interesses hegemônicos. A exploração se

torna muito menos evidente quando se finge não haver seres humanos sendo explorados em meio às grandes obras, com a mineração e com a retirada sistemática da floresta. Essa ideia impregnou-se de tal maneira no senso comum (ratificado pela mídia) que várias pesquisas acadêmicas relacionam instantaneamente a Amazônia a meio ambiente, encobrindo e muitas vezes ignorando a existência de populações nesses locais.

Essa visão de que Amazônia é apenas uma área de florestas e rios tem contribuído para que a região seja excluída politicamente das decisões sobre seus próprios rumos. Pode-se dizer que essa postura acadêmica e a visão do senso comum são complementares na criação de lugares autônomos. Lugares inabitados, que existiriam para além dos moradores locais e estariam a serviço do forasteiro, seja nas atividades turísticas ou na exploração capitalista mais direta. Na Amazônia “a população foi relegada a uma situação subalterna de provedora de matéria-prima a preços irrisórios, em um sistema que vai fixar a riqueza resultante em outros territórios” (BITTENCOURT, 2018, p. 39).

Em pleno século XXI a lógica exploratória e a ideia de um local que é fronteira de desenvolvimento persiste. Atividades mineadoras, legalizadas e clandestinas, estão espalhadas pelo território. Quem mora em uma cidade amazônica pode comprovar a quantidade de caminhões carregados de madeira que passam pelas rodovias todos os dias. Enormes áreas de florestas são queimadas todos os anos para dar lugar à pecuária extensiva, que predomina em estados como Mato Grosso, Rondônia e Acre. Este trabalho nomeia essas atividades como colonizadoras, atividades que, além de degradar o meio ambiente local, não geram riquezas

localmente, com uma produção de lucro diretamente atrelada à produção de miseráveis. Como afirma Becker (2009), a Amazônia ainda vive uma fase de capitalismo anterior à fase pela qual passa o restante do Brasil.

Considerações finais

Pode-se afirmar que o processo de colonização violento aconteceu em todo o território nacional, mas a peculiaridade amazônica está justamente no “desenvolvimento tardio”. O capitalismo violento e devastador permaneceu por muito mais tempo que em outras regiões do país. Desde o princípio da colonização de portugueses e espanhóis na América Latina, o processo de colonização da Amazônia brasileira diferiu do processo no Brasil, tendo em vista que a Amazônia não integrava o território nacional. Peculiaridades históricas pouco conhecidas e que fizeram muita diferença nos processos de desenvolvimento impostos a essas regiões. Na Amazônia a escravidão foi praticamente reinventada para gerar uma produção sem precedentes de látex em pleno século XIX.

Dentro da lógica falocêntrica que norteia toda a sociedade capitalista, as atividades colonizadoras, em sua imensa maioria, têm como agentes concretos homens. Mulheres, em um capitalismo que exalta a realização do trabalho braçal predatório, são ainda mais desvalorizadas e vulneráveis. São apagadas da história. É o que acontece na Amazônia. As mulheres estão expostas a todos os tipos de violência dentro de suas localidades, muitas vezes

distantes de informações que possam vir a ajudar em um processo de empoderamento, e ao mesmo tempo são estereotipadas pelo forasteiro, pela mídia e até pelas produções acadêmicas, o que eleva seu grau de insegurança.

São mulheres esquecidas pelas políticas públicas e também pela ciência, e esse é um ponto bastante significativo da conclusão deste trabalho, para que possamos tecer críticas construtivas às pesquisas acadêmicas realizadas sobre as mulheres da Amazônia. Durante o levantamento bibliográfico para a construção desse artigo, foram encontrados muito poucos trabalhos que versavam sobre a questão da mulher amazônica, inserida nesse desenvolvimentismo tardio. Os resultados trouxeram artigos, teses e dissertações muito específicos, mais voltados a trabalhos etnográficos com populações ribeirinhas, seringueiras e mulheres indígenas, ou ainda relacionando essas populações a áreas florestais de conservação. A procura por fontes nos principais portais acadêmicos nacionais e do mundo mostrou que a imensa maioria das pesquisas disponíveis on-line sobre Amazônia trata de questões ambientais, associando fauna, flora, topografia, hidrografia, ao mesmo tempo em que a maioria delas não inclui o fator humano como essencial.

O mito do vazio demográfico e a estereotipação da população dessa região não estão presentes apenas na mídia e no senso comum, mas também na pesquisa científica realizada no Brasil e no exterior, que acaba por desconsiderar a maioria da população local. Este trabalho não questiona a importância das pesquisas sobre meio ambiente na Amazônia, mas sim acredita

ser um problema que estas não venham acompanhadas de averiguações sobre as populações que a habitam. Em uma região que tem mais de 70% das pessoas vivendo na zona urbana (BRASIL, 2008, p. 22), a maioria das pesquisas ater-se apenas às zonas rurais e seus habitantes demonstra que temos uma lacuna científica muito grande. O problema é que a maior parte das pesquisas realizada na Amazônia ainda acontece sob a ótica do colonizador.

A imensa maioria das bibliografias encontradas sobre a mulher amazônica usa os termos “mulheres da floresta”, “mulheres das águas”, abordando apenas realidades específicas das populações ribeirinhas, seringueiras ou indígenas, conforme descrito anteriormente. O estudo das realidades dessas mulheres se faz profundamente importante em uma região extremamente periférica do país, porém estando as pesquisas voltadas apenas a essas mulheres, 70% das mulheres amazônicas ficam fora desses estudos. Mulheres da floresta não é sinônimo de mulher amazônica, por exemplo. Essas características definidoras acabam por reiterar a lógica hegemônica, que, por meio de uma visão etnocêntrica, avalia o exótico, o pobre, o periférico.

As mulheres amazônicas são as mulheres indígenas, são as seringueiras, mas são, também, em sua maioria, mulheres que hoje vivem nas cidades globalizadas e acabam sendo silenciadas pela mesma historiografia tão criticada pela academia. Portanto, a solução para o silenciamento das mulheres amazônicas, sejam elas, ribeirinhas, seringueiras, indígenas ou urbanas, é que elas possam inserir-se na academia, ter voz, ocupar os espaços de produção de conhecimento e de políticas públicas.

Essa mulher amazônica precisa do espaço para dissertar sobre si e encontrar soluções endógenas para a questão dos silenciamento histórico e violento. Precisamos ouvir e procurar soluções por meio das mulheres na e da Amazônia. Precisamos de uma perspectiva decolonial. ■

[**FABIANA NOGUEIRA CHAVES**]

Doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Produtora cultural e pesquisadora da Universidade Federal do Acre (Ufac). Coordenadora do NEGA – Núcleo de Estudos de Gênero e Raça da Amazônia (CNPq/Ufac).
E-mail: fabiananchaves@gmail.com

[**MARIA RITA DE ASSIS CÉSAR**]

Professora do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Coordenadora do LABIN – Laboratório de Investigação em Corpo, Gênero e Subjetividade na Educação (CNPq/UFPR).
E-mail: mrassiscesar@gmail.com

Referências

ALLEGRETTI, Mary Helena. **A construção social de políticas ambientais:** Chico Mendes e o movimento dos seringueiros. 2002. 827 f. Tese (Doutorado em Gestão e Política Ambiental) – Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2002.

BECKER, Bertha Koiffmann. **Amazônia:** geopolítica na virada do III milênio. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BITTENCOURT, Maurício Pimentel Homem. **Jornalismo alternativo para a questão ambiental amazônica.** 2013. 276 f. Tese (Doutorado em Ciência Ambiental) – Ciência Ambiental, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2XFVOST>. Acesso em: 11 jul. 2019.

BITTENCOURT, Maurício Pimentel Homem. **Jornalismo e ambiente na Amazônia.** Rio Branco: ArteSam, 2018.

BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. Secretaria de Inspeção do Trabalho. *Quadro de fiscalização móvel – SIT/DR, 1995-2008.* Brasília: Ministério do Trabalho e Emprego, 2008a.

BRASIL. Presidência da República. **Plano Amazônia Sustentável:** diretrizes para o desenvolvimento sustentável da Amazônia Brasileira. Brasília: MMA, 2008b. Disponível em: <https://bit.ly/2JuYmUU>. Acesso em: 12 maio 2018.

CARVALHO, Priscila; HECK, Egon; LOEBENS, Francisco. Amazônia indígena: conquistas e desafios. **Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, São Paulo**, v. 19, n. 53, p. 237-255, 2005.

CERQUEIRA, Daniel *et al.* **Atlas da violência 2018.** Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2018. p. 26-27. Disponível em: <https://bit.ly/2M1A7NG>. Acesso em: 3 ago. 2018.

CERQUEIRA, Daniel; COELHO, Danilo de Santa Cruz. **Estupro no Brasil:** uma radiografia segundo os dados da Saúde (versão preliminar). Brasília, DF: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2MFbPx2>. Acesso em: 29 mar. 2017.

FERREIRA, Eliana Ramos. As mulheres na cabanagem: presença feminina no Pará insurreto. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. **Anais [...].** João Pessoa: ANPUH, 2003. 1 CD-ROM.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. **Amazônia, amazônias.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa nacional por amostra de domicílios**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.

MONTEIRO, Maurílio de Abreu. Meio século de mineração industrial na Amazônia e suas implicações para o desenvolvimento regional. **Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo**, São Paulo, v. 19, n. 53, p. 187-207, 2005.

RICCI, Magda. Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840. **Tempo**, Niterói, v. 11, n. 22, p. 5-30, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2SaPeYi>. Acesso em: 11 jul. 2019.

RIBEIRO, Nelson de Figueiredo. **A questão geopolítica da Amazônia**: da soberania difusa à soberania restrita. Brasília, DF: Senado Federal, 2005.

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da violência 2015**: homicídio de mulheres no Brasil. Brasília, DF: FLACSO, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/1MuSNkH>. Acesso em: 11 jul. 2019.

WOLFF, Cristina Scheibe. Relações de gênero e violência nos seringais do Alto Juruá – Acre (1870-1945). **Revista de Ciências Humanas da Universidade Federal de Florianópolis**, Florianópolis, v. 15, n. 21, p. 91-108, 1997.

WOLFF, Cristina Scheibe. **Marias, Franciscas e Raimundas**: uma história das mulheres da floresta Alto Juruá, Acre 1870-1945. 284 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://bit.ly/2XGpkBY>. Acesso em: 11 jul. 2019.

WOLFF, Cristina Scheibe. Mulheres da floresta: outras tantas histórias. **Revista de Estudos Amazônicos**, Belém, v. 6, n. 1, p. 21- 40, 2011.

MULHERES NO BRASIL DOS ANOS 1970: MILITÂNCIA, MÍDIA E PADRÃO DE BELEZA

[ARTIGO]

Nadiesda Dimambro
Universidade de São Paulo.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo aborda o contexto brasileiro dos anos 1970, marcados pela ditadura militar e pelo nascimento de um movimento feminista com cores locais. Investigou-se a realidade de uma parcela diminuta de brasileiras que escolheu engajar-se na militância de esquerda e na resistência, mas também se lançou olhar sobre as mídias de ampla circulação em diálogo com a maioria das mulheres: as telenovelas, as fotonovelas e as revistas. A partir disso, o objeto de estudo é a existência feminina em toda sua pluralidade, porém marcada por padrões de beleza e de comportamento que moldam os corpos.

Palavras-chave: Ditadura Militar. Feminismo. Padrão de Beleza. Mídia.

This article deals with the Brazilian context of the 1970s in Brazil, marked by the military dictatorship and the birth of a feminist movement with local colors. The realities of a small number of Brazilians who chose to engage in left-wing militancy and resistance was investigated, as well as the widely circulated media that impacted most women at that time: soap operas, fotonovelas and the magazines. From this, the feminine existence, in all its plurality, but marked by beauty standards and behavior control, which shaped the bodies, is object of study.

Keywords: Military Dictatorship. Feminism. Beauty Standards. Media.

El presente artículo aborda el contexto brasileño de los años 1970, marcado por la dictadura militar y por el nacimiento de un movimiento feminista con colores locales. Se investigó realidades de una parte diminuta de brasileñas que eligieron involucrarse en la militancia de izquierda y en la resistencia, pero también se echó una mirada sobre los medios de amplia circulación en diálogo con la mayoría de las mujeres: las telenovelas, las fotonovelas y las revistas. A partir de eso, el objeto de estudio es la existencia femenina, con toda su pluralidad, pero marcada por patrones de belleza y comportamiento que moldean los cuerpos.

Palabras clave: Dictadura Militar. Feminismo. Patrón de Belleza. Medios de Comunicación.

Faremos um percurso de análise que envolve a investigação de dois “lugares” de presença feminina na década de 1970: o da militância política e o das imagens e representações criadas pelas mídias, com especial enfoque sobre os padrões de beleza do período. A consideração de uma história da beleza se põe necessária, bem como reflexões acerca das conexões entre a vaidade e o feminino ao longo do tempo. Além disso, o cenário de consumo e de informação através de revistas, televisão e fotonovelas serão objetos de estudo, bem como o cenário de militância feminina e feminista em contexto de ditadura militar.

O golpe civil-militar de 1964 impôs ao Brasil um duro período ditatorial, em que direitos básicos foram extintos, a censura se instaurou e a violência repressiva tomou conta dos principais centros urbanos. Nosso período de maior interesse, de 1975 a 1980, não será focado isoladamente, e sim analisado à luz dos fatos anteriores, dos chamados “anos de chumbo”, e os posteriores, a chamada “distensão”. O governo do ditador Ernesto Geisel (de 1974 a 1979) apresenta-se como aquele que, ao mesmo tempo que anuncia a abertura política, empreende ações violentas contra indivíduos e grupos. Desde o início os militares apresentam o projeto de abertura política como “lenta, gradual e segura”, destacando que aconteceria de acordo com as regras deles, da melhor maneira para eles próprios. Esse período de escancaradas contradições pode ser compreendido da seguinte maneira:

Na prática, a liberalização do regime, chamada princípio de distensão, seguiu um caminho difícil, cheio de pequenos avanços e recuos. [...] Assim, a abertura foi lenta, gradual e insegura, pois a linha

dura se manteve como uma contínua ameaça de retrocesso até o fim do governo Figueiredo (FAUSTO, 2002, p. 270).

Ao mesmo tempo em que o desgastado regime dos militares parecia prosseguir com a restauração de direitos e liberdades, o país é tomado de assalto pelo assassinato do jornalista Vladimir Herzog em 1975, disfarçado de suicídio, que gerou muitos protestos populares: “No curso de 1975, Geisel combinou medidas liberalizantes com medidas repressivas. Suspendeu a censura aos jornais e autorizou uma forte repressão ao PCB, acusado de estar por trás da vitória do MDB [eleições legislativas de 1974]” (FAUSTO, 2002, p. 271). Outro fator importante foi o Pacote de Abril de 1977, que dentre outras medidas fechava o congresso e alterava as regras para as eleições do ano seguinte, estrangulando novamente a política brasileira, evitando avanços democráticos. Contudo, é também no mesmo período, no final da década de 1970, que novas formas de organização e resistência se desenvolvem, como é o caso dos sindicatos de trabalhadores no ABC Paulista. Em 1978-1979 temos uma significativa greve dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo, liderados por Luís Inácio Lula da Silva, reivindicando correção dos salários de acordo com a inflação.

Nessa mesma década vemos, também, a eclosão de um movimento feminista organizado no Brasil. O encontro de diversos fatores tornou isso possível, destacaremos os três principais (SARTI, 2004, p. 37). Não significa, porém, que não houve pensamento feminista anterior a esse momento, tendo em vista que desde o início do século XX temos mulheres envolvidas nos movimentos sufragistas nacionais, por exemplo.

O primeiro fator é o Ano Internacional da Mulher, instituído pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1975,¹ que traz à tona discussões sobre a condição feminina a partir de uma grande instituição com perspectiva global. Um segundo fator é a modernização pela qual o Brasil vinha passando desde os anos 1950, com a massificação do ensino público e a expansão do mercado de trabalho. O país é afetado, em seu contexto específico de ditadura militar, pela revolução comportamental que se dá no hemisfério norte, com as primeiras lutas feministas nos Estados Unidos, ao lado do movimento negro encabeçado pelos Black Panthers, do movimento pacifista de contestação à guerra do Vietnã e do surgimento da pílula anticoncepcional. Uma terceira circunstância nessa complexa conjuntura de surgimento de um movimento feminista organizado no Brasil refere-se ao próprio contexto militante, pois o cenário de lutas contra o governo autoritário a partir de 1964 propicia a emergência de críticas e questionamentos acerca do papel social da mulher na sociedade brasileira, de forte herança patriarcal. Este último ponto traz consigo, embutido, o forte caráter marxista deste feminismo da resistência à ditadura, dos partidos de esquerda, então postos na clandestinidade, das guerrilhas urbanas e da luta armada

1 “Na conferência do Ano Internacional da mulher, ocorrida no México, com a participação de duas mil mulheres do mundo inteiro, foi aprovada a moção em prol da anistia, encaminhada pela brasileira Terezinha Zerbini, uma das principais lideranças desse movimento. [...] Graças ao desempenho das mulheres, 1975 tornou-se de fato o marco histórico para o avanço das ideias feministas no Brasil. Sob uma ditadura militar, mas com o apoio da ONU, a mulher brasileira passou, então, a ser protagonista de sua própria história, em que a luta por seus direitos específicos se fundia com as questões gerais” (TELES, 2017, p. 93-95).

como um todo. É muito difícil, portanto, dissociar o feminismo brasileiro da década de 1970 de uma abordagem interseccional, principalmente no tocante às relações entre gênero e classe.

É importante salientar que as mulheres brasileiras desse período, e de qualquer outro, não estão sendo consideradas um grupo homogêneo e, conforme dito acima, as diferenças de classe e também de raça fazem-se determinantes em muitos momentos. A relevância histórica da participação política feminina se dá de maneira múltipla e complexa. Notam-se dinâmicas de poder e disputas constantes desde a massiva atuação e suporte das mulheres de classes médias e altas na articulação do golpe militar, que teve seu auge na Marcha da Família com Deus pela Liberdade, até a resistência de mulheres jovens militantes de esquerda em partidos comunistas ilegais ou guerrilhas.

Baseado em dados do Projeto Brasil Nunca Mais sobre a oposição à Ditadura Militar, Marcelo Ridenti (1990, p. 114) traz à tona um instigante mapeamento da quantidade de mulheres envolvidas na resistência à ditadura e, em sequência, o perfil dessas militantes:

Verifica-se que elas [organizações de esquerda] eram compostas por ampla maioria masculina nos anos 60 e 70. [...] No total de 4124 processados das esquerdas, 3464 eram homens (84,0%). Já os grupos armados urbanos no seu conjunto tiveram percentagem um pouco mais significativa de mulheres na sua composição, 18,3%. Os grupos nacionalistas, em geral, contaram com poucas mulheres em suas fileiras.

À primeira vista o número que reflete a participação feminina, de 18% em média, pode parecer inexpressivo. Contudo se considerarmos que, na época, as mulheres ocupavam “posições submissas na política e na sociedade brasileira, pelo menos até o final dos anos 1960” e que “a norma era a não participação das mulheres na política” (RIDENTI, 1990, p. 114), podemos observar significativo avanço no envolvimento em lutas políticas, mesmo que ainda não traduzidas explicitamente em pautas feministas, e sim em transformação da ordem ditatorial vigente. Além disso, há de se notar maior participação feminina em grupos armados do que na esquerda partidária tradicional – o pesquisador verifica 5% de mulheres processadas por envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) – o que nos leva à constatação do caráter revolucionário dessas militantes. Uma vez que as mulheres transformam-se em soldados, no que há de mais “masculino” no termo, empunhando armas, vivendo em más condições de clandestinidade e abnegando-se, muitas vezes, de uma rede de afetos envolvendo família e filhos (virgindade, casamento, maternidade), denota a convicção de possibilidades de outros papéis sociais às mulheres, indo contra o destino feminino socialmente traçado na época.

O movimento estudantil foi o núcleo de onde saiu a maioria das militantes, o que nos indica um caráter específico de perfil socioeconômico dessas mulheres, tendo em vista que até os dias atuais as pessoas brancas de classes médias e altas são as que detêm maior acesso ao ensino superior:

A esmagadora maioria das denunciadas das esquerdas compunha-se de estudantes (186; 32,2%), de professoras

(133; 23,0%), ou de outras profissionais com formação superior (103; 17,8%), perfazendo um total de 422 mulheres – 73,0% – que poderiam ser classificadas como de camadas médias intelectualizadas (RIDENTI, 1990, p. 115).

A fim de apresentar a complexidade do cenário político e feminino da época, Ridenti também destaca relatos de mulheres que participaram da luta armada e revelam perceber, ou refletir, a respeito dos machismos presentes nos movimentos políticos apenas *a posteriori*, muitas vezes em contato com outras mulheres e experiências, munidas de certa bibliografia no novo país em que se encontravam exiladas. Como exemplo das ações machistas desempenhadas pelos homens presentes nas organizações de esquerda, os testemunhos relatam a falta de confiança nas mulheres no tocante ao manuseio de armas mais pesadas, a acusações constantes de que as companheiras não tinham estabilidade emocional, ou mesmo o fato de ser raríssimo a presença de mulheres em cargos de liderança desses movimentos. Além disso, certas tarefas eram “naturalmente” sugeridas ou atribuídas às mulheres, como aquelas que envolvessem sedução para obtenção de informações, o que poderia levar a militante a um grande risco, além de atos sexuais não consentidos.

De início os militares estavam preparados para combater guerrilheiros barbudos e armados, mas não mulheres, jovens, que pudessem sair facilmente de uma ação militar e se confundir na multidão, com outras milhares de brasileiras que frequentavam as ruas e logradouros públicos (TELES, 2017, p. 83).

Esses testemunhos históricos coletados por tantos pesquisadores evidenciam uma visão bastante tradicional do feminino por parte da esquerda revolucionária, mostrando as camadas de preconceito e subjugação que ainda precisavam ser vencidas, mesmo nos meios mais intelectualizados e contestadores. Em tom quase anedótico, Ridenti menciona ainda o romance autobiográfico de um então militante da Ação Libertadora Nacional (ALN) carioca, Reinaldo Guarany (*A fuga*, 1984, p. 31), em que discorre sobre a aparência física das militantes, fazendo uma associação entre grau de beleza e grau de extremismo da organização: “[...] quanto mais barra pesada fosse a organização (ALN e VPR), mais feias eram as mulheres e menos havia”. Falando, também, acerca da maior liberação sexual dessas mulheres e que, apesar de estarem ali quebrando “dogmas e tabus” ainda “precisavam de um braço peludo para as horas de desamparo” (RIDENTI, 1990, p. 119).

Um dos relatos de exiladas é o de Zuleika Alambert, líder comunista entre os anos 1940 e 1960. A mídia logo tratou de colocar fotos de Zuleika Alambert nos jornais com legendas como “loira dos assaltos” ou “a bela do terror”, e a respeito disso ela afirma: “Eu lia todos os jornais para ver se transparecia um pouco do que eles sabiam, cheguei à conclusão de que a acusação contra mim era ser mulher” (COSTA et al., 1980, p. 208 apud RIDENTI, 1990, p. 122). Como bem destacou o Ridenti (1990, p. 119): “A teoria que pairava entre os militantes era a de igualdade entre homens e mulheres, mas a prática verifica-se outra”.

As consequências do engajamento na militância de esquerda para as mulheres são diferentes, além dos perigos que

compartilham com os companheiros, sofrem também com aqueles atrelados à condição feminina em uma sociedade escancaradamente machista:

Primeiro estão os perigos da vida clandestina: da alta tensão das ações armadas à tensão permanente da vida nos “aparelhos” constantemente sob a ameaça da repressão. Depois vêm os riscos da morte e da tortura. No caso das mulheres, os depoimentos convergem para um ponto crucial. Ao lado da dor física e da quebra moral que a tortura produz (ou busca produzir) cabe às mulheres uma cota suplementar de sofrimento que resulta da violência sexual (estupros, às vezes seguidos de gravidez) ou dos rituais de humilhação a que são submetidas em função de sua condição feminina. Posteriormente está o cárcere, visto por muitas – assim como pelos homens – como um momento relativamente tranquilo, se comparado com o período da tortura. Finalmente está a reinserção no que chamam de “vida legal”, às vezes mediada pelo exílio (GARCIA, 1997, p. 327).

É fundamental compreender como esse percurso da militância feminina de esquerda vai constituir núcleos importantes de luta feminista no pós-ditadura e pós-exílio, pois essas sobreviventes retornam do exterior afetadas por contatos com teorias feministas e psicanalíticas. Como bem explicou Garcia (1997, p. 332),

Não é ocasional que alguns dos grupos que mais contribuíram para a elaboração e difusão do pensamento feminista dos 70/80 no Brasil – Nós Mulheres, Brasil Mulher ou o Coletivo Feminista de Paris – tivessem uma forte participação de (ex)

militantes de organizações de esquerda. Esse feminismo se construiu em um diálogo (auto)crítico com o que haviam sido as esquerdas nos anos 60/70 e ajudou a encontrar respostas para sua crise antes mesmo que surgissem as primeiras rachaduras no muro de Berlim.

As mulheres militantes desse momento histórico recusaram-se a cumprir o destino imposto ao seu sexo, deixando muitas vezes o espaço doméstico, o casamento tradicional e a maternidade romantizada para pegar em armas e lutar por seus ideais. As transgressões dessas mulheres não foram feitas, obviamente, sem altos custos psicológicos, afetivos e físicos. Os relatos das sobreviventes desse período, como é o caso da militante e escritora Maria Amélia de Almeida Teles, é fonte histórica inestimável para compreender as relações de poder e violência vigentes, amalgamadas a partir do relato em primeira pessoa. Esses depoimentos relatam o cunho machista das violências específicas direcionadas às mulheres na tortura, como também as dificuldades dentro dos próprios movimentos emancipatórios, desvelando as contradições, muitas vezes, entre companheiros e companheiras de um mesmo movimento político: “[...] as mulheres puderam sentir as discriminações por parte de seus próprios companheiros, tanto pela superproteção como pela subestimação de sua capacidade física e intelectual. [...] nas mãos do inimigo, enfrentaram a tortura [...] e violência sexual” (TELES, 2017, p. 81).

A pesquisadora Rachel Soihet fez detalhada investigação sobre a mídia alternativa de esquerda desse momento, com foco no Rio de Janeiro entre os finais da década de 1960 até o início dos anos

1980, mais especificamente a revista de publicação semanal *O Pasquim* (1969-1991). Comprometidos com ideais de esquerda, libertários e críticos ao *status quo*, os escritores e jornalistas usaram muitas linhas para desqualificar a luta e a produção de mulheres feministas.

Contra essas mulheres, as temidas “feministas”, lançavam seus dardos inúmeros articulistas de *O Pasquim*. Antigos estereótipos são restaurados, entre outros, a feiúra, a menor inteligência ou, inversamente, o perigo da presença desse atributo, a inconseqüência, a tendência à transgressão, a masculinidade com vista a identificar negativamente aquelas que postulavam papéis considerados privativos dos homens. Não poucas matérias registram tais “qualidades” das feministas, o que aproxima os libertários desse jornal do momento da contracultura dos misóginos de outras épocas (SOIHET, 2005, p. 595).

Lançaram mão da zombaria como arma de deslegitimação das pautas colocadas por diversas mulheres da época, dando espaço e voz para artistas em alta no momento fazerem o mesmo: “Erasmu Carlos, em sua entrevista afirmava não lhe agradar ‘mulher que tem a mania de ensinar a gente’. Para ele, ‘a mulher inteligente se finge de burra para que o homem sinta aquela superioridade natural’” (SOIHET, 2005, p. 603). Betty Friedan, importante feminista estadunidense, veio ao Brasil em 1971 a propósito do lançamento de *A mística feminina*, e a convite da intelectual Rosie Marie Muraro.² Concede entrevista ao

² “Em plena vigência do AI-5 (Ato Institucional), a feminista viabilizou a vinda da norte-americana

Pasquim, sendo atacada e insultada diversas vezes pelos entrevistadores, todos homens de esquerda, comprometidos com a luta democrática.

Como podemos observar, as mulheres dessa época – militantes politizadas ou não – tiveram que lidar e, de alguma maneira, absorver esses ataques ao feminismo que vinham de todos os lados, dos inimigos e dos aparentes aliados, armados com estratégias diversificadas:

Evidencia-se que algo aparentemente inofensivo como a zombaria, o deboche, configura-se como forma de violência, inoculando representações com vistas à conservação do status quo, através da ridicularização de movimentos em prol de mudanças com relação aos papéis exercidos por mulheres e homens na sociedade (SOIHET, 2005, p. 609).

Como dito, o movimento feminista brasileiro desse momento é encabeçado por mulheres de classe média que tiveram na maioria das vezes acesso à formação superior. Intitularam-se movimento de mulheres, e buscaram, ao longo das décadas de 1970 e 1980, articulação com os movimentos populares de bairro, o que mais uma vez nos leva à necessidade de pensar classe nesse contexto. Assim como destacado por Sarti (2004, p. 39), há uma atuação conjunta entre as militantes de esquerda, os movimentos populares – baseados na vivência e nas demandas cotidianas das moradoras

ao Brasil para o lançamento de *A mística feminina*, escandalizando a imprensa e parte da “sociedade machista”. Entretanto, a semente foi lançada para a proliferação de fóruns e debates sobre questões específicas da mulher” (CAVALCANTI, 2005, p. 253).

das periferias – e a Igreja Católica, instituição esta, que também exerceu participação importante nas lutas de resistência do período, principalmente a vertente ligada à Teologia da Libertação. Apesar dos desacordos e enfrentamentos entre os atores sociais mencionados, observa-se articulação entre eles em prol de um objetivo comum, o fim da ditadura:

Entretanto havia dificuldades nessa tarefa; dirigentes políticos ou religiosos do bairro cercavam as feministas para impedi-las de falar sobre sexualidade, violência sexual e doméstica, aborto e, enfim, tudo o que envolve mais de perto a condição feminina, a pretexto de que tais questões só ‘dividem o movimento operário’, enfraquecendo a luta conjunta pelas transformações sociais (TELES, 2017, p. 87).

O cenário de alianças e disputas neste momento de transição democrática coloca em foco as pautas feministas, principalmente a questão do divórcio, do trabalho doméstico e da independência financeira. As mulheres, claramente posicionadas como feministas ou não, tiveram que lidar com as fortes suspeitas com relação ao feminismo, que vinham de todos os lados:

Inicialmente, ser feminista tinha uma conotação pejorativa.³ Vivia-se sob fogo cruzado. Para a direita era um movimento

³ Esta conotação pejorativa também acarreta consequência no meio artístico: “Essa construção social de feminista como pária é um dos vários pontos de temor que fez com que algumas artistas mulheres brasileiras, apesar de seu claro interesse nas questões femininas e feministas, renegassem qualquer ligação com o movimento, por receio de serem reduzidas a ‘artistas panfletárias’” (TRIZOLI, 2012, p. 413).

imoral, portanto perigoso. Para a esquerda, reformismo burguês, e para muitos homens e mulheres, independentemente de sua ideologia, feminismo tinha uma conotação antifeminina (SARTI, 2004, p. 40).

Em finais da década de 1970, com o início da abertura política, o movimento feminista passa a expor questões mais conectadas com suas pautas, como identidade de gênero. Percebemos, então, ao longo da década de 1970, que a aparente “unidade” do movimento de mulheres foi se dissolvendo em vertentes de atuação pública, por meio de Organizações Não Governamentais (ONG) e movimentos por melhorias na qualidade de vida destas a partir de políticas públicas e atuação privada, com centros de estudos mais localizados, sendo uma parte restrita autodenominada feminista (SARTI, 2004, p. 41).

Como bem explicitou a militante e sobrevivente Maria Amélia de Almeida Teles a respeito da participação feminina em esferas diversas da sociedade naquele momento, elas estiveram envolvidas em menor contingente na resistência de esquerda e na busca pelos seus filhos e companheiros que estavam na resistência, mas “o grande contingente saiu em busca de mercado de trabalho, que absorvia, de maneira expressiva, a mão-de-obra feminina” (TELES, 2017, p. 63).

Aquelas que não se envolveram em nenhum grupo de ação direta contra o governo dos militares, mas que compuseram a onda de transformações no tocante aos papéis sociais destinados a homens e mulheres na década de 1970. Para tanto, abordaremos agora qual era o status do feminismo e das discussões de pautas

feministas na época em jornais, revistas e outros meios de comunicação de massa, ressaltando a importância de algumas figuras visionárias daquele período.

Começamos pela revista *Cláudia* do grupo Abril, que surgiu em 1961 já com o intuito de ser uma publicação direcionada às mulheres de classe média. Carmen da Silva foi a jornalista responsável, por 22 anos, a começar em setembro de 1963, pela coluna “A arte de ser mulher” da revista, em um período em que era bastante rara a presença feminina⁴ nas redações de jornais e revistas, mesmo se tratando de um veículo direcionado ao público feminino. Carmen tratava de temas hoje claramente feministas, e tinha “um texto leve, embora trabalhado, sem rugas de autoritarismo e moralismo, e baseado fortemente no instrumental da psicanálise” (DUARTE, 2007, p. 199).

Essa seção da revista *Cláudia* chegou a receber entre 400 e 500 cartas por mês, com perguntas de leitoras principalmente entre 18 e 24 anos, na sua grande maioria casadas, e que queriam estar casadas. As respostas e comentários de Carmen na coluna evitavam o aconselhamento direto (Ibidem, p. 200), tendo em vista a tensão do governo ditatorial e a pressão masculina que vinha de todos os lados. Intentou, também, construir uma imagem da feminista como uma estudiosa, equilibrada e madura, na contramão dos estereótipos, já comentados,

4 “Pouco tempo antes, os textos publicados eram assinados pela desconhecida Dona Letícia, sobre quem a revista não fornecia referências. Tudo leva a crer que os textos dessa “articulista” fossem feitos por redatores homens, uma vez que só estes formavam a redação de *Cláudia*, antes de Carmen da Silva” (DUARTE, 2007, p. 199).

que vigoravam. Fez críticas ao casamento, ao ambiente doméstico, à falta de independência financeira das mulheres, à maternidade. Defendeu, inclusive, o divórcio, tema bastante controverso na época. Sua coluna se contrapunha não apenas às normas comportamentais instituídas, mas muitas vezes ao próprio conteúdo da revista, contradizendo e rebatendo outras seções da revista. Um bom exemplo disso está nos seus artigos contrários à padronização da beleza e ao seu enaltecimento como valor feminino essencial, que seriam publicados em páginas circundadas por propagandas da crescente indústria de cremes antirrugos, com promessas de eterna juventude, cintas modeladoras e fluidos de beleza para o combate de sinais de idade: “Para Carmen, a busca por ajustar-se aos padrões reverenciados pela ‘literatura barata’ e pela publicidade só mostra o quanto o ideal sexy correspondia ao comportamento de submissão e repressão sexual para as mulheres” (Ibidem, p. 211).

Podemos destacar, ainda, outros enfoques importantes dados pela colunista, e que contribuíram com a circulação de ideias emancipadoras e alinhadas muitas vezes com o feminismo que vinha do hemisfério norte:

Carmen da Silva, ao abordar nos seus artigos problemas do cotidiano da mulher de classe média, questionava o comportamento tradicional da mulher: “Deve a recém-casada trabalhar?”, “Trabalhar para não ser bibelô”, “A conquista de um lugar ao sol”, “Independência” e “Amor” eram temas por ela abordados em textos que procuravam orientar as mulheres em direção à autonomia (TELES, 2017, p. 67).

A pesquisadora Ana Rita Duarte (2007) organizou a longa produção de

Carmen durante os 22 anos à frente da coluna “A arte de ser mulher”, de maneira interessante para pensarmos a relação entre temas e fases do feminismo atrelados ao desenvolvimento do contexto histórico. A primeira seria a “fase do despertador”, ou “fase de Lázaro”, que começa em 1963 com o início da aproximação com temas feministas, incomuns na mídia da época. A segunda seria a “fase absolutamente institucional”, que inicia a partir da segunda metade da década de 1960, e diz respeito à crise no casamento e aos conflitos dentro da família. A terceira fase, ao longo da década de 1970,⁵ foi caracterizada pelo engajamento mais explícito e direto com a causa feminista, em que Carmen admitia estar influenciada por “ventos que vinham soprando de outros continentes”. Não por acaso, foi a fase de maior reação dos homens. A quarta e última fase identificada pela pesquisadora teve início em 1979 e coincidiu com certa revisão de alguns pressupostos do próprio movimento feminista internacional, em movimento de autocrítica e da verificação da necessidade de preservação de certas características e valores, culturalmente femininos e renegados durante a luta das mulheres, para se afirmarem no espaço público.

No entanto, é importante ressaltar que caiu em essencializações e naturalizações atualmente questionadas, pois “procurando defender as mulheres das acusações de futilidade, fragilidade e emotividade

⁵ “Em julho de 1971, dois meses depois da visita da escritora norte-americana Betty Friedan ao Brasil, ela publicou a resenha do best-seller *Mística Feminina*, principal obra impulsionadora do movimento feminista norte-americano. A tentativa de desnaturalizar as “diferenças de gênero” – termo usado por Carmen, a partir de 1979 – seria uma das preocupações da jornalista, nessa terceira fase” (DUARTE, 2007, p. 210).

excessivas, Carmen construiu o discurso entusiasmado que generalizou comportamentos femininos como bons, e masculinos como maus” (DUARTE, 2007, p. 215).

Ainda sobre a relevância e o impacto da revista *Cláudia*, a pesquisadora Talita Trizoli mapeou a relação entre a publicação e temas recorrentes entre artistas mulheres da época, pois segundo ela é justamente dos textos de Carmen que vêm a grande influência de temáticas feministas em artistas como Anna Maria Maiolino, Wanda Pimentel, Iole de Freitas, Maria do Carmo Secco e Regina Vater, além de Letícia Parente e Sônia Andrade, justamente por sua grande circulação pela revista feminina mais vendida no país na época (TRIZOLI, 2012, p. 416). Essas artistas mencionadas intentaram

construir uma crítica à reificação da mulher como objeto familiar [...] questionando a objetificação do corpo feminino como aparato de desejo social e sua construção discursiva a partir do olhar masculino, como foi o caso de Iole de Freitas, onde o corpo é desdobrado e ameaçado, e Regina Vater, onde as curvas femininas são analogias do ideário tropical carioca e espaço de um paraíso hedonista – mas isso se nos atemos a suportes tradicionais, pois tanto Letícia Parente quanto Sônia Andrade colocaram em xeque o estatuto da imagética feminina e suas relações corpóreas com suas experimentações com super 8 e vídeo (Ibidem, p. 416).

Vale também lembrar da revista *Nova*, que teve importante papel na disseminação da chamada “revolução clitoriana”, pois já em seus primeiros artigos, ao propor uma nova figura de mulher independente,

livre, ágil, ativa, nova cidadã e nova integrante do mercado, explicava a fisiologia do corpo feminino e masculino, atentando para o clitóris como lugar fundamental do prazer sexual. Artigo de maio de 1979, intitulado “Orgasmo”, fala em alcançar o orgasmo pelo clitóris, já que o vaginal é um mito (RAGO, 2002, p. 193).

Sobre outro nicho de publicações escritas, faz-se fundamental mencionar a intelectual e escritora Rose Marie Muraro,⁶ que à frente de uma editora buscou trazer para o mercado editorial brasileiro discussões que já corriam nos Estados Unidos e na Europa, principalmente acerca do papel social das mulheres e das mudanças comportamentais em voga. Como dito anteriormente, foi peça chave na difusão da teoria feminista de Betty Friedan, trazendo a autora para lançar seu livro no Brasil e participar de outras atividades de divulgação de suas ideias em tempos tão sombrios na América Latina. Sabemos que Friedan circulou no Brasil muito mais e muito antes que os escritos anteriores de Simone de Beauvoir, que publicou *O segundo sexo* em 1949, todavia foi absorvida no Brasil apenas a partir da década de 1980.

⁶ “A Editora Rosa dos Tempos inaugurou, em plena década de 90, uma linha voltada aos temas emergentes e relacionados às condições de vida das mulheres brasileiras, dando maior ênfase às áreas de Humanidades e Ciências Sociais. Apesar de inovadora e ousada, a editora representou o resultado do conhecimento do movimento feminino e feminista, que ganhava novas cores desde a década de 70, trazendo praticamente duas décadas de empenho, expressões e novas abordagens, especialmente dentro das Ciências Humanas e Sociais. Perfilaram nos catálogos nomes de feministas internacionalmente famosas e que serviam” (CAVALCANTI, 2005, p. 256).

Dentro, ainda, do espectro das publicações escritas, precisamos mencionar os jornais que circulavam, voltados claramente para as pautas feministas e que, mesmo em menor medida, impactaram as leitoras e contribuíram para a construção de uma nova mentalidade. Temos o jornal *Brasil Mulher* (outubro de 1975 a março de 1979), que começou a ser editado no Paraná e depois passou para São Paulo. Sua tiragem oscilava entre 5 mil e 10 mil exemplares e sua periodicidade era irregular, ora bimestral, ora trimestral. Já em junho de 1976, foi publicado o primeiro número do jornal *Nós Mulheres*, o qual, segundo Amélia Teles (2017, p. 99) “contribuiu de forma decisiva para o avanço de ideias feministas e para o combate à discriminação”. Em 1981 é lançado em São Paulo, com apoio da Fundação Carlos Chagas e organizado por mulheres feministas e intelectualizadas como a jornalista Adélia Borges, o jornal *Mulherio*, que dura até 1987. Esta publicação “tratava de temas candentes ao feminismo: a extensão da licença-maternidade para os pais (o jornal foi precursor dessa ideia no Brasil), a democracia doméstica, a situação da mulher negra e a existência de um movimento de mulheres negras” (Ibidem, p. 101).

Outro meio de publicação escrita, considerado menos “nobre”,⁷ mas com um alcance muito maior que os já citados é a fotonovela. Elas chegam ao Brasil na década de 1950 e passam a ser publicadas com mais vigor na década de 1970, sobrevivendo até meados de 1980. Em 1952 é lançada

⁷ “Um fantasma assombra o mundo da boa literatura: a má literatura, especialmente aquela das revistas femininas populares. [...] Ainda tem um lado mais perverso: funcionar como anestésico da consciência popular” (JOANILHO; JOANILHO, 2008, p. 530-531)

no Brasil a revista *Capricho*⁸ que, de início, publica histórias inteiras em suas edições, não separadas como as concorrentes. A pesquisadora Raquel de Barros Pinto Miguel (2016) destrinchou as publicações de vinte fotonovelas da *Capricho* entre os anos de 1956 e 1969, e fez apontamentos valiosos para a investigação aqui proposta.

As fotonovelas da *Capricho* nessa época exploravam com recorrência uma imagem feminina jovem, bem vestida, pálida, e, muitas vezes, órfã. Tais características imprimem a valorização de uma construção do feminino a partir da fragilidade, pureza, sofrimento, desproteção e meiguice. Como bem apontou a autora: “o perfil procurado para o papel da mocinha é a de uma atriz com rosto meigo, belo e melancólico, que transmita suavidade e ternura” (Ibidem, p. 297). Além da supremacia da beleza jovem, como apontado, também aparece o elemento de competição entre mulheres, mãe e filha, tia e sobrinha, colocando em evidência novamente as questões relacionadas aos padrões de beleza instituídos na época.

As mocinhas das fotonovelas analisadas por Miguel faziam parte das classes populares ou médias, e tinham as seguintes ocupações recorrentes: professora,

⁸ “No ano de 1956, a *Capricho* atingiu a, até então, maior tiragem de uma revista da América Latina, rompendo a marca dos quinhentos mil exemplares. Esse sucesso perdurou ao longo dos anos 1960 e estava relacionado, especialmente, às fotonovelas por ela publicadas que, entre os anos de 1950 e 1960, eram o carrochefe da revista. A grande maioria das fotonovelas publicadas nas revistas brasileiras era italiana ou francesa. A produção de fotonovelas era bastante onerosa, por esse motivo, as editoras brasileiras preferiam importá-las a produzi-las” (MIGUEL, 2016, p. 296).

secretária, costureira, estilista, funcionária de banco, sendo apenas três donas de seu próprio negócio. Além disso, seis heroínas eram estudantes, mas apenas uma delas fazia curso de nível superior, o que nos remete à transmissão de um destino social generificado atrelado à não inclusão das mulheres nos cursos superiores, tendo em vista a supervalorização do casamento e da vida/trabalho doméstico. Como se pode imaginar, diferentemente das heroínas, a maior parte das profissões desempenhadas pelos heróis exigia curso superior. Outro elemento que nos interessa aqui e que a pesquisadora levanta, é que “a profissão de artista (ator, cantor, pintor) esteve presente em três histórias, conferindo, a seus personagens, um ar de modernidade, vanguardismo e ousadia” (Ibidem, p. 301).

A pesquisadora conclui que os valores do sacrifício e do amor conjugal são os grandes enfoques das histórias, amplamente consumidas pelo público feminino e popular,⁹ e que a maioria de finais felizes nas histórias faz referência ao ideal do amor romântico, mas que os poucos finais não felizes também cumprem uma função moralizadora de apologia ao matrimônio: “Elas trazem a noção de que mais

importante do que o amor seria garantir que não se ficasse para ‘titia’, assim como garantir um futuro financeiro confortável. [...] Ou seja, as críticas com relação ao amor servem para dar ainda mais força ao amor” (Ibidem, p. 305-306).

Entretanto, nem tudo são críticas ao formato e ao conteúdo das fotonovelas. Há quem destaque que o ataque que essa mídia de massa sofreu enquanto produção cultural menor é injusto, pois poderia ser aproximada dos folhetins e romances populares do século XIX, uma vez que “permite a reinvenção narrativa e desloca o leitor como produtor e não apenas receptor” (JOANILHO; JOANILHO, 2008, p. 538). Estes autores ainda vão além, desvelando um certo caráter hagiográfico da fotonovela, pois

o herói ou a heroína demonstra logo de início que possui todas as virtudes beatíficas, mas num sentido laico. [...] O caráter dos heróis está predefinido como nos contos hagiográficos, afinal, santidade não conhece variação – ou se é ou não se é santo (Ibidem, p. 540).

Há um reforço de certa norma do mundo pautada no certo e o errado, o bem e o mal, o que está acima e o que está abaixo, o mal deve ser punido e o bem recompensado. Fato é que as fotonovelas são produtos culturais que não podem ser enfocados apenas com olhar redutor e simplista, pois implicam uma ordenação ética e comportamental do cotidiano ao qual se inscreveram nas mais íntimas práticas.

Outro veículo cultural de viés popular importantíssimo neste momento é a televisão. Sabe-se bem do amplo e significativo alcance da televisão e, mais especificamente,

⁹ “O público da fotonovela é um público majoritariamente feminino e culturalmente pouco exigente, com pouca formação e com um baixo poder econômico. As revistas de fotonovela têm como finalidade a transmissão dos princípios éticos, morais e sociais concordantes com o sistema de valores da ideologia dominante através da integração da mulher na sociedade urbana. [...] “Como obra, a fotonovela seria o eufemismo do pastiche. Pastiche do folhetim, do cinema, dos quadrinhos, da literatura, da fotografia, enfim, reúne em si o que há de mais kitsch na cultura ocidental e “kitsch é o que surge consumido; o que chega às massas ou ao público médio porque já está consumido” (JOANILHO; JOANILHO, 2008, p. 532).

das telenovelas no seio dos lares brasileiros. Junto com elas vieram os anúncios¹⁰ e a construção de um fetiche por produtos e artistas que permeará o imaginário de todas as classes sociais: “pode-se afirmar que se trata de constituir os espectadores em consumidores” (ALMEIDA, 2007, p. 179). O meio doméstico é visto pela publicidade como um ambiente feminilizado, ou seja, o alvo maior das propagandas e ideias exibidas são as donas de casa, “a novela é pensada pelo meio industrial e publicitário como um produto feminino” (Ibidem, p. 182).

O tipo feminino explorado pelas novelas, principalmente a partir de finais da década de 1970 abraça estereótipos, mas também propõe uma mulher de classe média ou alta que concilia trabalho e maternidade, cuidados com a casa e com a família, sem deixar de lado o casamento. Há a exibição de certa emancipação feminina a partir do trabalho e da vida sexual plena, sempre acompanhada de valores que protejam a família nuclear tradicional. Este tipo feminino nada simplificado permite, aos olhos de Almeida (Ibidem, p. 189):

promover uma infinidade de bens e serviços que “facilitam” a vida da mulher que trabalha fora, mas que nunca deixa de ser boa mãe, esposa e dona-de-casa (ou seja, a responsável pela família e pelo espaço doméstico), além de ser bela e se cuidar,

¹⁰ “No meio publicitário é senso comum que a televisão facilita a criação de ‘novos comportamentos’, ou seja, novas atitudes que incorporam mais bens de consumo no cotidiano [...] pois consegue atingir amplos setores desse mercado consumidor nacional que tem foco nos grandes centros urbanos, nos maiores mercados do Sudeste, Sul e Nordeste, e nas camadas de maior potencial de consumo, as chamadas classes A, B e C” (ALMEIDA, 2007, p. 180).

consumindo também uma infinidade de bens e serviços para o cuidado e embelezamento de seu corpo.

Faz-se mister notar que essa importante penetração da televisão nas casas brasileiras não se deu apenas a partir de produtos alienantes ou reforçadores da sociedade patriarcal. A TV Globo estreou, em 24 de maio de 1979,¹¹ o seriado *Malu mulher*, visando atingir mulheres de classes médias urbanas, e com um projeto encabeçado por um time de roteiristas que buscou tratar de temas modernos da vida das mulheres sob uma ótica progressista e sem tabus. O seriado fez críticas abertas ao machismo, ao casamento tradicional, à hipocrisia e à opressão presentes nas relações sociais e familiares, à violência contra mulheres. Defendeu ideias de independência, realização profissional e sexual, e diferentes possibilidades de maternidade.

O primeiro episódio¹² tem Malu, interpretada por Regina Duarte – a então “namoradinha do Brasil”, acostumada com papéis de destaque, mas nem sempre de força, passa

¹¹ Ficou no ar até dezembro de 1980 e teve um total de total de 76 episódios. Direção: Daniel Filho, Paulo Afonso Grisolli e Denis Carvalho. Equipe de criação: Armando Costa, Lenita Plonczynski, Renata Palottini, Manoel Carlos e Euclides Marinho. Foi vendida para 50 países e recebeu prêmios na Espanha e nos Estados Unidos. Como consequência do grande sucesso de *Malu Mulher*, a TV Globo lançou *Mulher 80* (1979), um especial musical que falava do papel das mulheres na música popular brasileira, a partir de depoimentos e apresentações musicais de Maria Bethânia, Gal Costa, Fafá de Belém, Rita Lee, Elis Regina, Zezé Motta, Simone, Quarteto em Cy, Marina e Joanna. Dirigido por Daniel Filho e apresentado por Regina Duarte, o programa contou ainda com a participação especial de Narjara Turetta.

¹² Disponível em: <https://glo.bo/2WoKYVH>. Acesso em: 1 jul. 2018.

a ser deslocada para uma figura de heroína destemida e lutadora, ao contrário dos regulares papéis românticos –, enfrentando uma crise no casamento e, depois de agredida fisicamente pelo marido, se libertando e pedindo a separação,¹³ tema muito em voga na época, com a lei do divórcio de 1977.

Outros temas como a legalização do aborto são pela primeira vez colocados claramente em pauta, incomodando muitas camadas da sociedade brasileira. A personagem chega a defender a abertura política, ou seja, faz crítica mesmo que indireta ao regime ditatorial, além de uma referência ao processo de anistia. Tratou-se de um feminismo exposto a partir da esfera privada. Era um grande desafio tratar de temas sociais então tabu na época em que a censura ainda vigorava indiretamente. Por exemplo, em “Legítima defesa da honra e outras loucuras”, de Armando Costa, faz-se referência ao assassinato de Ângela Diniz por Doca Street. Questionou-se a utilização do argumento legal de defesa da honra, que foi o mesmo usado para a libertação de diversos agressores e homicidas. Outro episódio emblemático, “Filhos, melhor não tê-los”, de Marta Góes e Walter Negrão, mostra a vida de uma mãe solteira que é demitida e busca emprego como doméstica; confundida com prostitutas, sofre violência (subentende-se inclusive sexual) da polícia. O caso faz menção a outro evento real que reverberou na época, a “Operação Limpeza” promovida pelo delegado José Wilson Richetti, entre maio e junho 1980,

¹³ “No primeiro episódio de Malu mulher assistimos a uma inversão: a personagem, ao discutir com o marido, diz que cansou de ser bem-comportada, que quer se separar [...] pede o desquite [...] e o final feliz é inesperadamente a separação” (ALMEIDA, 2012, p. 128).

que tentou “limpar” o centro da cidade de São Paulo prendendo e espancando prostitutas, travestis e homossexuais (Ibidem, p. 129). O episódio “A amiga”, por exemplo, resultou em muitas críticas no tocante à moral e os bons costumes, posto que ousou falar da relação amorosa entre duas mulheres. Contudo, o que mais obteve impressões negativas na mídia da época foi o episódio “Ainda não é hora, de Euclides Marinho:

Por incrível que pareça, este foi aprovado pela censura sem meias palavras, sem sugestões indiretas, ainda que tivesse um discurso favorável à legalização do aborto, o que era inédito em 1979 e até hoje é tema raramente discutido na televisão brasileira (Ibidem, p. 132).

Sobre a equipe que formulou os episódios (cada um tinha a liderança de um roteirista específico, o seriado foi escrito a muitas mãos) e o processo e escrita da série, Heloisa Buarque de Almeida (2012, p. 127) destaca:

Euclides Marinho, que participou da equipe de criação (com Armando Costa, Lenita Plonczynski e Renata Palottini) e escreveu o primeiro episódio, considerado um guia do “clima” do seriado, conta que na época em que escrevia Malu mulher participou de reuniões feministas a convite de Ruth Cardoso e Rosiska de Oliveira, lembrando que as feministas “estavam muito ativas” naquele momento. A própria Renata Palottini, em entrevista sobre o seriado, afirma-se feminista.

Como podemos notar, o cenário não é simples nem fácil de decifrar. Temos nas mídias de massa ao mesmo tempo vozes progressistas e reforços dos padrões

tradicionais. Dessa forma convivem na mídia experimentações ousadas como a série *Malu mulher* e as novelas, tão conhecidas e presentes nos lares brasileiros, reprodutoras e reiteradoras de certa ordem social. O mesmo com as publicações escritas, pois simultaneamente temos revistas publicando fotonovelas com histórias românticas e clichês, visando de maneira geral dar força a uma imagem de fragilidade feminina e, ao mesmo tempo a coluna de Carmen da Silva na revista *Cláudia*, os empreendimentos em menor escala com jornais feministas e os esforços de parte do mercado editorial liderado por mulheres comprometidas com as pautas feministas.

Neste momento de abertura democrática, mulheres comuns, trabalhadoras ou de classes mais abastadas, militantes ou não, estavam imersas nesse jogo de forças em que se tentava sempre alargar as fronteiras da discussão, em vista da ampliação de direitos, mas não sem reação dos conservadores, ou mesmo de forças aliadas. Se colocar publicamente contra os padrões de beleza, por exemplo, não era proibido, mas havia um grupo de consequências a encarar, pois ele representava uma moral impregnada na época. É nesse imbróglio de informações que ao mesmo tempo se contradizem e se complementam, que se aproximam e que se afastam, que circulam as mulheres na década de 1970.

Seja vivendo o profundo estado de exceção imposto, como as mulheres militante, ou suas vidas ordinárias, como a maior parte da população feminina do país, fato é que estavam todas afetadas, em maior ou menor grau, pelo padrão de beleza instituído e propagado na época.

Faz-se necessário buscar a origem dessa associação tão automática nos dias de hoje, entre mulheres e vaidade ou beleza, a fim de compreender melhor esse mecanismo de poder e controle dos corpos.

Data da antiguidade grega o embate entre filosofia e retórica, entre socráticos e sofistas. De onde falamos sabemos que a primeira, greco-romana, uma das bases morais e herança intelectual do ocidente, sobrepujou-se à segunda, fincando seu saber enquanto poder que tem sido ressignificado ao longo dos séculos. Enquanto o nome de Sócrates e seus sucessores, Platão e Aristóteles, são bem difundidos e academicamente incontornáveis, os nomes femininos de pensadoras de tempos remotos permanecem desconhecidos. Ou, ainda, temos rastros de suas existências por meio dos ataques perpetuados por vozes e escritos masculinos da época (TIBURI, 2004). Um exemplo que nos servirá para posterior reflexão está no nome de Aspásia.

Aspásia de Mileto, mulher culta que se muda para Atenas e se torna hetera de Péricles, foi uma famosa professora de retórica, mencionada por Platão no diálogo entre Sócrates e Menexeno. Diálogo este em que o filósofo, em mais uma demonstração de desprezo pela retórica como antagônica à filosofia, zomba dos discursos dos políticos e do fazer retórico em si, a partir de um discurso fúnebre proferido por Aspásia. Seu interlocutor reconhece se tratar de mulher rara por ser bem articulada, tendo em vista seu talento com as palavras e sua influência para com os grandes políticos da época, fato com que Sócrates concorda.

Platão, agora em *Górgias*, expõe diálogo entre Sócrates, Polo e Górgias, e o centro da discussão é, mais uma vez, a inimiga da filosofia. O “pai da filosofia” quando indagado por Polo acerca do que seria retórica, responde que não se trata de arte alguma, mas de uma rotina. Sócrates relaciona-a à culinária, uma rotina que gera prazer e satisfação, e explica que – cuidadosamente manifesta a intenção de não ofender a profissão do amigo Górgias, especialista em retórica – tanto retórica quanto culinária, gosto da indumentária e sofística são práticas que nada tem de arte, que se aproximam da adulação e que representam apenas bem-estar aparente. Afirma que jamais daria o nome de arte àquilo que carece de razão. Para Sócrates, portanto, seria simulacro de política.

A partir desse breve trajeto filosófico nota-se que a retórica recebe atributos – daqueles que intentam desacreditá-la – que estão desde a antiguidade relacionados ao feminino: trata-se de algo rotineiro, pois está na mesma categoria que a culinária e a vestimenta, itens do espaço doméstico e de domínio feminino; superficial, pois relaciona-se à aparência; efêmero, pois diz respeito à fugacidade de sentimentos mundanos como o prazer e a satisfação instantâneos. Não por acaso Aspásia, símbolo dessa área de conhecimento para seus contemporâneos, era mulher e, logo, enganadora, ardilosa, dissimulada, carente de profundidade no que seria o real conhecimento, a filosofia. Basta checar qualquer biografia de Péricles, o governante da Era de Ouro de Atenas, para confirmar que todos os seus erros, envolvendo decisões bélicas cotidianas, foram atribuídos à má influência de sua amante.

O rotineiro e doméstico, a superficialidade e a efemeridade ligadas à enganação e à dissimulação que o feminino exerce tem longa tradição na herança histórico-filosófica ocidental. Passando pela malícia de Eva que tudo pôs a perder quando mordeu a maçã e ardilosamente convenceu Adão a fazer o mesmo; pelas “bruxas” medievais que, detentoras de saberes extrabíblicos, foram perseguidas e tidas, muitas vezes, como a própria personificação do diabo. O homem iluminista, dotado de toda razão que lhe cabe, está em risco quando nas mãos passionais de mulheres capazes de confundir toda a lógica racionalista em voga. Cabe, então, como solução de ordem, controlar o foco de dissimulação e enganação do espírito, mantendo as mulheres sob a tutela da Igreja, dos homens e do Estado.

A pesquisadora Denise Bernuzzi de Sant’Anna (2014) fornece em seus estudos uma linha do tempo da beleza no Brasil, ou mesmo no Ocidente, na década de 1970. O Brasil do final do século XIX, início da República até meados da década de 1950, era permeado por uma noção de beleza conectada diretamente com a ideia de higiene que vigorava na época. A maquiagem era vista como sinal de artificialidade, e o belo era o limpo, branco e “natural”. A cópia dos modelos europeus, principalmente o francês, era evidente na adoção de receitas caseiras para se adequar a um padrão colonizador de aparência. Nas décadas de 1920 e 1930 a eugenia como norma científica impõe-se no Brasil de variadas maneiras, passando por políticas públicas de branqueamento da população ao plano de urbanismo e arquitetura das cidades. A menstruação passa a ser objeto de atenção do mercado

com os absorventes descartáveis, que vem acompanhados em suas propagandas de uma noção de que o corpo feminino é repleto de uma sujeira quase pecaminosa, e que a beleza estaria atrelada ao controle e à repressão dessa sujeira.

Ao mesmo tempo, o *american way of life* alcança as brasileiras por meio de Hollywood e seus produtos culturais de massa que passam a criar um imaginário de glamour e beleza específicos. A semelhança mais visível entre os padrões vigentes na época é a ideia de beleza para o matrimônio, do estar bela para o olhar masculino. Em 1950 as revistas femininas iniciam uma nova maneira de transmissão de valores estéticos e comportamentais para as mulheres brasileiras, travestida de conversa e conselho e recheada de imagens, enquetes e dicas do que fazer e o que comprar para ser bela e atraente, com o cuidado de não parecer “vadia”.

É interessante notar que o discurso na mídia brasileira na década de 1950 a respeito da maquiagem permanece negativo, rechaçando o ato de dissimular uma beleza inexistente. Por exemplo, antes da década de 1960 as mulheres de 40 anos ou mais não eram encorajadas pelas publicidades a falsear qualquer qualidade inexistente em sua aparência. Outro fato curioso é a imagem masculina colocada pelas propagandas: os homens são sempre presas fáceis, passíveis de serem ludibriados, uma vez encantados tornam-se verdadeiros bobos. Ao mesmo tempo em que a mulher é o reino do superficial e da beleza em contraponto com a profundidade da razão masculina, os homens também são pintados como facilmente enganáveis e seduzíveis.

O final da primeira metade do século XX também é marcado pela emergência da adolescência como pauta e como produto. A apologia da juventude aventureira e inconsequente, ressaltadas nas figuras de Marlon Brando e James Dean, cria uma mística sobre essa fase da vida que perdura até a atualidade. Denise Bernuzzi de Sant’Anna (Ibidem, 108) ressalta que a população brasileira entre 15 e 24 anos cresceu de 8,2 milhões em 1940 para 18,5 milhões em 1970, o que insere o Brasil nessa lógica de consumo voltada para um estereótipo de beleza atrelado à juventude.

Nos anos 1950 o ideal do corpo feminino como curvilíneo e macio, em contraponto à rigidez dos músculos masculinos, ganhou reforço com as figuras de Marilyn Monroe e Grace Kelly, que trouxeram consigo também a falsa rivalidade entre loiras e morenas e uma série de ambiguidades relativas à erotização do corpo feminino. Em 1953 é criada a revista *Playboy*, marco na indústria do entretenimento adulto, que impactará muito a expectativa masculina a respeito do corpo feminino. Nesse contexto, a luta contra o envelhecimento ganhará fortes contornos no Brasil acelerado dos “50 anos em 5” de Juscelino Kubitschek e, a partir de então, a leitura negativa que se fazia da “dissimulação” da beleza adquire outro tom.

Data de 1960 o primeiro congresso sobre envelhecimento cutâneo na Europa, e nesse mesmo período o Brasil é invadido por marcas de cosméticos, maquiagens e cremes antirrugas ou para os cabelos, que prometem beleza às consumidoras. A marca de cosméticos Avon invade o

mercado e, com uso da fotografia colorida, preenche o imaginário das mulheres com rostos maquiados e transformados. A massificação da moda com roupas prontas, a invenção de produtos portáteis para serem levados na bolsa com embalagens inovadoras de plástico são a “nova sensação”. O discurso da beleza natural permanecia, porém com mais aceitação a interferências externas.

Esse mundo de aparentes contradições também pregava a independência feminina, sempre atrelada ao consumo e, ao mesmo tempo, desenhava o espaço doméstico como extensão do corpo da mulher. A indústria da beleza a pregará não mais como dom, mas como hábito (Ibidem, p. 120), e a feiura passará então a ser compreendida como desleixo. Os discursos sobre estética e comportamento que ganham visibilidade não são uníssonos, pois as décadas de 1960 e 1970 no Brasil são impactadas pela contracultura estadunidense, e a absorve dentro de um contexto marcado pela repressão da ditadura militar. Ao mesmo tempo que temos o homem heterossexual, branco e hedonista forjado pela revista *Playboy*, temos David Bowie, Freddie Mercury e Ney Matogrosso embaralhando fronteiras de gênero. Ao mesmo tempo que temos Hollywood cruzando fronteiras e estabelecendo paradigmas, temos também o Cinema Novo, voltado para outros ideais de vida. Temos a normatização e o questionamento da norma andando lado a lado, movimentos sociais ganhando força e reivindicando direitos, o movimento hippie pacifista negando o capitalismo, a guerra e a monogamia, o festival de Woodstock (1969) contestando o *status quo* por meio da arte, e outros antagonismos

que conviveram nessas duas décadas de grande efervescência cultural.

As décadas de 1960 e 1970 também marcam o apogeu do indivíduo, da ideia de cuidado do próprio corpo e de uma autoestima. O trato de si passou a ser algo digno de atenção e tempo, estimulado pela publicidade. O mercado não demorou para reter a imagem de rebeldia e contestação nos padrões estabelecidos. Um certo despojamento das aparências era sinal de inteligência e crítica, mas sem tornar dispensáveis o cuidado e o consumo. A pílula anticoncepcional trouxe às mulheres uma nova dimensão de liberdade, atrelada ao crescente do debate sobre o divórcio no Brasil.

Faz-se crucial ressaltar que o ideal de beleza aqui é bastante racializado. A pele lisa e branca, bem como os cabelos muito lisos, eram sinais de boa aparência. O ideal de corpo mais magro também começa a ser reforçado, pois os novos modelos de biquínis demandavam uma barriga mais magra. Entrou em voga o lema dos três S (*sun, sex and sea*), e o corpo jovem, magro e bronzeado passou a ser sinal de saúde, beleza e sensualidade (Ibidem, p. 128).

A partir de olhar lançado sobre a militância feminina de resistência à ditadura militar, sobre as mídias de grande circulação na segunda metade da ditadura militar e sobre os padrões de beleza instituídos historicamente, buscou-se compreender o contexto de circulação de ideias que moldaram corpos e comportamentos, afetando diretamente a existência das mulheres. Contexto esse que precisa ser abordado a partir de lentes que investiguem a complexidade daquela

realidade, como as lentes sugeridas pelos estudos de gênero, a fim de compreender melhor ondas conservadoras, rupturas e brechas que existiram simultaneamente no Brasil dos anos 1970. ■

[NADIESDA DIMAMBRO]

É formada em História pela USP (2012). Concluiu mestrado em 2018 pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte (MAC-USP), com dissertação intitulada “Imagens de Gretta Sarfaty: fotografia, performance e gênero”. Atua como professora da rede privada de ensino na cidade de São Paulo.
E-mail: nanadimambro@gmail.com

Referências

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 177-192, jan.-abr. 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2QU7QeA>. Acesso em: 7 jun. 2019.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Trocando em miúdos: gênero e sexualidade na TV a partir de *Malu Mulher*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 27, n. 79, p. 125-137, jun. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2Z9PdWY>. Acesso em: 7 jun. 2019.

CAVALCANTI, Vanessa Ribeiro Simon. Mulheres e ação: revoluções, protagonismo e práxis dos séculos XIX e XX. **Projeto História**, São Paulo, n. 30, p. 243-264, jun. 2005. Disponível em: <https://bit.ly/2KAzBrx>. Acesso em: 7 jun. 2019.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. A escrita feminista de Carmen da Silva. **Caderno Espaço Feminino**, v. 17, n. 1, p. 197-217, jan.-jul. 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2WQxdU5>. Acesso em: 7 jun. 2019.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

GARCIA, Marco Aurélio. O gênero da militância: notas sobre as possibilidades de uma outra história da ação política. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 8/9, p. 319-342, 1997. Disponível em: <https://bit.ly/2XuV8W1>. Acesso em: 7 jun. 2019.

JOANILHO, André Luiz; JOANILHO, Mariângela Peccioli Galli. Sombras literárias: a fotonovela e a produção cultural. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 28, n. 56, p. 529-548, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2DkhWAT>. Acesso em: 7 jun. 2019.

MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. As “mocinhas heroínas” das fotonovelas da revista *Capricho*. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 24, n. 1, p. 295-313, jan.-abr. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2MAyw5B>. Acesso em: 7 jun. 2019.

RAGO, Margareth. Os mistérios do corpo feminino, ou as muitas descobertas do “amor venéreis”. **Projeto História**, São Paulo, v. 25, p. 181-195, dez. 2002. Disponível em: <https://bit.ly/2WQwkuz>. Acesso em: 7 jun. 2019.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. **Tempo Social**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 113-128, 1990.

SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 35-50, maio-ago. 2004. Disponível em: <https://bit.ly/2J2Qfkb>. Acesso em: 7 jun. 2019.

SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 591-612, set.-dez. 2005. Disponível em: <https://bit.ly/2X0VJIH>. Acesso em: 7 jun. 2019.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios**. São Paulo: Alameda, 2017.

TIBURI, Marcia. As mulheres e a filosofia como ciência do esquecimento. **Marcia Tiburi**, [s. l.], 13 jan. 2004. Disponível em: <https://bit.ly/2wGWi59>. Acesso em: 22 jul. 2018.

TRIZOLI, Talita. Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, 5., 2012, Goiânia. **Anais [...]**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2012. p. 410-423.

DOCUMENTÁRIO
O PROCESSO:
UMA NARRATIVA
SOBRE O
IMPEACHMENT
DA PRESIDENTA
DILMA

[ARTIGO]

Luiz Ademir de Oliveira

Universidade Federal de São João Del-Rei e

Universidade Federal de Juiz de Fora.

Deborah Luísa Vieira dos Santos

Universidade Federal de Juiz de Fora.

Willian José de Carvalho

Universidade Federal de Juiz de Fora.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Os meios de comunicação participam da construção da realidade, da cultura de uma sociedade e moldam visões de mundo. O desenvolvimento do campo midiático faz com que ele se torne central para os demais, alterando sua lógica e funcionamento, o que não é diferente para o campo político. Os produtos midiáticos podem contribuir para a disseminação de visões hegemônicas ou oferecer outras formas de se ver o mundo, por meio de representações contra hegemônicas. Nesse sentido, este artigo traz uma análise de conteúdo do documentário *O processo* que retrata todo o processo de impeachment sofrido pela presidenta Dilma Rousseff (do Partido dos Trabalhadores - PT) em 2016, trazendo os bastidores e as discussões que permeavam os discursos dos agentes que encabeçaram a defesa e a acusação no processo contra a presidenta.

Palavras-chave: Meios de Comunicação. Narrativas. Documentário. Impeachment. Dilma Rousseff.

The media participates in the construction of reality, in the culture of a society and it shapes worldviews. The development of the media field has made it central to others fields, altering their logic and functioning, not differing from the political field. Media products can contribute to the spread of hegemonic visions or offer other ways of viewing the world through counter-hegemonic representations. In this sense, this article makes a content analysis of the documentary *The process*, which portrays the entire process of impeachment suffered by President Dilma Rousseff (from the Worker's Party - PT) in 2016, bringing backstage information and discussion that permeated the discourse of the agents who led the defense and the prosecution in the case against the president.

Keywords: Media. Narratives. Documentary. Impeachment. Dilma Rousseff.

Los medios de comunicación participan en la construcción de la realidad, de la cultura de una sociedad y moldean visiones de mundo. El desarrollo del campo mediático se vuelve central para los demás, alterando la lógica y el funcionamiento de los mismos, lo que no es diferente en el campo político. Los productos mediáticos pueden contribuir a difundir visiones hegemónicas u ofrecer otras formas de ver el mundo, por medio de representaciones contrahegemónicas. En este sentido, el presente artículo plantea un Análisis de Contenido (BARDIN, 2011) del documental *El Proceso* (2018), que retrata todo el proceso de *impeachment* que ha sufrido la Presidenta Dilma Rousseff (Partido de los Trabajadores, PT) en 2016, trayendo los entre bastidores y las discusiones que permeaban los discursos de los agentes que encabezaron la defensa y la acusación en el proceso contra la presidenta.

Palabras clave: Medios de Comunicación. Narrativas. Documental. *Impeachment*. Dilma Rousseff.

1. Considerações iniciais

A construção da realidade se dá socialmente por meio da linguagem compartilhada pelos indivíduos em seus processos de interação social (BERGER; LUCKMANN, 2007; BOURDIEU, 1989). Com o desenvolvimento dos meios de comunicação, esse processo passou a sofrer interferência das diferentes narrativas e perspectivas de realidade que eles podem construir, inicialmente pelas mídias massivas hegemônica no século XX e, posteriormente, também pelas mídias digitais que se disseminaram de forma acentuada desde os anos 2000, culminando no processo de midiaticização (BRAGA, 2012; FAUSTO NETO, 2010; HJARVARD, 2012; RUBIM, 2000; THOMPSON, 2008). A mídia alterou os processos socioculturais, as formas de observar e interpretar um fenômeno e até mesmo os acontecimentos em outros campos, como o político (ALBUQUERQUE; DIAS, 2002; MANIN, 1995; MIGUEL; BIROLI, 2010; SCHWARTZENBERG, 1977).

O campo midiático tornou-se um campo de centralidade para a política, uma vez que, por meio dele, o público leigo passa a ter visibilidade sobre os acontecimentos do mundo da política, como também conhece seus atores (MANIN, 1995; MIGUEL; BIROLI, 2010; SCHWARTZENBERG, 1977). Por outro lado, os políticos utilizam desse meio para divulgar suas ideias, atingir seus objetivos e trabalhar a própria imagem, como será visto pelo seu eleitorado. O campo midiático altera a lógica da visibilidade (THOMPSON, 2008). Além disso, o caráter espetacular da mídia faz com que o foco se dê nos personagens e os partidos políticos percam a

força, dando à política um caráter personalista (ALBUQUERQUE; DIAS, 2002; MANIN, 1995; SCHWARTZENBERG, 1977).

Outro fator relevante para a pesquisa é conhecer os conceitos de hegemonia e contra-hegemonia cultural. A indústria cultural não só produz bens materiais, mas também bens culturais e simbólicos. A hegemonia, para Gramsci, citado por Alves (2010), aplica-se quando as ideias de um grupo ou classe social (dominante) são impostas a todos (dominados). Assim, também deve-se ressaltar a maneira como o poder é exercido por meio da cultura, ou seja, quando o autor propõe a contra-hegemonia ele propõe o desenvolvimento da contracultura (ALVES, 2010; WILLIAMS, 2011). Desta forma, as ideias de um grupo dominante são também as ideias hegemônicas de cada época, ou seja, a classe que tem o controle dos meios de produção material tem, ao mesmo tempo, o controle dos meios de produção intelectual, conforme aponta Marx e Engels (1974). Nesse sentido, para Raymond Williams (2011), a hegemonia não é um sistema estático e não está relacionada somente à manipulação, mas ela confere sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma dada sociedade. Um dos mecanismos de hegemonia é a cultura (EAGLETON, 2005).

A cultura originalmente esteve associada ao “cultivo de algo”, “lavoura”, cultivo do que cresce naturalmente; posteriormente, assumiu um conceito mais abstrato e abrangente, que também se relaciona a nossa forma de agir e interpretar o mundo (EAGLETON, 2005; WILLIAMS, 1992, 2007). Somente se compreende a cultura dominante se o

processo social do qual ela depende também é compreendido (WILLIAMS, 2011).

Um exemplo dessas teorias foi a narrativa assumida pela grande mídia no processo de impeachment sofrido pela presidente Dilma Rousseff (do Partido dos Trabalhadores – PT) e a sua consequente saída, em 2016. O processo teve início em 2 de dezembro de 2015, quando o então presidente da Câmara, Eduardo Cunha (do Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB, agora Movimento Democrático Brasileiro – MDB), aceitou o pedido de impeachment contra a presidente. A denúncia foi pautada em alegações de crime de responsabilidade fiscal, apresentada pelo procurador de justiça aposentado Hélio Bicudo e pelos advogados Miguel Reale Júnior e Janaína Paschoal. Em menos de 12 meses, o processo foi aceito, votado, e a presidente foi destituída de seu cargo em 31 de agosto de 2016, assumindo o seu vice, Michel Temer (MDB). Logo que assumiu, Temer deu início ao seu plano de governo e adotou diversas medidas impopulares e com uma ampliação do seu projeto denominado “Uma ponte para o futuro”, que trazia, dentre as propostas, a aprovação da Reforma da Previdência e a Reforma Trabalhista.

Os veículos de comunicação publicizaram o processo de impeachment, transformando-o em um verdadeiro espetáculo, tendo como seu ápice a votação da Câmara, que autorizou o prosseguimento do processo, no dia 17 de abril de 2016. Na referida votação, ainda presidida por Eduardo Cunha (MDB), discursos inflamados tomaram conta do ambiente, deixando de lado a real causa do processo e exaltando valores como “Deus” e “família” (REIS, 2016), além de absurdos como

menção à ditadura e a torturadores. Pela mídia hegemônica, o processo de impeachment era necessário, tendo em vista a crise vivenciada no governo Dilma, as corrupções desveladas na Operação Lava Jato, entre outros aspectos que não apontavam o lado da presidente e sua defesa. Para além, um discurso misógino foi assumido pela grande imprensa, colocando a presidente como desequilibrada (PARDELLAS; BERGAMASCO, 2016), incapaz de continuar a guiar o país; ou como fria e calculista, características tidas como incompatíveis com o gênero feminino pelo senso comum.

Como contraponto à narrativa construída e sustentada pela mídia massiva, o documentário *O processo* (2018) aborda o processo de impeachment, como o próprio nome aponta, mas em uma perspectiva que inclui os bastidores da política, as discussões e os pensamentos de quem lutava contra ou a favor da saída de Dilma Rousseff do poder. O documentário, dirigido pela cineasta e diretora brasileira Maria Augusta Ramos, traz cenas reais sobre o processo sob a perspectiva contra hegemônica das lideranças de ambos os lados, mas aborda a partir da ótica dos bastidores da defesa da presidente.

Neste contexto, torna-se relevante estudar esse momento marcante na história da política brasileira a partir do olhar dado pelo documentário, a forma como é produzido e as reflexões que traz. Para tanto, será feita uma análise de conteúdo (BARDIN, 2011) com as seguintes categorias de análise: a) a imagem da presidente construída na narrativa; b) a identidade feminina acionada; c) o documentário como uma voz contra a mídia hegemônica;

d) a narrativa desenvolvida pelo filme; e
e) narrativas que permeiam o processo.

2. Construção social, meios de comunicação e (trans) formação da cultura

Os significados são construídos a partir das relações sociais e repassados para e pelos indivíduos por meio das interações sociais e processos de socialização (BERGER; LUCKMANN, 2007; BOURDIEU, 1989). De acordo com Bourdieu (1989), os campos sociais, com suas linguagens, valores, regras e ideologias próprias, nos quais os indivíduos se inserem, juntamente com suas experiências biográficas, constituem o *habitus* dos agentes. Esse *habitus* reflete nas formas de agir e perceber a sociedade na qual esses atores sociais se inserem. O homem, portanto, é produto e produtor do seu meio (BERGER; LUCKMANN, 2007). Esses processos somente ganham sentido por meio da linguagem e da reprodução de sistemas simbólicos, capazes de gerar um consenso social (BOURDIEU, 1989) e, com a inserção dos meios de comunicação nesse cenário, capaz de oferecer espécies de “lentes” para se enxergar o mundo (Idem, 1997).

Os meios de comunicação são parte fundamental para o surgimento das sociedades modernas, sendo que seu desenvolvimento se relaciona às principais transformações institucionais que moldaram esse mundo moderno. Para Thompson (2008), isso ocorre devido ao fato de os meios de comunicação – desde o telégrafo até a TV, e hoje com a ascensão da internet – provocarem novas formas

de ação e interação entre os indivíduos, novas formas de se exercer o poder e alterarem a relação espaço e tempo.

A partir do surgimento e transformação dos meios de comunicação, os significados de visibilidade e existir foram também transformados. Público, antes relacionado à copresença, ao compartilhamento de um mesmo tempo e espaço, passou a ganhar novos contornos. Público passa, com a ascensão da mídia, a referir-se àquilo que fosse veiculado pelos meios de comunicação, à sua visibilidade (Ibidem). Existir, igualmente, teve seu significado transformado pela mídia. Agora, não basta existir, deve-se existir publicamente para tornar-se real (RUBIM, 2000). “Afirma-se que a comunicação, enquanto ambiente efetivo, se apresenta como uma espécie de nova ‘camada geo-tecno-social’, necessária e sobre exposta, que se agrega às camadas – natural e sociocultural – do ambiente existente na sociabilidade precedente” (Ibidem, p. 29).

Vivemos, desse modo, em uma sociedade ambientada e estruturada pelos meios de comunicação (Ibidem). Mídia essa capaz de alterar os processos sociais e culturais, que atua sobre a formação da própria memória e história da sociedade, além de agir sobre o campo político.

2.1 As concepções de indústria cultural e cultura de massa

Tendo em vista que a cultura é um processo de autorreflexividade do sujeito, torna-se relevante compreender esse conceito amplo e sua relação com o desenvolvimento dos meios de comunicação (EAGLETON, 2005). Para compreender o

processo de estruturação da realidade, do indivíduo e da sociedade no qual este se insere, é relevante compreender o conceito de cultura, visto que ela permeia todas essas instâncias, sendo que:

uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções. Esta penetração se efetua segundo trocas mentais de projeção e de identificação polarizadas nos símbolos, mitos e imagens da cultura como nas personalidades míticas ou reais que encarnam os valores. Uma cultura fornece pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio práticos à vida imaginária (MORIN, 1997, p. 15).

Para Morin (1997), os estímulos vindos dos meios de comunicação moldam o imaginário do público, propiciando, ainda, condições de identificação e projeção. Para Raymond Williams (EAGLETON, 2005), cultura apresenta basicamente quatro significados: 1) disposição mental individual; 2) estado de desenvolvimento intelectual de uma sociedade como um todo; 3) relativo às artes; e 4) modo de vida total ou de um grupo de pessoas.

A cultura abrange tanto a produção do mercado, relacionado à indústria cultural, quanto a afirmação de uma identidade específica ou de um dado grupo até as relações de poder, uma vez que nenhum poder político se mantém somente pela coerção.

Se você tem um porrete sobre suas cabeças, você pode controlar o que eles fazem. Mas quando o Estado perde o cacete, quando

você não pode controlar as pessoas pela força, e quando a voz do povo pode ser ouvida, você tem esse problema – que pode tornar as pessoas tão curiosas e tão arrogantes, que eles não têm a humildade de se submeter a um governo civil, e, portanto, você tem que controlar o que as pessoas pensam (CHOMSKY apud FABRICAÇÃO... 1992, 25'37"-26'02").

A cultura e a produção de ideias passam também a ser uma forma de controle hegemônico. Como visto, os produtos da mídia não são entretenimento inocente. Eles possuem cunho ideológico e, por isso, é de suma importância aprender a interpretar os meios de comunicação, com intuito de interpretar as mensagens e seus efeitos ideológicos. Nesse sentido, surgem os estudos culturais com o objetivo de desenvolver a criticidade, voltando seu olhar para as formas de opressão e dominação, articulando-as à construção social de conceitos e representações. A partir disso, é possível perceber a mídia como um terreno de disputas, que reproduz conflitos sociais no âmbito cultural (KELLNER, 2001).

Para Stuart Hall (1997), a mídia e o processo de globalização afetam diversos aspectos da vida social e os seres humanos são seres interpretativos e instituidores de sentido. Além da economia, esses dois fatores influenciam a cultura, o modo de viver e como os indivíduos dão sentido às próprias vidas. Essa apropriação da cultura pelos meios de comunicação massivos deu origem ao que Adorno e Horkheimer (1985) denominam como indústria cultural.

A indústria cultural confere semelhança a tudo ao disseminar produtos e bens

culturais padronizados para necessidades iguais (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Ou seja, há uma variação na aparência, mas o conteúdo seria o mesmo. Os autores da teoria crítica, da Escola de Frankfurt, acreditavam que todos os detalhes exibiam os mesmos traços e desde o início de uma obra já se saberia seu final. O produto cultural seria uma imitação e continuidade da realidade, proibindo a atividade intelectual do espectador. A pretensão da arte teria conotação puramente ideológica, o pensamento seria massacrado e despedaçado para os frankfurtianos. O que não se mostrou real pelos autores que seguiram ligados à corrente que ficou conhecida como Estudos Culturais, uma vez que, para essa corrente, o indivíduo é ativo no processo de comunicação e esse processo não pode ser separado de seu contexto de produção.

2.2 Os estudos culturais e a identidade feminina

Os Estudos Culturais, surgidos na década de 1950, romperam com a visão de que as mensagens dos veículos de comunicação são totalmente transparentes de significado, como também romperam com a ideia de que a audiência é passiva e indiferenciada. Ou seja, o processo de recepção das mensagens passa por subjetividades, e frequentemente trata-se de negociações de sentidos, portanto que têm o consentimento do público. Neste caso, não significa uma forma de dominação pelos meios de comunicação. E é nessa esfera cultural que se dá a luta pela significação da mensagem (HALL apud COSTA, 2012).

Para Hall (1997), o significado surge não das coisas em si, do considerado como realidade, mas a partir dos jogos

de linguagem e dos sistemas de classificação, ou seja, os fatos considerados como “naturais” são considerados como fenômenos discursivos. Todo processo de comunicação, portanto, deve-se atentar não só para a mensagem, mas também para seus contextos de produção e recepção (THOMPSON, 2008).

Thompson (2008) considera que o processo de recepção é um processo e apropriação, no qual o sujeito assimila a mensagem incorporando-a a sua própria vida. O processo de interpretação é marcado pela negociação. Ou seja, apesar dos meios dominantes desejarem direcionar a interpretação da audiência, para que elas compartilhem de suas ideologias e formas de ver o mundo ou determinado fato, isso pode não ocorrer, uma vez que os significados de uma mensagem podem ser múltiplos, acionados de formas diferentes. Dessa forma, o processo de interpretação é por vezes um processo de submissão ou de resistência dos indivíduos, apontando para uma constante disputa de sentidos.

Os processos de recepção e apropriação das mensagens também participam da formação das identidades dos sujeitos. As identidades são construídas e adquirem sentido a partir da linguagem e dos sistemas simbólicos que as representam. Esta representação simbólica torna-se o meio pelo qual o mundo é classificado e a realidade é construída. Ainda, as identidades não são unificadas, já que pode haver diferenças conflitantes entre elas, ou papéis sociais assumidos de acordo com cada situação (SILVA, 2008).

Todavia, para que haja a afirmação de uma identidade, deve haver a negação de outra. A constituição da identidade

é sempre feita em oposição a partir de sistemas binários e de negação, por exemplo, se você é brasileiro, não pode ser argentino, ou ainda, se você é homem, não pode ser mulher; as características assumidas automaticamente excluem as demais (Ibidem).

O termo “gênero” foi acionado pelo movimento feminista estadunidense como forma de referir-se a uma organização social da relação entre os sexos, como forma de rejeição ao determinismo biológico (SCOTT, 1990). Esse termo questiona os papéis sociais e expõe a assimetria presente nas representações de feminino e masculino, capazes de, ainda hoje, regular suas posições sociais (AMÂNCIO, 1993; COLLING, 2004).

A representação mental entre feminino e masculino baseada em uma diferenciação biológica, como fator relevante na formação da identidade dos sujeitos, foi historicamente utilizada para reduzir o gênero a um perfil de personalidade, uma identidade binária que se baseia nas diferenças. Ao homem são atribuídas características que se relacionam à razão e vida pública; às mulheres, a emoção e a vida privada do lar. Essas visões foram construídas a partir de um ponto de vista unilateral (COLLING, 2004). “Nestas relações os homens detêm o monopólio da interpretação das coisas humanas, e estabelecem seu poder ao mesmo tempo em que o legitimam com fundamentos mitológicos, religiosos, ideológicos, filosóficos ou conflitos” (Ibidem, p. 19).

Para Simone de Beauvoir (2009), ninguém nasce mulher, torna-se. A autora acredita que o feminino teve sua condição

de liberdade limitada por sua fertilidade e capacidade de gerar uma vida. Essa capacidade geradora fez com que o feminino fosse associado ao cuidado, amor, maternidade e fragilidade. O masculino, em oposição, esteve associado ao mundo da política, força, independência. A mulher que fosse pública ou que tivesse alguns desses atributos ditos masculinos seria desqualificada, “masculinizada”. Características essas que servem para perpetuar sistemas de opressão, travestidos de normalidade e naturalidade. A discussão de gênero, portanto, desvelou esse modelo de identidade como mera representação social. Entretanto, uma mulher que portar-se com características que não são do seu meio “natural” necessita de um esforço de explicação e de justificativa, que não ocorre no caso do homem (AMÂNCIO, 1993; COLLING, 2004). As mulheres passaram a encarar a si mesmas por meio dos olhos masculinos (GUBERNIKOFF, 2009). Contudo, para Beauvoir (2009), essa conformação não passa de uma construção da própria sociedade.

A história é o resultado de construções, interpretações e representações, fruto das relações de poder. Portanto, uma história das mulheres contada pelas mulheres é relativamente nova, pois sempre foi contada com suporte dos homens, o que mais uma vez contribuiu para a construção e conservação de estigmas relacionados ao ser feminino. Com as conquistas do movimento feminista na luta pela equidade, as mulheres puderam sair para o mercado de trabalho, decidir sobre sua vida e seus corpos. Conforme aponta Colling (2004), essa ruptura de paradigmas com a “mistura” de papéis gera insegurança e altera as estruturas do patriarcado.

A palavra “estigma” foi usada pelos gregos para designar pessoas que possuíam “sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os apresentava” (GOFFMAN, 1988, p. 11). Esses sinais se manifestavam em forma de cicatrizes, por exemplo, impressas no corpo como indício de que a pessoa marcada deveria ser evitada, principalmente em locais públicos. Todavia, o estigma não se refere somente às marcas corporais (cicatrizes, deformações etc.), ele também pode referir-se a algo invisível. “Atualmente, o termo é amplamente usado de maneira um tanto semelhante ao sentido literal original, porém é mais aplicado à própria desgraça do que à sua evidência corporal” (Ibidem). A partir disto, uma pessoa possuidora de um dado estigma tem ele incorporado à sua biografia e pode ser considerada como se não fosse completamente humana, fosse diferente das demais.

A aprendizagem da pessoa estigmatizada ocorre das seguintes formas: aprendizagem do ponto de vista dos normais (das características consideradas comuns/naturais); aprendizagem de que ele está desqualificado por possuir um dado estigma; aprendizagem de como lidar com o tratamento que receberá dos normais; e aprendizagem do encobrimento, de como ser discreto e disfarçar/amenizar seu estigma nas relações sociais. E, a partir dessa socialização, o indivíduo forma sua identidade e assume diferentes papéis sociais quando necessário (GOFFMAN, 1988). As características tidas como femininas foram, por vários momentos da história, utilizadas para desqualificar e oprimir as mulheres. Incorporando em sua identidade certa

incapacidade, habilidades tidas como “menores” se comparadas às dos homens. Como se sobrasse para as mulheres as características que não se encaixam nos homens.

O espaço público, a “rua”, sempre esteve associado como parte da identidade masculina, enquanto o espaço privado, da “casa”, esteve associado à feminina (DAMATTA, 1986), o que reflete na política e seus cargos. Schwartzberg (1977) caracteriza cinco personagens suscitados em campanhas políticas, sendo eles: o “herói”, homem fora do comum, monstro sagrado, capaz de salvar a nação; o “homem ordinário” refere-se ao homem comum, porque tudo nele é banal e convencional (ele é um de nós); o “líder charmoso” preocupa-se mais em seduzir do que convencer e a sua imagem se associa ao do jovem galã; o “pai” caracteriza-se por ser o chefe de uma nação, cuja imagem está associada à sabedoria e inspira obediência dos filhos. Por fim, dentre as personas masculinas há uma figura feminina: “a-mulher”. O “a” vem como negação, uma vez que o número de mulheres em cargos de chefia e políticos (à frente do Estado, governos, ministérios ou partidos) é muito inferior ao número de homens, o que caracteriza o ambiente político como “tipicamente masculino”, reflexo de uma sociedade machista e patriarcal. As mulheres à frente do governo logo distanciam-se da identidade feminina, começando a imitar as atitudes masculinas, como uma espécie de “travesti político”. Caso a imagem de uma mulher aproxime-se a do líder charmoso, associada à beleza e sensualidade, logo ela torna-se negativa, e a mulher passa a ser vista como frívola. A imagem feminina ainda pode ser associada à da mãe bondosa,

cuidadosa, fonte de vida, ternura e amor. Características essas associadas comumente como femininas.

Esta visão contribuiu, ainda, para que o papel da mulher na política estivesse historicamente associado ao de coadjuvante, sujeito, não de agente. A mulher como esposa, companheira, acessório na campanha do marido (SCHWARTZENBERG, 1977).

3. Mídia, narrativas e memória

Por meio da narrativa, o mundo é organizado e adquire sentido, sendo algo próprio da natureza humana (CARSOSO, 1997; MOTTA, 2013), uma vez que os seres humanos são interpretativos e instituidores de sentido (HALL, 1997). A narrativa é construída a partir da subjetividade do sujeito e apresenta os fatos em uma ordem cronológica e de causalidade, tendo como princípio norteador o contar (MOTTA, 2013), aproximando-se das narrativas cotidianas com as quais se estrutura a vida (BARBOSA, 2009).

Para Barbosa (2009), o sujeito produz narrativas da maneira em que se coloca no mundo, inserindo-as no seu cotidiano a partir de reinterpretações do mundo em que vive. Narrar é uma forma de estar, interpretar e lançar no mundo outros textos e possibilidades de significação, uma mimese (imitação) da realidade (Ibidem). O autor acredita que a função da narrativa é de configurar a experiência temporal, uma forma de retomar o passado a partir do olhar e permeado pelos valores do presente.

Os meios de comunicação participam e interferem nesse processo, ao criar narrativas e formas de se fixar conhecimento. Antes da escrita, os indivíduos se comunicavam, conferiam sentido ao mundo pela interação face a face, e as histórias e narrativas sobre a realidade eram repassadas de geração a geração por meio da tradição oral (THOMPSON, 2008). Com a invenção da escrita, as narrativas passaram a se fixar em um material que conferiu maior durabilidade e que ampliou a capacidade de transmissão do conhecimento, transmissão esta que passou a ser desassociada da presença. Com o desenvolvimento dos suportes de comunicação, a tradição oral foi sendo substituída pela comunicação mediada e/ou quase-mediada (Ibidem). O campo midiático, por sua vez, passou a interferir na forma como o sujeito percebe, interpreta e narra o mundo. Contudo, vale ressaltar que o sentido de toda e qualquer narrativa implica uma intenção e uma finalidade (CARDOSO, 1997).

Outrossim, as mídias utilizam narrativas para construir versões da realidade, incorporando-as no próprio processo de produção das mensagens, oferecendo aos seus espectadores lentes através das quais pode-se enxergar e interpretar o mundo. Portanto, participa da construção da realidade, da sociedade e do próprio sujeito.

3.1 Narrativas e memória

A narrativa é comumente associada ao relato, todavia há uma relação simbólica que permeia seu significado e intenções (CARDOSO, 1997). O ato de contar histórias para significar o mundo e passar conhecimento é próprio da natureza humana. Ou seja, “os seres humanos têm uma predisposição cultural, primitiva e inata,

para organizar e compreender a realidade de modo narrativo” (MOTTA, 2013, p. 71). Há uma organização discursiva nas narrativas capaz de ligar pontos, ordenar fatos, além da possibilidade de recriar o passado e apontar o futuro (CARDOSO, 1997; MOTTA, 2013). Por meio da narrativa, pode-se perceber, interpretar e organizar a realidade em uma ordem cronológica de passado-presente-futuro. Uma forma de se tentar responder aos grandes porquês da história (HOBSBAWN, 1998).

Narrar é um processo de relatar mudanças, transformações e processos de sucessão relacionados entre si, em um esquema de causa-consequência e em ordem cronológica – passado-presente-futuro ou início-meio-fim – em uma dialética de continuidade e descontinuidade (CARDOSO, 1997; MOTTA, 2013). Narrar, portanto, “é relatar eventos de interesse humano enunciados em um suceder temporal encaminhado a um desfecho” (MOTTA, 2013, p. 71).

É importante salientar que a narrativa não é uma representação fiel do que aconteceu, mas uma representação construída pelo sujeito e que se dirige a alguém (espectador/receptor/leitor), tendo-o como uma espécie de coautor (REIS, 2006). Narrar adquire um comportamento mimético (imitação) ao representar um fato acontecido (CARDOSO, 1997; MOTTA, 2013).

Motta (2013) apresenta a narrativa midiática como formas que norteiam as ações dos seus receptores, não uma mera e desprezível representação da realidade. Para ele, as narrativas e narrações são ferramentas discursivas que servem a interesses específicos, sendo formas de exercer poder e

hegemonia. O discurso, desse modo, seja ele narrativo, literário, histórico, jornalístico, ou qualquer outro, realiza ações e performances sociais e culturais.

Müller (2007) aponta que toda narrativa apresenta e representa a realidade e pode revelar conflitos sociais e iluminar as estruturas sociais. Quando o indivíduo escuta, vê e lê uma estória, ele também está na estória e recria a significação dela, relacionando-a aos próprios valores e à memória cultural (MOTTA, 2013). A memória passa então a ser modificada sempre que as novas experiências se relacionam e se integram às já existentes (MÜLLER, 2007). As narrativas midiáticas, portanto, constituem as formas de ver e interpretar um dado fato, participando da construção da memória sobre ele. Dentre essas narrativas está o documentário.

3.2 A centralidade da mídia na atualidade

O conhecimento e o referencial de mundo, pelos quais os sujeitos buscavam explicar e significar os fenômenos naturais e sociais e a própria existência, eram formados pelas narrativas míticas e religiosas, além de serem repassados, de geração a geração, por meio da tradição oral entre os grupos sociais, familiares e pessoas próximas (RODRIGUES, 2001; THOMPSON, 2008). Com o surgimento das sociedades modernas, houve a autonomização dos saberes e fragmentação dos campos sociais.

Seguindo o conceito proposto por Pierre Bourdieu (1989), entende-se por campos sociais estruturas fixas, produzidas em um determinado tempo e espaço, e que possuem uma lógica própria, com leis, normas,

linguagem. Cada campo possui seu objeto de interesse e princípio de compreensão, sendo constituído pelos sujeitos, grupos sociais e instituições que o compõe. O campo também é um espaço de lutas e poder, capaz de moldar o sujeito e agir sobre seu *habitus* (BOURDIEU, 1989).

Em meio ao caos e ao risco de dissolução da própria sociedade moderna, fragmentada em campos com interesses particulares, o campo midiático assume um papel significativo como uma espécie de “cimento social” (RODRIGUES, 2001; 2002). A mídia é capaz de reorganizar esses fragmentos, (re)construir o sentido de mundo, a própria realidade, por meio de um discurso que beira à perfeição e, ainda, é capaz de conferir visibilidade aos acontecimentos e atores sociais (RODRIGUES, 2001).

Para Thompson (2008), o desenvolvimento dos meios e comunicação e do transporte possibilitaram a dissociação entre tempo e espaço. Antes, as interações face a face – marcadas pela copresença – estabelecia a noção de realidade, existência e visibilidade. Todavia, com o surgimento de novos suportes de comunicação, como a carta e o telefone, essa interação passou a conviver com a interação mediada. Na sequência, passaram a disputar espaço com as interações quase-mediadas, nas quais os meios de comunicação (rádio, TV e, agora, internet) passaram a representar a realidade. Atualmente, temos acesso ao que acontece em diversas partes do globo e isso molda a forma como é percebida e constituída a realidade.

Isto reflete, igualmente, na construção do *self*, da identidade de cada sujeito.

Anteriormente, o sujeito era formado por meio das relações e interações sociais. No entanto, com a ascensão e força dos meios de comunicação, as mídias passaram a interferir nesse processo. As transformações culturais e sociais associam-se à expansão da mídia e seu impacto. Da mesma forma, as metamorfoses nos meios de comunicação tiveram papel central nas principais alterações institucionais, as quais também moldam o mundo moderno (MCLUHAN, 1969; THOMPSON, 2008). O crescimento dos meios de comunicação ocasionou o surgimento de novas formas de interação social, representação da realidade e exercícios de poder (THOMPSON, 2008). O campo midiático, portanto, é um dos principais responsáveis por sustentar essa nova forma de organização caracterizada pela modernidade ou o que alguns autores consideram como “pós-modernidade” (GIDDENS, 1991).

Tal centralidade da mídia alterou o funcionamento dos demais campos sociais, como o político. Miguel e Biroli (2010) afirmam que os meios de comunicação alteram as práticas sociais e apresentam quatro dimensões da interface entre comunicação e política, sendo elas: a) mídia como principal instrumento de contato entre a atores políticos e os cidadãos, por substituir esquemas políticos tradicionais; b) o discurso político se adapta à lógica e gramática midiática, assumindo novas características que se adequem aos espaços de emissão; c) a mídia influencia na produção da agenda pública, nos temas debatidos e discutidos; e d) os candidatos preocupam-se com a gestão da visibilidade, tentando promover os fatos políticos adequados à lógica da mídia e à permanência no imaginário social.

4. Estudo de caso: o documentário O processo

Como objeto da pesquisa, tem-se o documentário *O processo*, lançado em 17 de maio de 2018, sob direção da brasileira Maria Augusta Ramos. O documentário traz a narrativa do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff (PT), acompanhando os bastidores e as outras narrativas que permearam todo o processo. Uma narrativa mais abrangente do que a da mídia massiva, que apresentou o caso majoritariamente sob o ponto de vista da acusação. Segundo Nichols (2005), o documentário é uma obra não ficcional, mas que também é construída a partir do olhar de seu autor. Isto demonstra que toda e qualquer produção cultural, por maior polifonia que carregue, ainda assim não é neutra e imparcial. Como ferramenta de análise será utilizada a análise de conteúdo (BARDIN, 2001).

4.1 A trajetória de Dilma e o golpe de 2016

O processo de impeachment da presidenta Dilma (PT) teve início com a aceitação do pedido em 2 de dezembro de 2015, pelo então presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha (MDB). A denúncia se baseava na alegação de crise de responsabilidade fiscal e foi redigida por Hélio Bicudo, procurador de justiça aposentado e pelos advogados Miguel Real Júnior e Janaína Paschoal.

Após aceita a denúncia foi formada uma comissão para análise do pedido. Após votação e aceite, o pedido da comissão foi encaminhado para votação na Câmara,

que aceitou sua admissibilidade e continuidade em 17 de abril de 2016. Em 18 de abril de 2016, o processo seguiu para o Senado Federal.

Em 12 de maio do mesmo ano, os senadores aceitaram o afastamento da presidenta e Dilma deixou o cargo temporariamente. Assume seu vice, Michel Temer (MDB). Em 31 de agosto de 2016, conduzido pelo então presidente do Supremo Tribunal Federal (STF), Ministro Ricardo Lewandowski, o Senado (por 61 votos a 20) considera que Dilma Rousseff cometeu crime de responsabilidade fiscal e determina a perda de seu mandato.

Temer assumiu como presidente e rompeu com as propostas da chapa a qual pertencia e adotou uma postura liberal economicamente e conservadora socialmente, com a aprovação de uma série de medidas tidas como antipopulares, como a aprovação da “PEC do Teto”, que limitou os investimentos em setores importantes, como saúde e educação, da Reforma Trabalhista e tentativa de aprovação da Reforma da Previdência. Medidas de austeridade inclusas em um plano chamado de “Ponte para o Futuro”. Além disso, Michel Temer teve seu nome envolvido também em esquemas de corrupção expostos pela Operação Lava Jato, todavia, não foi afastado do seu cargo de presidente.

4.2 Documentário como gênero híbrido: entre o real e o ficcional

Para Burke (2002, p.177), “a fronteira entre fato e ficção, que já chegou a parecer bem definida, acabou por ruir na nossa denominada era ‘pós-moderna’”. Ficção e realidade servem de substrato um para o

outro (ISER, 1999). Ramos (2008) discute as fronteiras entre o cinema ficcional e o documentário, tendo o documentário como um cinema não ficcional, todavia, o autor admite que as narrativas de ficção e documentário podem se embaralhar.

Lins e Mesquista (2008), ao escreverem sobre o documentário brasileiro, discorrem que, na década de 1970, foi inserido o discurso do personagem, antes representado pela voz *over*. De acordo com as autoras, a preferência por um fio condutor da narrativa do documentário pode utilizar de qualquer ordem estética e experimental, usando das diferentes formas de linguagem possíveis.

O documentário, para Nichols (2005), conta três histórias: a do cineasta, que escolheu fazer o filme; a do próprio filme; e a do público que interpreta o documentário. O autor acredita que o significado de documentário não pode ser reduzido a um verbete de dicionário, é um conceito amplo e sua definição é sempre estabelecida de forma relativa ou comparativa. Assim, a realidade é uma representação apresentada em imagens e sons e não é conceitos concretos e fechados. Documentário difere-se da ficção por abordar realidades e o mundo em que vivemos, não um mundo idealizado pelo cineasta (NICHOLS, 2005).

Nichols (2005) aborda a impossibilidade de neutralidade neste formato de audiovisual. “A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder de sua voz” (Ibidem, p. 73). O documentário, portanto, não é uma reprodução da realidade, mas sim uma representação;

ele representa uma determinada visão de mundo, mesmo que talvez nunca tenhamos nos deparado com ela antes (Ibidem).

4.3 Análise de conteúdo

A análise de conteúdo proposta por Laurence Bardin (2011) traz uma forma de tratamento em pesquisa quantitativa e qualitativa, a partir da criação de categorias que permitem a classificação dos componentes do significado da mensagem em espécies de gavetas. Esse método de análise se organiza em: pré-análise, com a organização do material que compõe o *corpus* da pesquisa; e exploração do material e tratamento dos resultados, por meio da codificação, interpretação dos dados e das inferências, tendo sempre como norte a pergunta problema que originou a pesquisa (BARDIN, 2011).

Como categorias elencadas têm-se: a) a imagem da presidente construída na narrativa; b) a identidade feminina acionada: quais personagens femininas aparecem no documentário e como elas se aproximam ou se afastam do que é considerado comum típico do gênero feminino, há um rompimento nesta lógica hegemônica?; c) o documentário como uma voz contra a mídia hegemônica: como o documentário se afasta e se aproxima da narrativa da mídia hegemônica, constituindo a memória. Quais vozes são ouvidas? Elas são contra ou a favor do processo? O documentário traz a reflexão por meio da polifonia ou é parcial? Há equilíbrio entre os momentos dados para os dois lados?; d) a narrativa desenvolvida pelo filme: como a narrativa é construída cronologicamente. Há uma relação de causa e consequência?; e e) narrativas que permeiam o processo: quais as outras narrativas perpassam o processo de impeachment e influenciam ele.

Após descritas e separadas as cenas e momentos do documentário, esses foram categorizados e analisados com base nas categorias descritas acima.

4.3.1 *Corpus de análise: o documentário*

O documentário *O processo* possui 2 horas e 17 minutos e acompanha a crise política que culminou no impeachment da presidenta Dilma Rousseff (PT), em 31 de agosto de 2016. Maria Augusta Ramos constrói a narrativa do processo por meio de imagens dos bastidores e das discussões públicas dos agentes pró e contra a saída da presidenta.

O filme inicia-se com a votação da Câmara, onde o processo foi aceito, em abril de 2016, e as manifestações populares contra e a favor desse momento. Desde o início, o documentário demonstra a divisão e o acirramento da polarização no país. Depois, a narrativa passa a contar todo o processo de impeachment, suas discussões e bastidores. Uma tentativa de abranger este cenário e que dá maior voz à defesa de Dilma, uma vez que a mídia massiva na época somente focava nos atributos a favor de sua saída. Aponta o processo como um golpe articulado por diferentes instâncias. *O processo* é encerrado com o desenrolar da saída da presidente, as consequências do governo Temer, prisão do ex-presidente Lula e as manifestações sociais contra as medidas impopulares adotadas por esse novo governo.

Em entrevista para o Brasil 247,¹ a diretora do documentário, Maria Augusta

¹ Entrevista com a diretora de *O processo*, Maria Augusta Ramos, para o canal no YouTube do Brasil 247. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wioZO67q5Dc>. Acesso em: 21 de set. 2018.

Ramos, conta que foi para Brasília duas semanas antes da votação da Câmara. A diretora conta que teve como proposta trazer um cinema mais reflexivo para seus espectadores, o mais polifônico possível. A princípio, a cineasta acreditava que estaria documentando um momento no qual a denúncia não seria aceita, mas acabou documentando o momento histórico que culminou na saída da presidenta e o acirramento da polarização de discursos no país.

Para além, o documentário não traz entrevistas feitas diretamente pela diretora, formato bastante usual no gênero. A narrativa é construída pelas imagens obtidas nos bastidores, acompanhamento do processo de formulação da defesa, entrevistas concedidas a outros veículos de comunicação por atores políticos integrantes da comissão do processo de impeachment, contra e a favor, sessões da comissão, entre outros. É perceptível a tentativa da produção de ouvir os dois lados do processo, sem interferências ou provocações. Todas as falas, contra ou a favor, são acompanhadas por montagens que apresentam a recepção dos personagens envolvidos, as reações e expressões faciais. Ainda, têm-se as manifestações pró e contra do povo em Brasília, as formas como reagem e se manifestam.

Outrossim, Maria Augusta Ramos traz os outros contextos que permeiam e influenciam sobre todo o processo, como as acusações e saída de Eduardo Cunha (MDB) da Presidência da Câmara; a prisão do marido da senadora Gleisi Hoffmann (PT), uma das protagonistas da defesa da Presidenta; os discursos propagados pelos meios de comunicação sobre o processo e como a mídia se posicionou e construiu a imagem de Dilma; entre outros.

O documentário é permeado por momentos de conflito e tensão representados por imagens de dentro das reuniões dos deputados e senadores e de fora, com os manifestantes.

A narrativa do documentário segue os acontecimentos em ordem cronológica, intercalando audiovisual e textos para situar o espectador no tempo e espaço e também apresenta constantemente a relação causa e efeito, fatores que caracterizam uma narrativa. A montagem conta ainda com imagens de Brasília, que focam na divisão e polarização, imagens dos corredores dos edifícios, permeados por repórteres e políticos. As imagens da capital federal ainda servem para dar uma noção de que o tempo está passando, ao representarem manhã-tarde-noite.

4.3.2 Análise do documentário O processo

a) Imagem da presidente construída na narrativa:

Dilma Rousseff aparece em poucos momentos na narrativa, todavia a imagem da presidente é constantemente construída e desconstruída conforme o interesse dos atores políticos envolvidos. Durante a votação da Câmara já nos primeiros minutos de documentário, por exemplo, os defensores do impedimento afirmam que a presidenta faz parte da “espinha dorsal de uma quadrilha” – referência ao PT – (4’01” a 4’24”). Em contrapartida, os que defendem a permanência de Dilma Rousseff no poder constroem a imagem de uma presidente honesta, representante da democracia e vítima de um golpe (7’00” a 7’25”). A trajetória de luta de Dilma em favor da democracia, sua prisão e tortura durante a ditadura

são constantemente citadas pela defesa. Aproxima-se, dessa forma, à narrativa do herói, que enfrenta obstáculos constantemente em favor de valores nobres. Sua força e coragem são trazidos à tona. Além disso, a defesa utiliza o discurso de que a presidenta é vítima de um golpe institucional, político e jurídico – fala reforçada pelo discurso da própria presidente em um dos poucos momentos nos quais ela aparece no documentário, entre os minutos 41’30 a 42’17” –, ocasionado pelo rompimento com o MDB e acusação de Eduardo Cunha (MDB) (24’27” a 25’16”), e a continuidade das operações da Lava Jato. Tais argumentos procuram construir a imagem de Dilma como honesta e justa, sendo reforçado pelo apoio popular com o grito de ordem “Dilma guerreira da pátria brasileira!” (17’56” a 18’55”, repetido novamente em 40’38” a 40’58” e associado ao grito de “Fora Temer”).

A acusação pró-impeachment, por outro lado, tenta desconstruir essa imagem da presidenta. Acusam Dilma de enganar os eleitores, ser conivente com o processo que levou o país à crise e mentir para ganhar a eleição (como exemplo, têm-se os trechos entre os minutos 26’32 e 27’40”; e 109’40” a 110’30”). Além disso, retomam a todo momento a legalidade do processo e que a presidenta cometeu crime de responsabilidade fiscal (discurso sustentado pela acusação e possível de ser observado, por exemplo, entre os minutos 65’06” a 65’55” e 69’05” a 69’42”). Mais à frente no documentário, o discurso assume um tom diferente, de que o processo é necessário para o Brasil crescer e tornar-se melhor para as gerações futuras, muito utilizado pela acusação em diferentes momentos do documentário.

b) Identidade feminina acionada:

Como iniciado anteriormente, a identidade feminina é acionada de forma misógina e inferior. Há 4 momentos em que o gênero da presidenta é acionado nas narrativas, sendo eles:

1) Fala da Janaína Paschoal, advogada e uma das relatoras do caso, em uma sessão da comissão de impeachment: ela diz que tem gosto de ver uma mulher chegar à Presidência e ter sucesso. Em seguida diz que ama essa terra e que seu partido é o Brasil e afirma que não votou no PT (aqui a advogada tenta passar certa neutralidade, de que não é parcial ao entrar com o pedido do processo). Em seguida, Janaína cita a entrevista que assistiu na qual a presidente disse que sonhava em ser bailarina – algo que constitui o senso comum como sonho tipicamente feminino – (fala da advogada entre os minutos 20'29" e 23'50").

2) Fala da Presidente Dilma em reunião com apoiadores envolvidos na defesa do processo e estrangeiros: Dilma aponta a forma contraditória com a qual a grande imprensa a enquadra nos fatos relacionados ao impeachment (54'21" a 55'34"): ora como “desequilibrada” e que toma remédio de tarja preta, não tendo condições de continuar no cargo, ora como “insensível” e “fria”, que não se abala, não se fragiliza e não renuncia. Ambas ideias giram em torno da falácia de que as mulheres são sensíveis e que se deixam levar pela emoção. Quando Dilma não renuncia e não se fragiliza, aproxima-se da força e coragem características comuns ao gênero masculino, e por isso é desqualificada pela mídia. Contudo, tenta-se construir a narrativa de que ela está desequilibrada

emocionalmente, também como forma de enfraquecer sua imagem, mas agora já associado às características tidas como comuns para as mulheres, procurando associar a histeria ao comportamento tipicamente feminino, o que já foi em muito superado pela Psicanálise.

3) Cenas de bastidores – Gleisi Hoffmann (PT) fala sobre o cenário vivido durante o processo (61'54" a 63'30"). Nesse momento, dentre os discursos surge a bandeira feminina. A senadora fala que o governo Dilma tem uma mulher à frente que deveria representar mais as mulheres. Todavia, esta não foi uma bandeira tão levantada. O apoio pode até vir pela representação, contudo a presidenta não representou de modo mais enfático o movimento.

4) Discursos de defesa e acusação durante o julgamento final da presidente no Senado (entre os minutos 105'35" e 127'50"): representando a acusação, Janaína Paschoal, cumprimenta a presidente e pede desculpas por fazê-la sofrer, mas que o processo é para o bem, inclusive, dos netos dela. Retomando a ideia do instinto materno, ligado à proteção da cria a qualquer custo (discurso observado entre os minutos 119'08" e 119'47"). Em contrapartida, na fala da defesa – entre os minutos 120'10" e 123'15" – proferida pelo também advogado José Eduardo Cardozo, é retomada a trajetória da presidente e sua luta em favor da democracia, sua prisão e tortura, e compara-se aquele momento, no qual ela estava no banco dos réus, com o contexto do impeachment, mas em uma sociedade democrática. Cardozo retoma a fala de Janaína para afirmar que, anos depois, Dilma é mãe e avó (relação com características ditas naturais do gênero feminino).

c) Documentário como uma voz contra a mídia hegemônica:

O processo utiliza de cenas gravadas nos bastidores, mas também imagens cedidas por mídias tradicionais, como TV Câmara, TV Senado, TV Bandeirantes e Empresa Brasileira de Comunicação (EBC). E, mesmo as cenas gravadas de entrevistas concedidas pelos atores políticos a veículos de rádio e TV, foram consideradas como parte da categoria ligada à hegemonia, uma vez que reproduz o discurso que foi dado às mídias massivas. Como exemplo, pode ser citada a entrevista concedida à Rádio Nacional pela, na época, senadora Gleisi Hoffmann (PT) (entre os minutos 29'08 a 30'18"), bem como a coletiva de imprensa feita pelo então presidente da Câmara, Eduardo Cunha (MDB) (entre os minutos 30'49" a 31'26"). Outro momento refere-se às imagens cedidas pela TV Bandeirantes sobre o momento de prisão do marido da senadora Gleisi Hoffmann entre os minutos 71'15" a 71'35".

Assim, divide-se em dois momentos: "Discursos apresentados à mídia hegemônica" àqueles nos quais foram veiculadas as entrevistas, imagens, e matérias para emissoras de TV ou rádio. Nesse sentido, tem-se: a) discursos apresentados à mídia hegemônica - 19 momentos; e b) discursos gravados nos bastidores - 21 momentos.

Para além, foram contabilizados quantos momentos do documentário veicularam os discursos da defesa ou da acusação durante o processo de impeachment. Os momentos considerados como "Cenas da defesa/contra processo" são aqueles nos quais mostram a defesa

preparando o discurso a ser apresentado na comissão, discute-se os rumos e as causas do processo, bem como é formulada a narrativa contra o impeachment e as manifestações de populares contra o processo. Na categoria "Cenas de acusação/a favor do processo" incluem os momentos de fala da acusação, os bastidores, movimentos pró-impeachment, momentos nos quais falam pessoas ligados à acusação. Nesse sentido, obteve-se: 1) cenas de defesa/contra o processo - 50 momentos; e 2) cenas de acusação/a favor do processo - 33 momentos.

O documentário aproxima-se da mídia hegemônica ao veicular o que foi transmitido a ela. No entanto, o enredo, construído por cenas e discussões de bastidores, faz o contraponto e dá uma visão mais ampla do que foi o processo de impeachment. Além disso, as manifestações populares contra e a favor do processo sempre têm suas imagens próximas ou em sequência, justamente para dar a sensação de neutralidade.

Contudo, os momentos ligados à defesa e contra o impeachment são maiores do que às cenas ligadas à acusação e em favor do processo. As cenas dos bastidores dialogam com as cenas da acusação e fazem com que o espectador tenha uma visão mais ampla da narrativa do impeachment. As discussões dos bastidores e, especialmente, as manifestações das pessoas nas ruas refutam a ideia de que o povo, a maioria das pessoas, pedia pela saída da presidenta.

A narrativa do documentário não só traz os discursos que permeiam a defesa e a acusação do processo, como também faz

um contraponto à mídia hegemônica, que mais deu espaço ao discurso da acusação e criou um cenário favorável ao golpe.

Ainda, como dito pela diretora do documentário, a defesa da presidente deu mais espaço e abertura para que fosse gravado os bastidores, abertura essa negada pela acusação. Possivelmente, isso influenciou no número de cenas da defesa ser maior, o que pode soar como parcial.

d) Narrativa desenvolvida pelo filme:

A narrativa desenvolvida pelo filme segue uma ordem cronológica e de causa e efeito. Quanto à cronologia, o documentário foi produzido casando texto e audiovisual. O filme inicia-se com texto para situar o leitor, com a data seguida do contexto, e termina com o mesmo esquema. Ao todo, há 10 inserções de textos na tela, justamente para marcar as datas dos acontecimentos mais importantes do processo e, depois, situa o espectador do que acontece quando Dilma sai e seu vice assume, observado no trecho que vai do minuto 132'19" ao 136'32" (O PROCESSO, 2018). Texto e imagens seguintes sempre conversam e estabelecem uma relação de continuidade, causa e efeito, características da narrativa.

O primeiro texto situa o espectador retomando o passado: Dilma é reeleita em 2014, PT tem a possibilidade de estar no poder por 16 anos, antes disso a Lava Jato expõe esquemas de corrupção na Petrobrás e, dentre os acusados, estão o presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha (MDB), e o vice-presidente,

Michel Temer (MDB). Mas o que parece apenas como uma forma de situar o espectador, ao longo da narrativa, serve para corroborar com a hipótese da defesa de que o processo de impeachment foi aceito como forma de chantagem e retaliação à presidenta e ao PT.

Um dos momentos colocados como texto é justamente a legenda do áudio que deixa claro que há uma articulação para que Michel Temer assumisse o poder e estanque “a sangria”, ou seja, paralise a Operação Lava Jato em um “acordo com o Supremo com tudo” (O PROCESSO, 2018, 42'25"-43'05"), reforçando o argumento da defesa de que o processo de impedimento tem como um dos objetivos o afastamento de uma presidente que garantia a continuidade da operação. Além disso, todas as cenas de bastidores são costuradas com as cenas das sessões da comissão de impeachment, como a noção de algo que se inicia e continua.

Texto, cenas e imagens de Brasília se unem para contar a narrativa do processo, dando a sensação de que o tempo está passando, demonstrando a tensão do momento e o acirramento da polarização. Além do efeito de causa consequência, bastante utilizado para contrapor a narrativa da acusação de que o processo não é um golpe e de como os processos de sucederam, como um fato leva ao outro.

e) Narrativas que permeiam o processo:

O processo de impeachment parece ser consequência e constantemente permeado

por outros processos, como a Operação Lava Jato, acusação e prisão de Eduardo Cunha, vazamento de áudios, crescimento de uma direita conservadora, entre outros fatores, que criam a sensação do processo ser apenas uma parte de uma rede de acontecimentos.

O impeachment parece ser consequência do primeiro texto colocado na tela (reeleição de Dilma, possibilidade do PT 16 anos no poder, Operações Lava Jato) e, como texto final, já meses depois da saída de Dilma, que retratam as consequências vivenciadas, como medidas de austeridades assumidas pelo governo, aprovação de pautas bomba, condenação do presidente Lula, arquivamento da denúncia contra Temer. Como uma longa narrativa.

5. Considerações finais

O documentário *O processo* narra o processo de impeachment da presidente Dilma (PT) de forma cronológica e causal, o que dá a sensação de retratar a realidade, enquanto apenas é representação. Por mais que a diretora construa a narrativa dando voz aos dois lados (pró e contra impeachment), a forma como o enredo se costura ainda traz a ideia de que o processo não passou de um golpe. Por mais que tente abranger a totalidade dos fatos, há inúmeros fatores que permeiam o contexto do processo e o documentário. Desse modo, será apenas um recorte, sob uma perspectiva do que aconteceu.

Vale ressaltar que este recorte, ainda assim, apresenta-se como mais completo

se tomarmos as matérias veiculadas pela grande imprensa. No documentário, há a possibilidade de se conhecer os bastidores do processo, os fatores que influenciaram nas decisões, e o desenvolvimento da defesa e acusação, dando um olhar mais amplo com uma polifonia maior.

Foi possível perceber também como as questões de gênero ainda permeiam a sociedade brasileira e como o discurso conservador foi retomado, de forma sutil, ao longo do documentário. Alguns personagens da acusação utilizam de argumentos que retomam preconceitos e sistemas de opressão que colocam a mulher como inferior, passiva, emotiva. Por outro lado, se não possui tais características também está passível de ser desqualificada. Tais argumentos revelam como isso ainda está enraizado na sociedade brasileira e como a mulher ainda é vista com maus olhos na política, sendo atacada constantemente por ser mulher e relegando as características como gestora a segundo plano.

Sem levantar juízos de valor sobre a cobertura feita pela grande mídia, que é hegemônica, e o documentário – aqui inserido como um movimento contra-hegemônico, é importante ressaltar que tanto os conceitos trabalhados sobre a tradição dos estudos culturais, a centralidade da mídia e a narrativa audiovisual presente no gênero trabalhado quanto a análise evidenciam que o campo midiático deve ser compreendido como múltiplas esferas públicas que, muitas vezes, são conflitantes e permitem que se tenham visões diferenciadas sobre os fatos. Serve, também, para desmistificar o lugar do jornalismo como o lócus privilegiado do discurso da verdade e a retratação fiel da realidade, já que há uma disputa

de sentidos cada vez mais presente numa sociedade midiaticizada com uma gama bem mais diversificada de circuitos informativos e narrativos. ■

[LUIZ ADEMIR DE OLIVEIRA]

Mestre e doutor em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ). Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Atualmente é docente e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da UFJF e do curso de Comunicação Social – Jornalismo da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).
E-mail: luizoli@ufsj.edu.br

[DEBORAH LUÍSA VIEIRA DOS SANTOS]

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Graduada em Comunicação Social e Jornalismo pela Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ).
E-mail: dlvs1@hotmail.com

[WILLIAN JOSÉ DE CARVALHO]

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (PPGCOM) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ).
E-mail: wjcjornalismo@gmail.com

Referência

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALBUQUERQUE, Afonso de; DIAS, Marcia Ribeiro. Propaganda política e a construção da imagem partidária no Brasil. **Civitas**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 309-326, 2002.

ALVES, Ana Rodrigues Cavalcanti. O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. **Lua Nova**, São Paulo, v. 80, p. 71-96, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n80/04.pdf>. Acesso em: 21 set. 2018.

AMÂNCIO, Lígia. Gênero: representações e identidades. **Sociologia, Problemas e Práticas**, n. 14, p. 127-140, 1993.

BARBOSA, Marialva Carlos. Comunicação e história: presente e passado em atos narrativos. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 6, n. 16, 2009, p. 11-27.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2 ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Peter L. **Sobre a televisão**. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRAGA, José Luiz. Circuitos versus campos sociais. In: MATTOS, Maria Angela; JANOTTI JÚNIOR, Jeder; JACKS, Nilda (org.). **Mediação & midiatização**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 29-52.

BURKE, Peter. **História e teoria social**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Narrativa, sentido, história**. Campinas: Papyrus, 1997.

COLLING, Ana. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY, Marlene N.; CABEDA, Sonia T. Lisboa; PREHN, Denise R. (org.). **Gênero e cultura**: questões contemporâneas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 13-38.

COSTA, Jean Henrique. Stuart Hall e o modelo *ecoding and decoding*: por uma compreensão da recepção. **Revista Espaço Acadêmico**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 136, p. 111-121, 2012.

DAMATTA, Roberto A. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

FABRICAÇÃO de consenso. Direção de Mark Achbar e Peter Wintonick. Montreal: Telefilm Canada; Vision/TV Canada, 1992. Disponível em: <https://bit.ly/2YoZcYu>. Acesso em: 10 maio 2017.

FAUSTO NETO, Antônio. A circulação além das bordas. In: FAUSTO NETO, Antônio; VALDETTARO, Sandra (org.). **Mediatización, Sociedad y Sentido**: diálogos entre Brasil y Argentina. Rosário: Departamento de Ciencias da Comunicación, Universidad Nacional de Rosario, 2010. p. 2-15. Disponível em: <https://bit.ly/2Jk1h1r>. Acesso em: 1 jul. 2019.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991. 156p.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4 ed. Tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Caxias do Sul: Conexão: comunicação e cultura**, v. 8, n. 15, p. 65-77, 2009.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Revista Educação e Realidade**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2., p. 15-46, 1997.

HJARVARD, Stig. Mídiação: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. In: **Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 53-91, 2012.

HOBBSAWN, Eric J. **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro. (org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999. p. 65-77.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Editora Edusc, 2001.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MANIN, Bernard. As metamorfoses do governo representativo. **RBCS**, São Paulo, n. 29, out., 1995. Disponível em: <https://bit.ly/1RZk2V7>. Acesso em: 18 abr. 2016.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. 4 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

MCLUHAN, Marshal. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia (org.). **Mídia, representação e democracia**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: neurose. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1997.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília, DF: Editora UNB, 2013.

MÜLLER, Ricardo Gaspar. História e Narrativa. In: PÔRTO JÚNIOR, Gilson. **História do tempo presente**. Bauru: Editora Edusc, 2007. p. 65-84.

NICHOLS, Bil. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

O PROCESSO. Produção e direção: Maria Augusta Ramos. São Paulo: Vitrine Filmes, 2018 (137 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 20 ago. 2018.

PARDELLAS, Sérgio; BERGAMASCO, Débora. Uma presidente fora de si. **Isto é**, São Paulo, 1 abr. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2JpT6ke>. Acesso em: 21 set. 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é documentário**. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

REIS, José Carlos. **História & teoria**: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FVG, 2006.

REIS, Thiago. Deus, filhos... Veja os termos mais citados no impeachment. **G1**, São Paulo, 18 abr. 2016. Disponível em: <https://glo.bo/323trGH>. Acesso em: 21 set. 2018.

RODRIGUES, Adriano Duarte. Delimitação, natureza e funções do discurso midiático. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio Dayrell (org.). **O jornal**: da forma ao sentido. Editora UNB, 2002. p. 217-233.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Estratégias de comunicação**: questão comunicacional e formas de sociabilidade. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Contemporaneity as the media age. **Interface: comunicação, saúde, educação**, Botucatu, v. 4, n. 7, p. 25-36, 2000.

SCHWARTZENBERG, Roger-Gérard. **O Estado espetáculo**: ensaio sobre e contra o Star System em política. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1977.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre v. 15, n. 2, p. 71-99, 1990.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SUBJETIVIDADE:
FERRAMENTA
PARA UM
JORNALISMO
MAIS ÍNTEGRO
E INTEGRAL

[ARTIGO]

Fabiana Moraes

Universidade Federal de Pernambuco.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O jornalismo foi criado, desenvolvido e reproduzido em uma sociedade desigual, marcada por questões como o racismo, o classismo e o machismo. Dessa maneira, historicamente, contribuiu frequentemente para a reprodução desses fenômenos. Porém, usando o manto da objetividade, neutralidade e isenção, esse campo do conhecimento se notabilizou como lugar da verdade, da mediação confiável. Neste artigo, discutimos como esse manto, agora esgarçado, não dá conta de uma série de questões que receberam mais visibilidade nos últimos anos e tornaram possível revelar alguns dos limites dessa falsa objetividade jornalística. Propomos explorar o que chamamos de jornalismo de subjetividade como um instrumento que subverte critérios da noticiabilidade, amplia espaço para novas (ou sufocadas) representações e que pode se assumir ativista sem que haja uma recusa da apuração profunda e da checagem de dados. Entendemos, assim, a subjetividade como caminho para um jornalismo mais íntegro e integral.

Palavras-chave: Jornalismo. Subjetividade. Representações. Ativismo. Epistemologia.

Journalism was created, developed and reproduced in an unequal society, marked by issues such as racism, classism and misogyny. As such, historically, it has frequently contributed to the reproduction of these phenomena. However, using the mantle of objectivity, neutrality, and exemption, this field of knowledge has become a place of truthful, reliable mediation. In this article, we discuss how this cloak, now broken, does not account for a series of issues that have gained more visibility in recent years and have made it possible to reveal some of the limits of this false journalistic objectivity. We propose to explore what we call subjective journalism as an instrument that subverts newsworthiness criteria, widens the space for new (or suffocated) representations, and can become an activist without denying deep scrutiny and data checking. Thus, we understand subjectivity as the path to a more complete and integral journalism.

Keywords: Journalism. Subjectivity. Representations. Activism. Epistemology.

El periodismo se creó, se desarrolló y se reproduce en una sociedad desigual, marcada por cuestiones como el racismo, el clasismo y el machismo. De esta manera, históricamente contribuyó con frecuencia a la reproducción de estos fenómenos. Pero con el manto de la objetividad, neutralidad y exención, ese campo del conocimiento se notó como lugar de la verdad, de la mediación confiable. En este artículo, discutimos cómo ese manto, ahora desgarrado, no da cuenta de una serie de cuestiones que han recibido más visibilidad en los últimos años y han hecho posible revelar algunos de los límites de esa falsa objetividad periodística. Proponemos explorar lo que llamamos “periodismo de subjetividad” como un instrumento que subvierte criterios de la noticiabilidad, amplía el espacio para nuevas (o sofocadas) representaciones y que puede asumir activista sin que haya un rechazo del escrutado profundo y del chequeo de datos. Entendemos así la subjetividad como un camino hacia un periodismo más íntegro e integral.

Palabras clave: Periodismo. Subjetividad. Representaciones. Activismo. Epistemología.

Introdução

Este texto não pretende somar-se ao clássico debate sobre a impossibilidade da objetividade jornalística ou tratar a subjetividade como sua antagonista. Nosso propósito aqui é observar como a dimensão “objetiva” produziu e reproduziu quase dogmas que fragilizam o próprio jornalismo, área que tem como força a realização de uma mediação crítica sobre o mundo, sem o abraço à ideia de uma verdade única. Entendemos, sobre as primeiras questões, que importantes análises já foram (e são) realizadas: nos anos 1980, Medina (1986) alertava que o elogio uno à técnica empobrecia a relação entre a repórter e o mundo. Em 2008, Ijuim, Suijkerbuijk e Schimidth criticavam as tentativas de uma abordagem asséptica, não contaminada, realizada por um agente “isento”: “Como pode o comunicador construir narrativas se contar somente com fatores objetivos, uma razão empobrecida pela supremacia da técnica e da eficiência?” (IJUIM; SUJKERBUIJK; SCHMIDT, 2008, p. 1). Christofolletti, em um trabalho no qual analisa a questão da autoria do jornalismo, entende, recuperando Koshiyama (1985 apud CHRISTOFOLETTI, 2004), que a defesa da objetividade também nasce para ocultar interesses específicos no processo comunicacional. “Isso porque o processo jornalístico não é apenas técnico, mas também político” (CHRISTOFOLETTI, 2004, p. 88). Moretzsohn também dá conta dessa perspectiva, observando que as vozes ainda resistentes a essa crítica defendem a ideia de profissionalismo, do bom jornalismo, só possíveis com a máxima objetividade: “a questão está deslocada, porque procura argumentos técnicos para enfrentar um problema político e ético, ocultando o papel que o jornalismo desempenha na construção social

da realidade” (MORETZSOHN, 2001, p. 2). Os caminhos parecem apontar para a superação – ao menos na teoria – da ideia de um profissional vazio que apenas relata os fatos. Mas, na prática, continua valendo, principalmente para as audiências, a ideia de uma pureza que se traduz em verdade única. É, assim, simultaneamente triste e irônico quando percebemos, no Brasil devoto de informações falsas que circulam em redes sociais, a perda de credibilidade de grande parte da imprensa, que para muitos, hoje, deixou de “ser isenta” (crítica direcionada inclusive para as agências de checagem, que perseguem, vejam só, a objetividade). O exemplo máximo dessa fissura na imagem do jornalista vem do poder público institucional, quando o maior chefe de Estado do país informa através de sua conta no Twitter que é ali, e não através da imprensa, que a população deve se informar a respeito das decisões presidenciais. É um momento que merece extrema atenção, e que será retomado em um outro momento nesta pesquisa sobre jornalismo e subjetividade.

Neste artigo, nossa proposta é pensar na potência transformadora/reparadora de um jornalismo de subjetividade – um termo que, é claro, carrega um certo diabo da provocação –, ferramenta que pode ajudar a empreender movimentos urgentes no pensar e no fazer jornalísticos. O primeiro: questionar os valores-notícia, entendendo como estes sustentam, por exemplo, a manutenção das hierarquias e valores frequentemente racistas (como veremos a seguir). Segundo: o jornalismo de subjetividade como ferramenta para desestabilizar representações engessadas, estabilizadas, promovidas também pelo próprio campo noticioso. Terceiro: pensar que essa forma de jornalismo pode se aproximar de uma prática ativista sem

desqualificar esse fato, entendendo que essa abordagem não é mais “contaminada” que o jornalismo cotidiano, fortemente calcado na lógica econômica e política.

A tarefa de refletir sobre a própria produção não é – ou não era – algo comum entre jornalistas, assim como entre outras produtoras e outros produtores de representação midiática. Como observou Moretzsohn (2007), o dia a dia embebido de velocidade das redações de rádio, TV, jornais e portais ensinou historicamente que jornalista “não tem tempo para pensar”. Assim, a reflexão deixou de ser matéria necessária para parecer quase um defeito de quem não privilegiava o modo industrial de fazer notícia. Mas foi justamente observando a manutenção de lugares comuns nos jornais do dia a dia que passei (pedindo licença para me colocar em primeira pessoa) em um fazer jornalístico de 20 anos em uma mesma redação, a refletir sobre a minha prática¹. A naturalização com a qual violências de diversos níveis surgiam no discurso jornalístico do qual eu fazia (e faço) parte causava espanto: pessoas assassinadas sentenciadas como culpadas por terem “provável ligação com drogas”; mulheres vítimas de machismo mortas “por ciúme”; travestis que surgiam apenas nas páginas policiais ou se prostituindo; a questão racial sendo reduzida a efemérides; o sertão como o lugar dos famintos à espera de um milagre; a pobreza enquadrada como vítima, violenta ou “a que supera adversidades”.

A subjetividade como elemento para tratar desses temas tão recorrentes no âmbito

do jornalismo passou a ser uma ferramenta importante na busca pela produção de representações mais integrais sobre pessoas e grupos. Ela traz de maneira mais ampla, profunda, as camadas de existência dentro desses ambientes. Busquei, ainda sem nomeá-la, no recorte e feita de reportagens como “A vida mambembe” (2007), “Os sertões” (2009), “Quase brancos, quase negros” (2010) e “O nascimento de Joicy” (2011), entre outras. Foi a partir de uma reflexão mais densa sobre a última que iniciei o desenvolvimento, em 2015, do que nomeio como jornalismo de subjetividade, termo nascido não para fazer uma oposição ao objetivo, mas sim uma como forma de demarcar a importância do subjetivo, historicamente rechaçado no campo noticioso. Essa negação da subjetividade não é algo que compete especificamente ao jornalismo, mas sim a um discurso maior, que modaliza a ciência, as relações sociais, o conhecimento – e também está relacionado ao gênero, como pontua Silva (2014) ao analisar o modo de produção masculina de notícias. Tem base, em resumo, em nosso projeto de racionalidade. Um trabalho da artista e teórica portuguesa Grada Kilomba é uma boa síntese dessa questão: nele, ela coloca de maneira poderosa as relações de poder estabelecidas entre os discursos, os autorizados percebidos como os lugares da razão; os não autorizados como os das prováveis distorções:

Comentários e avisos parecem-me
[aprisionar-me
em uma velha ordem colonial
Inadvertidamente, dizem-me
o que conta como a verdade
e em quem acreditar
lembrando-me de uma estranha
[dicotomia:
o que eles falam é científico
quando nós falamos, é não científico.

¹ Durante 20 anos, fui repórter, colunista e editora-assistente no *Jornal do Commercio*, de Recife.

posições é saudável a essa forma de produção de conhecimento. Mas ela necessariamente supera a questão? “Ouvir os dois lados” ou “vários lados” basta? Essa prática significa uma escuta mais integral da sociedade? Quem são os agentes ouvidos e como eles se posicionam e são vistos socialmente? Sem que esse critério, de saída, seja repensado, o esforço parece ser limitado.

É vital afirmar que os métodos de verificação elencados no texto citado acima *não são condutas estranhas à prática de um jornalismo de subjetividade*, e a metodologia aplicada na realização das reportagens aqui citadas demonstra isso, conforme veremos no caso de *O nascimento de Joicy* (MORAES, 2015). Além disso, um dos procedimentos recomendados no artigo, “buscar não tomar partido”, nos chama especialmente atenção: ele será analisado logo mais, quando tratarmos sobre subjetividade, jornalismo e ativismo. A subjetividade sobre a qual falo não repousa apenas na questão da emoção, é importante também na feitura de tantas reportagens (e não estamos falando de seu uso sensacionalista). A emoção – aquilo que surge nos encontros observados por Medina (1986) – não desqualifica nem torna menos crível a narrativa jornalística. Caso assumíssemos isso, como pensar no rigoroso e tocante relato-reportagem que Eliane Brum (2008) realiza depois de acompanhar, para a revista *Época*, em 2008, os últimos 115 dias de vida da merendeira Ailce de Oliveira Souza?

A subjetividade a qual nos referimos nesse jornalismo que busca ser mais integral se situa em critérios também objetivos: na necessidade de observarmos posições de classe, gênero, geográficas, raciais, grupais; na obrigatoriedade de levar em conta a estrutura social circundante (em nosso caso, a brasileira,

fraturada pelo classismo e pelo racismo); na necessidade de olhar miúdo para entender como essas questões se traduzem nas pessoas, em como são devolvidas ao mundo; na procura de fissurar representações previamente dadas (ou fatos previamente dados); finalmente, em uma autocrítica do próprio campo assentado em bases positivistas e também que privilegia narrar a partir de um enquadramento espetacular.

Assim, orientar pautas, abordagens, escritas e enquadramentos com esses pressupostos não significa estar com os sentidos embotados pela emoção: ao contrário, significa estar também guiado por critérios dados no mundo sensível. Ou devemos ignorar o meio no qual vivemos e do qual extraímos nossas temáticas? A subjetividade não pode ser entendida como algo meramente interno, pessoal, do campo da vida privada – a subjetividade é também formada por um ambiente histórico dado, objetivo. Saviani (2004) aponta justamente para isso ao abordar a subjetividade em Marx: o filósofo alemão, em sua VI tese, afirma que “a essência humana não é algo abstrato, interior a cada indivíduo isolado. É, em sua realidade, o conjunto das relações sociais” (MARX, 1977 apud SAVIANI, 2004, p. 10). Escrevo com esse entendimento, escrevo sobre a subjetividade dos outros orientada também a partir da minha. Escrevo porque o subjetivo é tão necessário quanto o objetivo para a existência do propagado “bom jornalismo”, e a recusa do primeiro trouxe não só prejuízos para a prática (e teoria), mas principalmente para aqueles e aquelas que eram por este jornalismo traduzidos.

A perspectiva de um jornalismo de subjetividade começou a ser desenhada no livro *O nascimento de Joicy* (MORAES, 2015). Ali, a investigação inicial observava como

três campos de conhecimento se faziam importantes nas reportagens que a autora deste artigo tinha, até então, desenvolvido: a filosofia, a sociologia e a etnografia (questão desenvolvida no capítulo 3). Novos elementos de sustentação aqui defendidos foram trazidos desde então. É um caminho em construção. Uma questão que se coloca para o desenvolvimento da prática jornalística subjetiva está na própria forma de enquadramento da realidade: no jornalismo, aprende-se que o que deve ser levado ao conhecimento do público é o espetacular, o extraordinário. A questão é que esse é um olhar muitas vezes exotificante, aquele que busca enquadrar o outro sempre pelo que ele apresenta como “diferente”. Essa assimetria proporciona aquilo o que Hall (2016) chamou de “espetáculo do outro”, termo feliz para pensar na vasta construção e difusão de estereótipos pelo equipamento midiático. A prática subjetiva vai em busca de um modo de apreensão da realidade não respaldado no espetacular, mas que se interessa também pelo banal; não pelo insólito, mas aquilo o que é evidente; não pelo exótico, mas pelo endótico (neologismo criado por George Perec (2010) para dar conta do evidente que não se vê). Segue-se, assim, aquilo que o romancista e ensaísta francês classificou como infraordinário, um método de observação do mundo baseado naquilo que não chama atenção, naquilo que jamais, em tese, poderia ser alvo do interesse de alguém.

Estranhamente (ou não), a prática etnográfica, vital para a reportagem, é ainda pouquíssimo presente no ensino da comunicação e do jornalismo, especificamente. Esta, no entanto, também já surgiu carregada pelo espetacular. Agier (2015), ao fazer uma análise dos enquadramentos

antropológicos iniciais, aponta para um olhar imensamente exotificante e eurocêntrico por parte dos que iam a campo – geralmente escolhendo aquilo que era distante, “estranho”, aquilo que melhor podia se configurar como sendo “o outro”. Esse enquadramento também transforma aquele que é visto em agente passivo, visto que é o meu olhar o que perscruta. Enquanto observo, não me uno, mantenho uma distância segura. Mas, quando abandonamos esse lugar (essencial também na prática jornalística) que não se fecha ao encontro, abro a possibilidade de meu olhar não ser o que domina, o entendido como não contaminado, o isento. O objetivo, enfim.

É vital, aqui, também trazer a noção da visibilidade e de visibilidade distorcida trabalhadas por Brighenti (2007) enquanto categoria para as ciências sociais, como lugar de hierarquizações. Para o autor, visibilidade é uma propriedade que pode ser usada para dividir as pessoas. Nesse sentido, trazer focos de luz para grupos pouco ou mal representados também é importante não como “temas” em si, mas justamente pelo fato de, nas relações assimétricas midiáticas, estes ocuparem um lugar de desvantagem.

A visibilidade homogeneiza as representações. Na ausência de mensagens dissonantes, as representações tendem a normatizar-se e estabilizar-se. É por isso que o acesso aos lugares de visibilidade é uma questão política central. Adentrar estes lugares é a condição prévia para se ter uma voz na produção de representações. Mais precisamente, não é simplesmente “acesso” o que importa, mas sim os estilos e modos de acesso (Ibidem, p. 333, tradução minha).

Afinal, para que serve esse jornalismo?

1. Para repensar critérios noticiosos excludentes

No campo do jornalismo, o estudo do valor-notícia tem grande destaque, com contribuições riquíssimas de autoras e autores que percebem seus critérios mutantes. Nessas análises, estão imbricadas, em abordagens diversas, tanto a dimensão estruturante daquilo o que permite que algo seja ou não noticiável (economia, política, organizações jornalísticas etc.) quanto a dimensão cultural e ainda subjetiva (valores dos próprios jornalistas, rotinas das redações, questões locais etc.). A noticiabilidade, segundo Wolf (2003) é constituída pelo conjunto de requisitos que se exigem dos acontecimentos – do ponto de vista da estrutura do trabalho nos órgãos de informação e do ponto de vista do profissionalismo dos jornalistas – para adquirir a existência pública de notícia. Tudo o que não corresponde a esses requisitos é “excluído”, por não ser adequado às rotinas produtivas e aos cânones da cultura profissional. Entendemos que a heterogeneidade que hoje caracteriza o jornalismo torna cada vez mais problemática a separação entre o que pode ou não ser noticiável. No entanto, apesar dessa maneira relativamente aleatória que o jornalismo das redações (que ainda, contraditoriamente, se baseia na objetividade para defender seu produto) utiliza para conferir existência pública aos fatos, existem diversas características que tornam um acontecimento mais ou menos propenso a ser noticiável.

A hierarquia das pessoas e os lugares implicados são dois pontos que se repetem entre vários autores (e, fortemente, nas

redações). Essa regularidade de critérios, inclusive, é uma das bases para os processos de automação da notícia, quando, por meio da inteligência artificial (IA), robôs-jornalistas têm conseguido desenvolver o *lead*, informando satisfatoriamente o público interessado em uma leitura tradicional e rápida sobre um determinado assunto. O desafio da IA, atualmente, é fazer com que os robôs avancem na progressão textual estruturando notícias com título, *lead* e complemento do texto (MORAES; GOUVEIA, 2018).

A questão geográfica (tanto relativa à proximidade do acontecimento de seus potenciais leitores quanto a um destaque dos países mais ricos sobre os mais pobres) e principalmente a notoriedade (e/ou riqueza) dos envolvidos se repetem como critérios poderosos de noticiabilidade entre vários autores e autoras. Martini (2000) elenca a magnitude pela quantidade de pessoas ou lugares implicados e a alta posição dos personagens; Wolf (2001) também cita o grau e nível hierárquico dos envolvidos como fatores determinantes; Galtung e Ruge (1965 apud OLIVEIRA, 2008) entendem que, quanto mais o acontecimento disser respeito a pessoas e países de elites, mais provavelmente se transformará em notícia. Em sua análise sobre valores-notícia e valores-convergentes, modelo entendido pelo autor como importante para selecionar e inserir temas sociais na mídia, Oliveira (2008) sublinha que, já no século XVII, Peucer observava que o poder e a notoriedade (“o nascimento e a morte de príncipes”) eram critérios fundamentais para que algo fosse ou não levado aos ouvidos do público.

Duas questões se colocam aí: é claro que figuras proeminentes – reis, presidentes, representantes de países, artistas

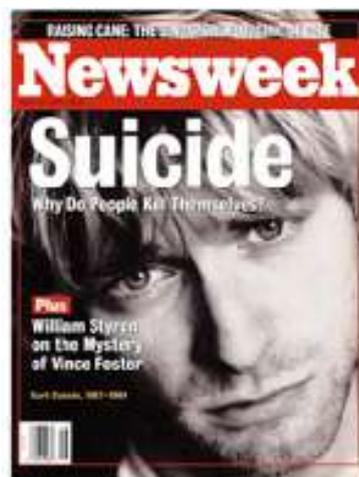
etc. – possuem alto valor de noticiabilidade seja pelo fato de estarem à frente de importantes decisões que dizem respeito a uma grande quantidade de pessoas quanto pelo nível de popularidade, de celebridade. Também é importante colocar que não é apenas de lugares e rostos proeminentes (e ricos ou poderosos) que se ocupa o jornalismo: a pobreza é um assunto rotineiro na imprensa. O ponto central é como essa pobreza é enquadrada. É aqui que o jornalismo de subjetividade nos é útil como ferramenta, ao empregar uma abordagem não espetacularizada sobre tais grupos; ao procurar trazê-los sem enquadrá-los como exóticos, engraçados, vítimas ou violentos; ao não tornar repórteres como heróis e/ou heroínas, salvadores, enquanto essa pobreza é figurante.

Há ainda outro ponto que esse modo de jornalismo, cutuca: se um dos critérios técnicos noticiosos mais comuns entre os autores e autoras nos fala que a magnitude e número de pessoas envolvidas vale para transformar algo em notícia, o que aconteceu com a imprensa norte-americana (que nos serviu historicamente de modelo) quando só resolveu noticiar robustamente o massacre de povos africanos (hutus e tutsis) nos anos 1990 após mais de 100 dias de conflito e quase um milhão de mortos? O *Projeto Ruanda*, do artista chileno Alfredo Jaar², mostra com desconcertante clareza como esses valores-notícia seletivos operaram. Durante 17 semanas, ele catalogou as capas da revista semanal *Newsweek* naquele período (1994): traziam celebridades, reportagens sobre drogas, tecnologia, mercado financeiro. Enquanto vai

exibindo estas capas em série, Jaar mostra, em um pequeno texto sob elas, os números crescentes de pessoas mortas em um dos mais violentos episódios da história recente da humanidade (na capa da qual vemos o cantor e compositor Kurt Cobain, que cometera suicídio naquela semana, somos informados através do texto de Jaar que, apenas em Kigali, capital de Ruanda, o número de pessoas mortas em 5 dias de conflito era de 25 mil). Onde estava a objetividade jornalística ocidental enquanto aquelas milhares de pessoas jaziam nas ruas? Por que aqueles corpos não escandalizaram, desde o começo do massacre, a opinião pública? Porque eram negros? Porque eram “anônimos”? Porque era África? Podemos voltar aqui a pensar no que Grada Kilomba (2016) nos fala sobre que vozes merecem ou não ser ouvidas. A hierarquia de lugares e pessoas venceu a magnitude e o número de envolvidos porque quem morre – e onde morre – são questões mais valorizadas pelo jornalismo e sua objetividade excludente.

[FIGURA 1]

Texto de Alfredo Jaar: “**April 12, 1994: The interim Rwandan government flees Kigali for the town of Gitarama. Relief officials estimate that as many as 25,000 people have been killed in Kigali alone in the first five days of violence.**”



² Imagens e textos retirados do *Rwanda Project*, de Alfredo Jaar, organizado em 1994. Disponível em: <https://bit.ly/1hkORAm>. Acesso em: 19 jul. 2019.

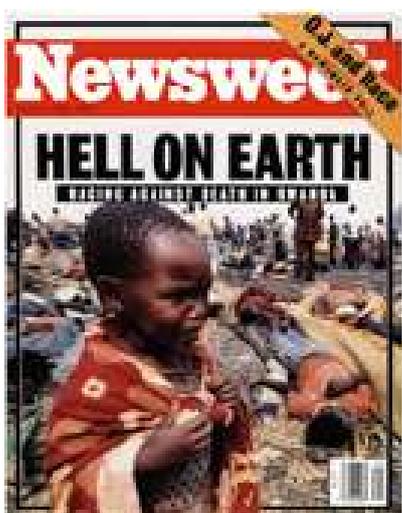
[FIGURA 2]

Texto de Alfredo Jaar: “**April 6, 1994:** A plane carrying the presidents of Rwanda and Burundi is shot down above Kigali, the capital of Rwanda. Their deaths spark widespread massacres, targeting Hutu moderates and the minority Tutsi population, in Kigali and throughout Rwanda. The Rwandan Patriotic Front, which had been encamped along the northern border of Rwanda, starts a new offensive.”



[FIGURA 3]

Texto de Alfredo Jaar: “**August 1, 1994:** Newsweek magazine dedicates its first cover to Rwanda.”



Jaar ainda trabalharia a relação entre imprensa e racismo (e, poderosamente, sobre objetividade jornalística) na obra *Searching for Africa in Life* (1996, figura abaixo), na qual exibe 2.500 capas do icônico semanário norte-americano encerrado no ano 2000. Entre 1936 e 1996, apenas cinco dessas capas foram dedicadas ao continente – e todas elas mostravam animais. No valor-notícia da *Life*, não havia espaço para arte, ciência, arquitetura, comportamento e temas que não tratassem sobre a vida selvagem na África. Novamente: era o “exótico” o que importava para ser noticiado.

[FIGURA 4]

Searching for Africa in Life,
Alfredo Jaar, 1996



Lima e Baccega (2004) estudaram no Brasil a construção da África bestial – e da negritude – pela imprensa tomando como recorte a disputa futebolística entre Inglaterra e Camarões. Localizam, como Kilomba e Huberman, o marco zero de nossa perspectiva do racional no branco europeu (a África

presente entre os lugares, segundo Hegel, que jamais ascenderiam à história e à consciência). Nas matérias sobre a campanha do time na copa, os jogadores eram os “leões”, “rugiam”, eram “indomáveis”. A “magia” e o “estilo moleque” do time contrastava com o futebol “burocrático”, “heroico” e “competitivo” da Inglaterra. Os aspectos técnicos, reflexivos, eram mais uma vez afastados daqueles de pele escura, enquanto sua alegria e não domesticidade eram sublinhados – termos, aliás, associados aos jogadores de futebol brasileiros, de maioria negra. Vale destacar que esse olhar também foi comum na cobertura jornalística nacional relacionada à vida e obra da pintora Maria Auxiliadora, que faleceu em 1974 (sua arte, de saída, era definida como “primitiva” e “ingênua” pela arte eurocentrada). “Empregada doméstica trocou o aspirador pelos pincéis” é um dos títulos no material reunido no catálogo referente a uma grande exposição sobre a artista realizada em 2018 no Museu de Arte de São Paulo. Em outra matéria, lemos a chamada:

Em São Paulo – e depois no Rio – uma grande retrospectiva relembra uma das maiores artistas primitivas que o Brasil já possuiu, agora de repercussão internacional. A moça, negra, alta, bonita e semianalfabeta narrou com alegria e feérico colorido a sua existência humilde e sofredora, o mundo de sonhos e realidade que a cercava (PEDROSA; OLIVA, 2018, p. 6).

A operação é a mesma: é preciso sublinhar primeiro a condição de doméstica – o espanto é que aquela mulher negra esteja com pincéis nas mãos. Também sua beleza e pouco letramento formal, sua alegria e seu colorido – a infantilização é marca recorrente desse jornalismo que parece querer celebrar quando, na verdade, estereotipa.

2. O subjetivo para desestabilizar representações de pessoas e grupos

Relacionada ao valor-notícia, mas não somente, está a imensa produção de representações pouco integrais sobre pessoas, grupos e lugares. Nessas lentes opacas e enquadramentos repletos de reduções (como vimos no caso das pessoas negras), o jornalismo, mesmo de maneira não intencional, promove a manutenção de violência de vários níveis. Entendemos que o jornalismo de subjetividade, que preza, como dito, pela semelhança, e não pela diferença (o eu, “normal”, o outro, “espetacular”), pode ser um caminho importante para fissurar essa prática estabilizada, na qual há a recusa a modos de existência não hegemônicos. Ele também proporciona a abertura para o que o campo, a rua, as complexidades que se colocam durante a investigação, podem trazer.

Foi nesse caminho que a reportagem “O nascimento de Joicy” foi realizada. Ela, uma mulher transexual do interior de Pernambuco, não se enquadrava no perfil previamente estabelecido no imaginário social: a cabeleireira não usava maquiagens, brincos, vestidos, tem também o corpo musculoso de quem trabalhou durante anos na roça. Não cabia, assim, em uma ideia de “personagem ideal”. Ignorar essa perspectiva foi fundamental para questionar os modelos do feminino construídos socialmente: Joicy passou a ser a personagem de uma investigação que durou meses e resultou na série publicada durante três dias (*Jornal do Commercio*, 10, 11 e 12 de abril de 2011). Essa decisão rendeu, mais tarde, ruídos não só entre o público, mas também no ambiente da redação, quando um editor escreveu na capa de jornal na qual Joicy

aparecia em sua casa, nua, como uma Vênus de Botticelli: “você escolheu uma bicha pobre, feia e ignorante”. A violenta frase – e uma série de cartas contrárias à presença visível de Joicy no jornal – demonstrava que, se tivesse conformado a personagem no corpo da mulher que leitores e chefes tinham previamente na cabeça, o assombro teria sido menor. A imagem da mulher construída socialmente, culturalmente, foi maculada pela reportagem, trazendo uma nova perspectiva sobre as construções do feminino. Era fissura, e não repetição de modelos, algo que, entendemos, é também obrigação de jornalismo.

Optou-se ainda por uma observação densa, participante, com ênfase no enfoque do cotidiano: foram vários dias acompanhando o movimento do salão de beleza, as consultas médicas, as conversas com vizinhos e familiares. Nessa observação, a repetição das ações, a pretensa banalidade dos fatos, traziam dados importantes: a relação contínua com o celular, este um companheiro contínuo da cabeleireira; as conversas no mercado público, com frequentadores fazendo piadas ou olhando de maneira risível quando Joicy passava. A escuta no pequeno sofá, enquanto Joicy cortava os cabelos de seus clientes também era preciosa: ali, a contínua necessidade de falar sobre o sonho que tivera com um anjo que lhe dissera seu novo nome mostrava como de certa maneira o divino era usado como moeda para sua aceitação em sua comunidade. O extraordinário mostrava sua potência. Essa abordagem foi extremamente importante para a difusão da reportagem (e, mais tarde, do livro): ao empreender uma narrativa não espetacular, Joicy foi aproximada do cotidiano dos próprios leitores e leitoras, que viam nela

desejos também seus: necessidade de amor, de conforto, companhia, respeito, cuidado.

3. O subjetivo como ativismo

Como adiantado no início deste texto, a ideia de um jornalismo “isento” em oposição a um jornalismo contaminado pelo ativismo é outra das falácias que escondem principalmente as práticas permeadas por interesses do primeiro. Aquele, que compactua com a premissa da objetividade, se coloca, como repara Christofoletti (2004, p. 92), “como um ritual estratégico que preserva o profissional de críticas à qualidade de seu trabalho, de questionamentos a sua legitimidade, de acusações de parcialidade em uma cobertura”. Assim, criou-se a ideia de que há o bom jornalismo e o “jornalismo engajado”, com o primeiro ocupando melhor posição hierárquica, o segundo devendo ser desconsiderado. Ele é feito por apaixonados demais por suas causas, o que os leva a não realizar um bom trabalho – a emoção novamente surgindo como uma erva daninha na prática jornalística. A contaminação é uma propriedade deste, não do primeiro. Mas um jornalismo que reúne informação, boa apuração, enquadramentos não viciados e temas sociais urgentes é algo para ser evitado ou buscado? Pensando a partir do resultado de trabalhos que traziam temas como racismo, feminicídio, transfobia, machismo, classismo, vi que, na prática, questões urgentes e emergentes podiam ser trabalhadas a partir de uma perspectiva ativista sem prejuízos ao “bom jornalismo” – na verdade, entendemos que, de saída, ao tentar repensar as práticas vistas na confecção de notícias e reportagens, já se realiza um ativismo em si. A escolha dos temas, das fontes e dos locais de observação, além do vital recorte das pautas, já

demonstram uma tomada de posição que pode ou desestabilizar representações redutoras ou confirmá-las. Pensando a partir de minha própria rotina produtiva, percebo que esse foi o caminho para exercer um engajamento mesmo no seio de uma grande empresa (é claro que existem tempos e gestões diversas, questões que impedem ou estimulam tais práticas; mas, ainda assim, é possível encontrar estratégias para produzir fissuras). Dessa maneira, tanto o “jornalismo comercial” quanto o “jornalismo ativista” mostravam-se uma coisa só, sem falsa dicotomia.

Retomo aqui, nesta reflexão inicial sobre o ativismo na subjetividade, um dos critérios que Melo (2007) evoca para garantir a melhor prática da intersubjetividade no jornalismo, o “não tomar partido”, algo que feriria condutas técnicas e éticas. A questão é que “tomar partido” é algo que está no DNA do jornalismo, e se isso foi um dia declarado (como nos jornais opinativos do século XIX), passou a ser encoberto justamente pelo manto da objetividade. A pureza é um mito, como já sintetizou o artista Hélio Oiticica nos anos 1960. Desde seu nascimento, o jornalismo massivo é permeado, sabe-se, por interesses econômicos, ou seja, a isenção nunca foi uma característica dessa área de conhecimento. Apesar disso, insiste-se em realizar separações absurdas entre práticas “puras” enquanto outras, ao deixarem claros os propósitos de suas produções, são menos confiáveis. Poderíamos pensar justamente o contrário: acreditar preferencialmente em quem revela-se (às vezes, de maneira discreta, na medida que as empresas de comunicação permitem) e olhar com sérias restrições quem se antepara em lugares-comuns como “apenas relatei os fatos” para esconder

interesses específicos. Uma prática ativista não significa abrir mão de ferramentas e procedimentos vitais (apuração, pesquisa, produção polifônica), mas sim empregá-los em abordagens que, bem realizadas, respeitam e potencializam aquilo que o jornalismo tem de mais poderoso: iluminar o que está sob as sombras. É vital compreender que o caminho da objetividade no jornalismo, para além dos procedimentos técnicos, *deve* ser guiado também pela percepção da sub-representação que atinge diversos grupos sociais, uma sub-representação, repito, causada também pelo jornalismo.

Nesse bojo, acusar a presença da repórter e a partir de onde ela fala também é outra estratégia subjetiva assumida nesse método, uma vez que proporciona um melhor entendimento da construção própria que o jornalismo realiza de seus personagens. Quem está filtrando aquela vida para leitoras e leitores não está apagado, ao contrário: está lá. Não se trata de dar ênfase a um testemunho, e mais acusar um processo de construção (ou seja, uma verdade entre muitas). A capacidade criativa da repórter precisa ser sublinhada, e cada encontro, único, produz o que Medina (1986) chama de interação social criadora, afinal o diálogo se dá, sobretudo no nível da sensibilidade. Como genialmente sintetizou o cientista austríaco Heinz von Foerster (apud CHRISTOFOLETTI, 2004, p. 55), “a objetividade é a ilusão de que as observações podem ser feitas sem um observador”.

Os três caminhos descritos acima estão, como vimos, conectados. Eles procuram repensar a epistemologia do jornalismo e seus modos padronizados de narrar o mundo, fortemente calcados pela ideia de uma objetividade. São caminhos que estão

sendo abertos, reflexões que ocorrem em um momento de reconfiguração do jornalismo, quando as audiências estão cada vez mais atentas ao tipo de representação criada por esse campo. Esse caminho subjetivo precisa ser discutido, debatido, adensado, é claro. Mas, nos parece, é inescapável: não é possível continuar empregando molduras anacrônicas para dar conta de uma sociedade que também se repensa. Há algo de muito errado em uma prática jornalística que não absorve os movimentos a sua volta em nome de uma “isenção”. ■

[**FABIANA MORAES**]

Professora e pesquisadora do Núcleo de Design e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) – Campus Agreste. Jornalista com doutorado em sociologia, é autora de cinco livros. Pesquisa pobreza, celebrificação do cotidiano, jornalismo e subjetividade.

E-mail: fabimoraes@gmail.com

Referências

AGIER, Michel. **Encontros etnográficos**: interação, contexto, comparação. São Paulo: Editora Unesp; Maceió: Edufal, 2015.

BRIGHENTI, Andrea. Visibility: a category for the social sciences. **Current Sociology**, Londres, v. 55, n. 3, p. 323-342, 2007.

BRUM, Eliane. Minha vida com Ailce. **Época**, Porto Alegre, 16 ago. 2008. Disponível em: <https://glo.bo/2JFBi63>. Acesso em: 19 jul. 2019.

BUCK-MORSS, Susan. **Hegel e o Haiti**. São Paulo: n-1, 2017.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. **A medida do olhar**: objetividade e autoria na reportagem. 2004. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Lisboa: KKYM, 2015.

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

IJUIM, Jorge Kanehide; SUIJKERBUIJK, Herma Aafke; SCHIMIDT, Laureane de Queiroz. Jornalismo: entre o objetivo e o subjetivo. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 137-148, 2008.

KILOMBA, Grada. **O projeto desejo**: enquanto falo; enquanto escrevo; enquanto caminho. 2016. Videoinstalação. 3 vídeos (10 min). Exposta na 32ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

LIMA, Solange M. Couceiro; BACCEGA, Maria Aparecida. Manipulação e construção da identidade da África negra na imprensa brasileira. In: CARRANÇA, Flávio; BORGES, Rosana da Silva (org.). **Espelho infiel**: o negro no jornalismo brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. p. 75-83.

MARTINI, Stella. **Periodismo, noticia y noticiabilidad**. Buenos Aires: Norma, 2000.

MEDINA, Cremilda A. **O diálogo possível**. São Paulo: Ática, 1986.

MELO, Isabelle Anchieta. A defesa de uma nova objetividade jornalística: a intersubjetividade. **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**, [s.l.], 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2M4miQP>. Acesso em: 20 jun. 2018.

MORAES, Fabiana; GOUVEIA, Diego. Para além do robô, a reportagem: pavimentando uma metodologia do jornalismo de subjetividade. In: MAIA, Marta; MARTINEZ, Monica (org.). **Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas metodológicas**. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2018. p. 99-114.

MORAES, Fabiana. **O nascimento de Joicy**: transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem. Porto Alegre: Arquipélago, 2015.

MORETZSOHN, Sylvia. “Profissionalismo” e “objetividade”: o jornalismo na contramão da política. **Biblioteca online de Ciências da Comunicação**, [s. l.], 2001. Disponível em: <https://bit.ly/2JP417m>. Acesso em: 24 jun. 2018.

MORETZSOHN, Sylvia. **Pensando contra os fatos**: jornalismo e cotidiano, do senso comum ao senso crítico. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

OLIVEIRA, Daniel Gonçalves de. **Jornalismo para além do valor-notícia**: o valor-convergente como modelo para selecionar e inserir temas sociais na mídia. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2008.

PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando. **Maria Auxiliadora**: vida cotidiana, pintura e resistência. São Paulo: Masp, 2018.

PEREC, Georges. **Lo infraordinário**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

SAVIANI, Dermeval. Perspectiva marxiana do problema subjetividade-intersubjetividade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE FILOSOFIA E EDUCAÇÃO, 5., 2014, Passo Fundo. **Anais** [...]. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2001. p. 1-19. Disponível em: <https://bit.ly/2YbWtoC>. Acesso em: 15 jul. 2018.

SILVA, Marcia Veiga da. **Masculino, o gênero do jornalismo**: modos de produção das notícias. Florianópolis: Insular, 2014.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

POR UM MODELO
DE EMISSORA
EDUCATIVA:
REFLEXÕES SOBRE
A QUALIDADE
DA TV USP

[ARTIGO]

Valquíria Aparecida Passos Kneipp
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este estudo buscou investigar a trajetória da TV USP, uma central de produção televisiva que funcionou durante dezoito anos nas dependências da Universidade de São Paulo e exibiu a sua produção por meio do Canal Universitário de São Paulo em consórcio com outras oito universidades da cidade. Buscou-se entender como a TV USP concebeu e incorporou a questão da qualidade na TV, com base nas propostas de Mulgan. A metodologia contou com entrevistas, pesquisa bibliográfica e análise de programas. Mesmo não se configurando como uma concessão de TV, a emissora desenvolveu uma produção de qualidade, com uma proposta diferente da televisão comercial, podendo se configurar como uma emissora educativa.

Palavras-chave: Trajetória. TV USP. Qualidade. TV Educativa.

This study aimed to investigate the history of TV USP—a television broadcasting center—which ran for eighteen years in the facilities of the University of São Paulo, having broadcast their production through the Canal Universitário de São Paulo in partnership with eight other city universities. This study sought to understand how TV USP conceived and incorporated the matter of quality on TV, grounded on proposals by Mulgan. The methodology included interviews, search in the literature, and program analysis. Although not considered an official TV channel, the broadcast delivered quality products and a different proposal of commercial television, which can be characterized as an educational TV broadcast.

Keywords: Path. TV USP. Quality. Educational TV.

Este estudio tuvo como objetivo investigar la trayectoria de la TV USP, un centro de producción de televisión que se desarrolló durante dieciocho años en las instalaciones de la Universidad de São Paulo, y que exhibió su producción por medio del Canal Universitario de São Paulo en asociación con otras ocho universidades de la ciudad. Se busca comprender cómo la TV USP concibió e incorporó el tema de la calidad en la TV, sobre la base de las propuestas de Mulgan. La metodología consistió en entrevistas, búsqueda bibliográfica y análisis de los programas. A pesar de no haberse perfilado como una concesión de la TV, la estación presentó una producción de calidad, con una propuesta diferente de la televisión comercial, y que puede configurarse como una estación educativa.

Palabras clave: Trayectoria. TV USP. Calidad. TV Educativa.

Introdução

O estudo da televisão no Brasil compreende um amplo universo de pesquisas que vai desde a sua história, trajetória, memória e análise de conteúdo e do discurso, até os gêneros, formatos e crítica. Em uma breve busca pela temática da televisão foi possível elencar uma série de pesquisas que colocam o assunto como foco em diversas direções.

Freire Filho e Borges (2011) organizaram uma publicação sobre televisão, promovendo um diálogo entre Brasil e Portugal, abordando temas como história, ficção seriada, telejornalismo, *reality shows*, digitalização e programação, com análises e estudos de recepção e de casos. Carenzio (2008) ao analisar a qualidade da televisão italiana, tomando como base a programação infantil, conclui, entre outros pontos, que a qualidade deve envolver destinatário, fala de modo claro e direto, adaptação aos ritmos do público, abordagem sobre a realidade, diálogo com os jovens, utilização da curiosidade das crianças e promoção da autonomia crítica como antídoto contra a acomodação. Squirra e Fachine (2009) em uma coletânea organizada pela Compós apresentam um panorama com perspectivas e tendências para a TV Digital no Brasil, com estudos sobre a interatividade da TV, de linguagem e fruição, e, ainda, uma amostra dos cenários e dos negócios da televisão digital. A interatividade, a convergência e os novos modelos de negócios na era digital também foram as temáticas abordadas por Cannito (2010). Machado (2005) em clássico estudo sobre a televisão apresenta um panorama dos melhores programas da televisão mundial, discute a questão dos

gêneros no telejornalismo e lista uma série de programas exemplares no mundo todo.

Diante desse breve cenário das pesquisas sobre a televisão, para este projeto optou-se por tratar da qualidade da televisão baseado na proposta de Mulgan (1990), em que o autor enumera sete tipos de abordagens quando trata do tema qualidade, sendo elas: qualidade da produção e profissionalismo, qualidade do consumidor e do mercado, estética da televisão, televisão como um ritual e comunhão, televisão e a pessoa, televisão como um ecossistema e, por último, qualidade como diversidade.

Para que este estudo não tome proporções gigantescas, optou-se por selecionar, nesse momento, uma emissora ligada a uma produção desvinculada da agenda comercial, para analisar a qualidade da televisão no Brasil: a TV USP, emissora ligada à Universidade de São Paulo, que é parte integrante da Coordenadoria de Comunicação Social da Universidade de São Paulo (CCS).

A TV USP, de acordo com o site da emissora, exhibe programas educativos, culturais e jornalísticos do acervo da Rede USP de Televisão (RUTV), que atualmente é composta pela TV USP – São Paulo –, gestora do Canal, e também pela TV USP – Bauru, TV USP – Piracicaba e TV USP – Ribeirão Preto. O espaço traz ainda documentários, séries especiais e outros conteúdos realizados em parceria ou coprodução com Unidades e Órgãos da Universidade de São Paulo. Em uma visita ao site da emissora foi possível verificar que a sua programação não está totalmente ativa e não possui informações atualizadas. Segundo a página, “A programação do site TV USP está sendo atualizada neste momento, por gentileza volte a visitar o canal TVUSP mais

tarde. Obrigado por nos visitar”¹. Existe no site da TV USP uma relação dos colaboradores e dos respectivos programas produzidos por cada um deles. Na TV USP – SP estão listados os programas PGM, Trajetória, Traquitana, Quarto Mundo, Caminhos, Especiais e outros. Nas outras colaboradoras não existem programas listados.

A emissora escolhida como recorte para esta pesquisa é ligada à universidade pública, mas ela não pode ser considerada uma emissora pública porque não dispõe de uma concessão propriamente dita. Até o ano 2015 a TV USP exibiu a sua produção por meio do Canal Universitário de São Paulo². Mesmo não sendo considerada uma emissora pública, ela possui um sistema de concepção e produção de programas educativos e críticos, fato que instigou em investigar: como a TV USP proposta como objeto empírico de estudo desta pesquisa incorpora e concebe a qualidade da televisão?

Antes de uma hipótese propriamente dita é preciso refletir que, de acordo com Minayo (2011), as hipóteses são afirmações provisórias ou uma solução possível a respeito do problema colocado em estudo. Cabe, então, mesmo que de forma preliminar, inferir que a emissora universitária investigada nesta pesquisa não concebe e nem incorpora pressupostos relativos à qualidade da TV. Outra possibilidade é a

afirmação desta hipótese, ou seja, de que a TV USP concebe e incorpora os referidos pressupostos; e há ainda uma terceira hipótese que pode confirmar parcialmente as duas anteriores.

Como objetivo geral buscou-se investigar a aplicabilidade dos sete tipos de abordagens para qualidade da TV propostos por Mulgan (1990), a partir da análise do conteúdo produzido pela emissora: analisar a qualidade da produção e profissionalismo presente na emissora; observar a qualidade do consumidor e do mercado; caracterizar a estética da televisão, a televisão como um ritual e comunhão, a televisão e a pessoa e a televisão como um ecossistema; e constatar a qualidade como diversidade.

Os motivos que podem corroborar com a realização desta pesquisa surgem da busca de contribuições conceituais e teóricas sobre a aplicabilidade da qualidade nas emissoras universitárias, visto que o tema é pouco debatido no meio acadêmico brasileiro. Numa rápida pesquisa no banco de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) foi possível observar que existe apenas uma dissertação de mestrado, de 2012, que avalia a qualidade de serviços de emissoras de televisão segundo a percepção dos anunciantes. Já no banco de dados do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) foram encontradas dez dissertações de mestrado que versam sobre a qualidade de programas, a qualidade do telejornalismo e a estatística de transmissão e apenas uma tese de doutorado sobre a qualidade da TV Escola no Brasil.

A emissora objeto deste estudo foi escolhida por apresentar uma oportunidade

1 TV USP, 2013. Disponível em: <http://iptv.usp.br/portal/channel.action?idItem=19>. Acesso em: 13 set. 2015.

2 Inaugurado em novembro de 1997, o Canal Universitário de São Paulo (CNU) é um condomínio que reúne cinco universidades paulistanas. Por meio dele, é veiculada a programação das respectivas TVs universitárias associadas. São elas: TV Mackenzie, TV PUC, TV Unip, TV São Judas e TV Inatel.

de acesso às informações, à observação e a entrevistas, com os principais responsáveis por ela. A metodologia contou com pesquisa bibliográfica, observação não participante e entrevistas em profundidade, caracterizando-se, dessa forma, em um estudo de caso.

O estudo de caso, segundo Yin (2001, p. 19), representa “a estratégia preferida quando se colocam questões do tipo ‘como’ e ‘por que’ quando o pesquisador tem pouco controle sobre o evento” e também quando o foco trata-se de fenômeno contemporâneo inserido em algum contexto da vida real, como é caso desta pesquisa, que buscou ir a campo para conhecer a realidade de uma emissora pública educativa do Brasil.

A pesquisa bibliográfica, de acordo com Stumpf (2005), como parte de um planejamento global inicial de qualquer trabalho acadêmico, compreende a identificação, a localização e a obtenção da bibliografia, “é um conjunto de procedimentos que visa identificar informações bibliográficas, selecionar os documentos pertinentes ao tema estudado e proceder à respectiva anotação ou fichamento” (Ibidem, p. 51).

A observação não participante “consiste na inserção do pesquisador no ambiente natural de ocorrência do fenômeno e de sua interação com a situação investigada” (PERUZZO, 2005, p. 51). No caso desta pesquisa foram períodos em que a pesquisadora visitou a emissora estudada e buscou informações sobre ela.

A entrevista em profundidade como uma técnica clássica para a obtenção de informação “é um recurso metodológico que busca, com base em teorias e pressupostos definidos pelo investigador, recolher

respostas a partir da experiência subjetiva de uma fonte, selecionada por deter informações que se deseja conhecer” (DUARTE, 2005, p. 62). Ela foi utilizada, de acordo com Duarte (2005), para a pesquisa de cunho qualitativo, por meio de questões semiestruturadas, e entrevista semiaberta, com um roteiro para abordagem em profundidade, que propiciou respostas indeterminadas. Antes da pesquisa propriamente dita é importante conhecer um pouco o objeto empírico desta pesquisa – a TV USP.

Um pouco da trajetória da TV USP

Inicialmente é preciso explicar que a TV USP, em sua concepção inicial, não se trata de uma concessão pública de televisão, e sim de uma participante dentro de um Canal de Acesso Público, que começou dividido entre universidades da cidade de São Paulo e Grande São Paulo, em *pool*, com programação rotativa, denominado Canal Universitário de São Paulo³.

De acordo com Adoryan (2004), o Canal Universitário de São Paulo (CNU), do qual a TV USP fez parte até meados de

³ O Canal Universitário foi criado de acordo com a lei n.º 8.977/95, como canal básico de utilização gratuita que veicula programação das universidades sediadas na cidade de São Paulo. Dessa forma, é um meio técnico de difusão de sons e imagens de cinco televisões diferentes, com filosofia, ideias, produtos e projetos próprios. Ainda assim, as universidades associadas trabalham numa perspectiva de integração, buscando coproduções e atividades comuns que contribuam para o fortalecimento dos laços de amizade e de solidariedade que as unem.

2015, começou a ser gestado em 1996 com o I Encontro dos Canais de Acesso Público do Estado de São Paulo, onde se discutiu a organização das formas de participação das entidades interessadas em compor os canais básicos de utilização gratuita, criados pela Lei do Cabo, que regulamentou o funcionamento das TVs a cabo no Brasil. Somente em julho de 1997 o CNU foi criado, com dez universidades da cidade de São Paulo. Efetivamente a programação da TV USP só entrou no ar a partir de 10 de novembro de 1997. A saída da TV USP do Canal Universitário se efetivou em 2015. Foram 18 anos de participação. De acordo com o Coordenador de Comunicação Social da USP, Eugênio Bucci, a saída se deu devido a uma reestruturação que toda a comunicação da universidade passou:

Porque a televisão dentro do Canal Universitário, ela não é uma televisão com uma identidade forte, mas é preciso deixar claro que a TV USP fez um trabalho magnífico desde que foi criada com a presença no Canal Universitário, preparar o conteúdo que aquela equipe conseguiu fazer é notável, a gente tem um acervo espetacular ⁴.

Já o professor Luiz Fernando Santoro, que fez parte de uma comissão que avaliou os meios de Comunicação Social da USP, revela que apesar de haver mão de obra capaz e bem remunerada nos quadros da TV USP havia um descompasso. “Não tinha um projeto consistente sintonizado com a universidade, sintonizado com o que a universidade queria. Porque a universidade

nunca pensou nisso”⁵. Para ele a falta de pesquisa também contribuiu para o fim da TV USP. “É um atraso generalizado na reflexão sobre rádio e TV Universitária, sobre o que deve ser, e o que não deve ser. Eu acho que o fato da gente nunca ter feito coisas muito significativas, principalmente na televisão, no rádio eu acho que fez isso”⁶. Outras hipóteses podem corroborar com o fim da TV USP, pelo menos da maneira como existiu (em pool com outras universidades). A primeira hipótese é que com o processo de midiatização, apontado por Hjarvard (2012, 2014), a sociedade contemporânea mudou sua forma de comunicação e com isso a universidade precisa entrar em sintonia com esse processo em curso, por meio de variadas formas de dialogar com o público (redes sociais digitais, por exemplo). De acordo com o autor, a midiatização pode ser: “um processo de dupla face no qual a mídia se transformou em uma instituição semi-independente na sociedade à qual outras instituições têm que se adaptar” (HJARVARD, 2012, p. 53). E no caso específico da TV USP, seria necessária uma mudança na forma de exibir sua produção e se comunicar com a sociedade, além das transmissões em horários rotativos, dividindo espaço com outras universidades. Como isso não foi possível, devido à escassez de recursos, que as universidades públicas no Brasil vêm enfrentando ao longo dos anos, esse pode ser um dos elementos que levaram a TV USP a finalizar as suas atividades, nesse contexto em que estava presente. No atual cenário de midiatização apontado por Hjarvard (2012), as instituições alteraram os seus funcionamentos e também

⁴ Entrevista concedida à pesquisadora no dia 2 de abril de 2016.

⁵ Entrevista concedida à pesquisadora no dia 2 de abril de 2016.

⁶ Idem.

as relações mútuas. Esse conceito pode ser aplicado em vários setores da sociedade contemporânea, como na política, na ciência, na religião, entre outras, porque a:

mediatização é utilizada como conceito central em uma teoria sobre a importância intensificada e mutante da mídia dentro da cultura e da sociedade. Por mediatização da sociedade, entendemos o processo pelo qual a sociedade, em um grau cada vez maior, está submetida a ou torna-se dependente da mídia e de sua lógica (HJARVARD, 2012, p. 64).

Uma segunda hipótese é que o processo de mediatização da sociedade contemporânea trouxe outras formas de comunicação em diversas plataformas, o que foi caracterizado por Jenkins (2009) como convergência midiática. O autor apresenta sua ideia de convergência não só como um processo tecnológico, que une múltiplas funções dentro de aparelhos, “em vez disso, a convergência representa uma transformação cultural a medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídias dispersos” (Ibidem, p. 30). Diante desse cenário conceitual, teórico e tecnológico, uma televisão nos moldes em que a TV USP existiu, como exemplo em termos de produção, precisaria ser repensada e rearticulada para poder fazer frente às demandas da sociedade contemporânea.

A TV USP, em seu projeto inicial, elaborado pelos professores Marília Franco, que na época era professora do Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA/USP (CTR) e coordenadora acadêmica do Projeto Univídeo, na Coordenadoria Executiva de Cooperação Universitária

de Atividades Especiais (Cecae), Ângelo Piovesan Netto, professor do CTR, e Domingos Luiz Bargman, coordenador técnico do Laboratório VIDEOFAU da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU), apresenta na introdução, o contexto da sociedade: “‘fim-de-século’, globalizada, vem sofrendo profundas modificações no armazenamento e na transmissão do conhecimento a partir do uso, cada vez mais democrático, das novas tecnologias de comunicação como: cinema, TV, vídeo, computadores” (FRANCO; PIOVESAN NETTO; BARGMAN, 1997, p. 2), e aponta a contribuição que as tecnologias poderão edificar para que o conhecimento seja usufruído e aproxime-se de uma “Videoteca de Alexandria”, numa alusão à maior biblioteca do mundo, só que em termos de vídeos. “Com a digitalização acelerada de grandes acervos culturais e sua disponibilização nas infovias, sob os formatos mais variados, percebemos que a palavra escrita tem reduzido seu papel como forma privilegiada de registro e transmissão do conhecimento” (Ibidem). O projeto ressalta o espaço que as linguagens audiovisuais vêm ganhando, como suporte de documentos, e que “expressão audiovisual” começa a ser incluída nas atividades de formação das novas gerações. O desafio proposto pelo referido projeto é apresentar uma programação que informe o público o que se faz dentro da USP, o que representa “a oportunidade única de acelerarmos nossas formas de comunicação na direção dos formatos do futuro” (Ibidem).

Dois questionamentos fundamentais que revelam a constituição conceitual do projeto são apresentados, com algumas possíveis respostas para eles. O primeiro diz respeito a “que imagem da USP queremos transmitir?” (Ibidem). Como resposta

há alguns termos-chave como pluralismo, excelência, interatividade, valorização da construção do conhecimento. Menciona-se também a formação cultural das novas gerações e resposta ao investimento da sociedade. De acordo com os autores do projeto, “cada um desses termos guarda em si enormes desafios de fazê-los refletir na dinâmica audiovisual de cada programa, na coerência conceitual da grade de programação, na qualidade técnica e estética do que emanar dessa janela aberta para a sociedade” (Ibidem). O segundo questionamento reflete sobre “que compromisso de diálogo assumiremos com os espectadores?” (Ibidem). A resposta revela o diferencial que TV USP se propunha a fazer.

No nosso caso essa questão assume dimensões muito especiais, considerando o compromisso da universidade pública com a construção e transmissão do conhecimento na sua dimensão de excelência e utilidade. Nossos mecanismos de “*feed-back*” terão que ser construídos segundo nossa finalidade social mais elevada e não a partir de desejos e modismos mensuráveis por métodos de Ibope (Ibidem).

As duas direções conceituais apontadas no projeto definem o papel que a TV USP pretendeu desempenhar diante da sociedade:

não como uma vitrine de exibição das qualidades acadêmicas, mas, sobretudo, como a possibilidade de resgate da solidariedade, do respeito e do desenvolvimento mútuo em que devem se pautar as relações entre produtores do saber e a sociedade que os inspira e financia (Ibidem).

Para que esses conceitos pudessem se consolidar nas ações práticas e de produção dos programas foram elencados três princípios para nortear o tratamento dos projetos de programação e da avaliação da qualidade dos produtos. O primeiro diz respeito à linguagem da TV, que “terá primazia sobre qualquer outro formato” (Ibidem). O segundo revela a preocupação com a informação que abranja uma diversidade de públicos porque “será transmitida a leigos e iniciados” (Ibidem). O último propõe uma espécie de polifonia acadêmica, com espaço e voz para todos os acadêmicos, pois “deverá transmitir a voz de todos os segmentos acadêmicos” (Ibidem).

Para garantir a produção de uma programação pelos conceitos e princípios anteriores, o projeto da TV USP propõe um corpo diretivo e produtor com dinâmica e coerência próprias por meio de um organograma que garanta, “ao mesmo tempo, a construção da melhor imagem da Universidade, com liberdade e a agilidade indispensáveis à produção audiovisual” (Ibidem).

O organograma inicial estava dividido em dois setores: um Conselho Principal e um Comitê Executivo, sendo que o Conselho Principal deveria ser composto pelas Pró-Reitorias da USP, pela Coordenadoria de Comunicação Social da Universidade e pela Escola de Comunicações e Artes. “Este conselho deverá cuidar da implantação da TV USP fixando e consagrando os conceitos, os princípios e as políticas internas e externas que viabilizem as transmissões da programação” (Ibidem). Com o tempo, a proposta inicial era que esse comitê, após a implantação, fosse substituído por um Conselho Editorial.

O Comitê Executivo, com a função de propor, produzir e levar ao ar a grade de programação da TV USP, comandaria as atividades do Departamento de Produção⁷, do Setor de Pós-Produção⁸, do Departamento Técnico⁹, do Departamento de Administração¹⁰, do Departamento de *Feed-back*¹¹ e do Departamento de Documentação¹².

A grade de programação inicialmente se comprometeu em produzir uma hora semanal de programação inédita, com dois programas de trinta minutos, para os primeiros três meses de programação. Havia também a preocupação em manter no mínimo um mês de programação pronta antes da data de entrada do canal no ar. “Dado o ineditismo da iniciativa, dentro dos padrões produtivos da USP, estamos já bastante atrasados na implantação do Projeto e mais ainda em relação ao início da produção específica” (Ibidem, p. 4).

7 “Encarregado de criar produzir e finalizar programas especiais sobre temas abrangentes pautados pelo Conselho Editorial e/ou pelo Comitê Executivo”. Ibidem, p. 2.

8 “A sugestão é que o Setor de Pós-Produção tenha dimensões maiores para viabilizar a finalização de projetos cuja captação seja feita pelas Unidades da USP que tenham condições de realizar essa atividade. Ibidem.

9 “Encarregado do planejamento, instalação, manutenção e expansão do parque técnico da TV USP”. Ibidem, p. 3.

10 “De dimensões bem reduzidas, esta área teria a função de garantir as atividades de secretaria e contabilidade da TV USP”. Ibidem.

11 “Nome provisório para o grupo que deverá desenvolver as atividades que garantam a interatividade da TV USP com seu público.” Ibidem.

12 “Tem como função criar, organizar e manter em arquivos de fácil disponibilização toda a programação emitida pelo canal e/ou quaisquer outros tipos de materiais para consulta e produção de programas”. Ibidem.

Outra preocupação dos autores do projeto foi a necessidade urgente de definir a programação visual da TV USP, com logotipo, vinhetas, aberturas e *inserts*;

pois ela será o rosto, a fachada da TV e sua criação deverá ser feita inspirada nos conceitos e princípios definidos. A execução desses produtos envolve a criação dos projetos gráficos para aprovação e depois sua produção em formato audiovisual, o que demanda um tempo e um custo razoáveis, bem como o envolvimento de tecnologia e profissionais altamente especializados (Ibidem, p. 4).

Os recursos técnicos foram outro desafio revelado pelo projeto da TV USP, porque a universidade não possuía em nenhuma unidade ou setor os equipamentos de melhor padrão de qualidade para a emissão “broadcast” de televisão. Além disso, outra preocupação revelada era quanto às condições de pós-produção: “também não possuímos equipamentos profissionais satisfatórios nem em tecnologia linear – ilhas de edição BETACAM, com efeitos e geradores de caracteres, nem tecnologia digital – não linear” (Ibidem, p. 5). Para resolver esse impasse, foi feito um levantamento das unidades que dispunham de alguns equipamentos, mesmo que inferiores aos necessários, para que o canal iniciasse as atividades e aguardasse a compra, instalação e manutenção de um modelo tecnológico profissional.

Os recursos humanos foram improvisados, com técnicos de nível universitário disponíveis nas unidades da universidade; desde que houvesse algum treinamento e orientação, poderiam integrar equipes de produção para a TV USP. Além disso,

foi definida a contratação de dois técnicos especializados para as atividades de produção de TV. Existiu também a recomendação para o engajamento dos alunos de graduação e pós-graduação nos projetos da TV USP, desde que fossem absorvidos os interesses e especialidades deles, por meio de atividades com características de bolsas e estágios (Ibidem).

Nas considerações finais, os autores reiteram a necessidade de urgência e agilidade para viabilizar o projeto e realçam que “uma sólida vontade política de criar o melhor e mais adequado modelo de TV que reflita nossa melhor imagem sem espelhar todas as dificuldades que representam sua criação” (Ibidem, p. 6).

Em 1998, a professora Marília Franco, diretora da TV USP, refletiu a respeito dos primeiros tempos da produção de conteúdo, revelando as primeiras impressões do cenário midiático, de “dúvida, descrença, perplexidade, desconfiança... mas também claro, algum entusiasmo” (FRANCO, 1998, p. 118). A professora também elencou uma série de argumentos positivos e negativos. Entre os negativos está a relação custo benefício, pois a universidade pública já sofre com a falta de recursos e o custeio de uma produção de conteúdo televisivo é caro. Mas ela apresenta uma alternativa: “em crise estamos sempre, portanto não dá para superar a crise para depois inovar” (Ibidem, p. 119). Entre os pontos positivos, Franco (1998) destaca a segmentação dos canais e que, nesse caso, “a avaliação da relação custo benefício precisa ser calculada com outros parâmetros” (Ibidem). Em 2004, o diretor da TV USP, Pedro Ortiz, apresenta as perspectivas e os desafios de uma TV universitária. Com um inventário de toda a produção, ele revela que no ano de 2002 foram produzidos 199 programas

inéditos e foram exibidas outras 118 reprises. Ortiz (2004) apresenta também um resumo das ações em parcerias com os *campi* do interior na concretização do projeto Rede USP de TV. Por fim, o diretor relata o processo de consolidação da TV USP: “nestes últimos anos regularizamos algumas das nossas produções, dando-lhes periodicidade e investimos no aprimoramento dos programas, com pautas mais amplas, variados enfoques temáticos e compromisso jornalístico com a boa informação” (ORTIZ, 2004, p. 139).

O que pode ser a qualidade na TV USP?

Muitos pesquisadores tentaram definir o significado de qualidade na televisão e o que seria necessário para um programa ser considerado de qualidade. De fato, qualidade é um conceito amplo e subjetivo, que depende de parâmetros técnicos, de bom texto, de escutar as demandas da audiência e de muitos outros requisitos. Um conceito fechado para a qualidade revela-se uma utopia, porque à medida que o tempo passa, e a televisão e a sociedade mudam, novos desafios surgem, e precisam ser revistos e atualizados constantemente.

A discussão sobre qualidade na televisão surgiu a partir do livro *M.T.M.: quality television*, de 1984. Publicado pelo renomado Instituto Britânico de Filme (BFI), os autores tentam definir o que faz os programas da M.T.M.¹³ serem tão atrativos para a audiên-

13 Sigla da produtora de TV de Mary Tyler Moore

cia e tão aclamados pela crítica. Feuer (1984) aposta em personagens complexos, diálogos sofisticados e identificação com a audiência como fatores que transformam uma comédia de personagens em uma comédia de qualidade.

Os critérios de qualidade de um programa são geralmente associados a sua capacidade ética, de gerar confiança e respeito aos telespectadores. Desse modo, uma TV de qualidade deveria se preocupar com a veiculação de programas violentos, imorais, sexistas, racistas, entre outros, que possam ferir de alguma maneira a dignidade humana. Essa discussão passa pelo caráter moral e estético, levando em consideração diversos padrões de qualidade que ainda não são unânimes entre os pesquisadores.

Entretanto, nem todo intelectual da comunicação acredita em qualidade na TV. Por ser um produto para a massa, a maioria dos pesquisadores conservadores são céticos sobre um nível estético na televisão, em que tudo é produzido em escala industrial. Em um de seus artigos sobre a televisão, o autor Nelson Rodrigues defende seu ponto de vista de que a televisão tem que se adequar às massas e não o contrário. “A TV tem que ser feita para as massas e as massas são burras e têm mau gosto e não tem nada a ver com a grande arte, com a grande música, com a grande pintura” (apud Freire Filho, 2001, p. 77). Por outro lado, Machado (2000) argumenta que a demanda comercial e o contexto industrial não impedem a televisão de criar produtos artísticos e se preocupar com os elementos estéticos, e essa preocupação é um dos elementos que fazem a televisão de qualidade.

Nesse contexto, Machado (2000) relembra que a diversidade também é um fator importante para a qualidade. O autor acrescenta que “a melhor televisão seria aquela que abrisse oportunidades para o mais amplo leque de experiências diversificadas” (Ibidem, p. 25), assim como o Channel Four, no Reino Unido, criado para promover a diversidade e a expressão de uma sociedade plural e multicultural.

O Channel Four na Inglaterra é um exemplo de qualidade na televisão, pois se propõe a investir em produtores independentes, inovando na forma e no conteúdo de seus programas. Se levarmos em consideração a “Qualidade em TV” no sentido inicial da M.T.M., observaremos “a contínua negociação da tensão entre o econômico e o estético, entre a produção textual e a produção de mercadoria” (Freire Filho apud BORGES; REIA-BAPTISTA, 2008, p. 79). Essa negociação faz com que o produto televisivo seja ao mesmo tempo atrativo para o público e para a publicidade. Pensando dessa maneira, Borges (2008) explica que o modelo do Channel Four originou o processo de convergência entre a TV de qualidade e o Cinema Arte.

Mas nem tudo está relacionado aos programas. Em alguns casos a audiência também é responsável por uma televisão de qualidade. Fontcuberta (2008) defende que a audiência deve possuir “Competência Midiática”, ou seja, “conhecer, entender e analisar novas linguagens, códigos, tecnologias da informação e comunicação; conhecer o processo de produção de conteúdo, analisá-los criticamente e em determinado contexto” (FONTCUBERTA, 2008, p. 195). Dessa forma, o público discutirá criticamente o que há de certo e errado e o que pode ser

diferente, e assim poderá opinar de maneira embasada e concreta. Fontcuberta (2008) defende ainda que a audiência com competência midiática “se aproxima dos meios com a exigência de encontrar não apenas informação, mas também significados” (FONTCUBERTA, 2008, p. 195).

Mas a questão é que essa tão sonhada audiência de qualidade é formada pela massa, pessoas pobres e ricas, sendo, dessa forma, impossível garantir um nível tão alto de conhecimento e engajamento de todos eles. Em relação à audiência do Brasil, Freire Filho (2001) relata que “dos cerca de 2 milhões de telespectadores ‘colados’ diariamente aos 600 mil aparelhos ligados no Rio de Janeiro em 1968, 1 milhão e 400 mil eram pobres ou muito pobres – favelados” (FREIRE FILHO, 2001, p. 2).

Enquanto isso, na Grã-Bretanha, conhecida por ter a melhor TV do mundo, o público paga uma taxa de licença para assistir televisão, e talvez esta seja a razão pela qual a audiência britânica seja tão preocupada com a qualidade de sua televisão. Se o sistema televisivo é mantido com o dinheiro da audiência, ela é mais que bem-vinda e legitimada a dizer o que tem ou não qualidade e exigir dos meios de comunicação o que eles desejam assistir quando estão diante da TV.

A preocupação com as necessidades da audiência e a capacidade de transformar as demandas da sociedade em produtos também é uma característica de qualidade na televisão. Freire Filho pontua que “TV de qualidade é aquela que desempenha, com humildade, a função de mediar a ‘alta cultura’ para as massas” (FREIRE FILHO, 2004, p. 107).

E foi exatamente para oferecer a melhor programação aos telespectadores que a Televisão Britânica foi criada sob os princípios básicos de educação, entretenimento e informação. Segundo Borges (2008, p. 8), a qualidade na televisão “deve ser analisada a partir da conceituação de seu papel, suas propostas culturais e sociais e os valores éticos que deve veicular”.

Geoff Mulgan (1990), define qualidade em TV analisando sete tipos de competências e como elas podem ser empregadas na TV. Dentre elas estão: técnica, estética, demanda da audiência, aspectos pedagógicos e valores morais, poder de gerar mobilização, valorização das diferenças, das minorias e dos excluídos e diversidade de experiências.

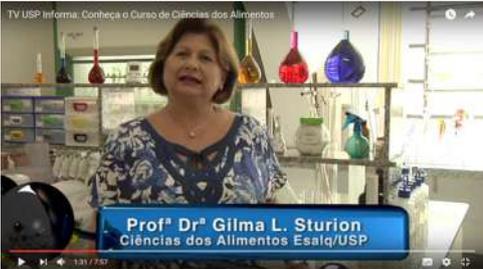
Analisando esses aspectos percebemos que o significado de qualidade em TV é amplo e que alcançar tal padrão de qualidade requer uma mudança comportamental tanto dos meios de comunicação quanto da audiência. Para Machado (2000, p. 25) “uma televisão de qualidade deve ser capaz de equacionar uma variedade muito grande de valores e oferecer propostas que sintetizam o maior número de ‘qualidades’”. Assim, a televisão de qualidade atrairia diversos tipos de público, garantindo uma audiência não só quantitativa, mas acima de tudo qualitativa, que se sentiria representada e respeitada pela programação oferecida.

A qualidade pode ser um conceito puramente técnico no que se refere à qualidade do roteiro, fotografia ou atuação, e pode ir até o conteúdo, valorizando a educação, os valores morais e a construção de

conduta. Por isso, selecionou-se as abordagens de Mulgan (1990) para realizar uma análise de alguns dos programas e cruzar com proposta inicial do projeto da TV USP e tentar inferir a respeito da sua qualidade.

A partir do projeto inicial da TV USP e da sinopse dos sete programas iniciais buscar-se-á investigar se as sete propostas de Mulgan (1990) são observadas neles. Iniciamos com a sinopse dos programas, conforme o Quadro 1:

[QUADRO 1]
Programas e sinopses

Programas	Sinopses	Abertura
1 – Qual é o curso?	Divulga os cursos de graduação oferecidos pela USP, numa linguagem voltada para os estudantes do ensino médio. Enfoca cursos através de depoimentos de alunos de graduação, professores e ex-alunos agora no mercado de trabalho. Mostram-se as instalações do curso, as áreas de vivência e as atividades discentes.	 <p>Fonte: Qual... (2013)</p>
2 – Olhar da USP	Programa jornalístico que aborda os temas mais emergentes e polêmicos da vida nacional e internacional, trazendo matérias produzidas pela equipe da TV USP e comentadas por especialistas convidados, sempre buscando acrescentar informação e oferecer um olhar diferenciado dos enfoques da mídia aberta.	 <p>Fonte: Olhar... (2013)</p>
3 – Especiais TV USP	Produzidos em função de grandes pautas temáticas, eventos especiais ou parcerias procuradas. Como exemplos de programas já produzidos temos a recepção aos calouros de 1998 e 1999, Imigração Japonesa, Memória Viva Guarnieri, Trotski, entre outros.	 <p>Fonte: Programas... (2016)</p>
4 – Trajetória	Um programa sobre a memória viva dos professores e pesquisadores da Universidade de São Paulo. O programa tem, quinzenalmente, um convidado especial – professor ou professora da USP – que fala sobre sua trajetória acadêmica, sua relação com a universidade, suas pesquisas, suas publicações e suas reflexões sobre temas da atualidade.	 <p>Fonte: Trajetória (2012)</p>

Programas	Sinopses	Abertura
5 - <i>Traquitana</i>	Dedicado à reflexão do mercado audiovisual brasileiro, o programa exibe vídeos e curtas independentes, de várias partes do país, além de entrevistas com pessoas envolvidas no mercado audiovisual - realizadores iniciantes, oficinairos, ofcinados, produtores, gerentes e funcionários.	 Fonte: Traquitana (2010)
6 - <i>Ocam</i>	Numa parceria com a Orquestra de Câmara da Universidade de São Paulo, regida pelo Maestro Gil Jardim, a TV USP acompanhou as apresentações mensais da Orquestra de Câmara da ECA (Ocam) durante o ano de 2003, formatando programas musicais mensais de uma hora de duração.	 Fonte: Ocam (2016)
7 - <i>Minuto USP</i>	“É um boletim exibido nos intervalos da nossa programação para mostrar os acontecimentos da Universidade de São Paulo. Abrangente, o boletim informa sobre exposições, palestras e cursos” (ADORYAN, 2004).	 Fonte: Minuto... (2014)

Para não estender a análise e a aproximação com os conceitos de qualidade da TV, optou-se por analisar cada uma das propostas de Mulgan (1990) em relação às sinopses dos programas do Quadro 1 e de alguns exemplares encontrados no YouTube. Começando pela técnica e de acordo com Mulgan (1990), que leva em consideração a qualidade dos profissionais e das produções, analisando problemas técnicos como luz, som, imagem, roteiro, direção e produção, ou seja, o trabalho dos profissionais e equipamentos envolvidos na produção televisiva, o programa analisado nesse quesito foi o *Traquitana* (4 no Quadro 1), de 2010, que segundo o exemplar tem um tempo total de 30'39",

dividido em quatro partes, sendo a primeira de 7'53", a segunda de 9'13", a terceira com 6'22" e a última de 7'12". A qualidade técnica desse programa em termos de vinheta e conteúdo da imagem deixa um pouco a desejar, porque apresenta uma vinheta de abertura criativa, mas elaborada de forma simples e rudimentar, e o mesmo se repete no gerador de caracteres, o que demonstra que, de acordo com projeto da criação da TV USP, não havia recursos técnicos especializados e profissionais para a realização dessa etapa técnica. O conteúdo sobrepõe essa questão técnica, pois o programa apresenta um curta e um debate com os criadores, sendo mostrada a criação de um cinema na periferia de São Paulo por um

catador de papel. A história é contada com uma visão poética e singular do trabalho do personagem, com texto leve, mesclado por trilhas e pela própria narrativa dele e de especialistas. No segundo momento, é debatida, além do curta exibido, a história do cinema da universidade, e é feito um alerta para o descaso e o risco da deterioração do material, que documenta o início da universidade.

A qualidade estética, para Mulgan (1990), não deve estar ligada a grandes obras literárias e cinematográficas, mas sim utilizar sua natureza instantânea e de entretenimento de uma maneira efetiva. O programa *Ocam* – Orquestra de Câmara da Universidade de São Paulo (6 no Quadro 1) apresenta em tempos variados (o exemplar em análise tem 4'44"), com informações sobre a música clássica e os profissionais e apresentações da orquestra em diversos locais. O programa proporciona conhecimento sobre música, organização e entretenimento, com audições e ensaios da orquestra, promovendo uma experiência diferenciada da televisão comercial brasileira.

A TV de qualidade deve também gerar mobilização, criar comunidades em que se dividam as experiências vividas por meio do programa de TV. Mulgan (1997) se refere à capacidade da televisão de promover interação entre as pessoas, e um exemplo é a abordagem de temas universais, que converse com todos e valorize o telespectador. Uma televisão de qualidade deve valorizar o indivíduo. Uma parte da demanda da audiência é atendida por meio do programa *Qual é o curso?* (1 no Quadro 1), com o tempo do programa de 7'57", em que são apresentados os diversos cursos

oferecidos pela Universidade de São Paulo nos seus diversos *campi*. Com uma abordagem didática, informa sobre a carreira, com depoimentos de professores, estudantes e graduados no curso, e mostra as instalações e laboratórios dos respectivos cursos.

Para Mulgan (1990), a televisão pode ser vista com um ecossistema, uma vez que sua programação pode influenciar a audiência de maneira positiva ou negativa. Ele acredita que uma televisão que não transmite valores morais ruins, hipocrisia e falsidade pode melhorar a sociedade. O programa *Trajetória* (4 no Quadro 1), com um tempo de 55'27", dividido em duas partes, uma com 28'37" e outra com 26'50", apresenta, por meio do quadro de professores e pesquisadores da universidade, a trajetória acadêmica, a relação com a universidade, as pesquisas, as publicações e as reflexões deles sobre temas da atualidade. O programa cobre as diversas áreas do conhecimento, com duas edições mensais, sendo uma a cada 15 dias.

A qualidade de poder de gerar mobilização, proposta por Mulgan (1990) como uma das características da televisão de qualidade, pode ser observada no programa *Especiais TV USP* (3 do Quadro 1). Com 1 hora e 4 minutos, o programa é produzido em função de grandes temas contemporâneos, como o exemplo analisado nesta pesquisa, que trata de personalismo e partidarismo. Aborda também temas que estão no dia a dia da sociedade contemporânea, como as eleições para Legislativo e Executivo no Brasil, a dimensão econômica e a sustentabilidade na agropecuária brasileira, entre outros. O programa busca levar ao espectador temas emergentes na busca de fornecer informações para a compreensão e discussão na sociedade.

A qualidade da TV de Mulgam (1990) que diz respeito às minorias e aos excluídos, numa análise do programa *Olhar da USP* (2 do Quadro 1), com um tempo de 27'26", apresenta-se a partir da proposta de informar a sociedade sobre recursos acadêmicos, laboratoriais e de atendimento à comunidade externa à universidade. Com temas como parto humanizado, entre outros, o programa esclarece e apresenta as possibilidades de atendimento nas unidades da USP. Dessa forma, identifica-se a busca de inclusão do espectador, por meio inicial da informação.

Mulgan (1990) define a qualidade como diversidade da televisão que se preocupa em transmitir programas para as audiências em massa e para as minorias, diversificando temas, gêneros e formatos. No exemplar analisado para este estudo, o programa *Minuto USP* (7 no Quadro 1), com 59", apresenta de forma rápida e sintética uma programação de debates e atividades abertas, com a possibilidade de participação da sociedade dentro da Universidade de São Paulo, como, por exemplo: a difusão do conhecimento gerado na USP, a USP e os meios de comunicação, a inovação científica e a USP como geradora de conhecimento em padrão de excelência. Em um curto tempo, o programa ou interprograma consegue por meio da diversidade de assuntos abrir um grande leque de informações para os mais variados espectadores. A TV USP reflete o padrão que Silva Junior (2013, p. 65) denomina como:

A TV educativa nacional mantém seus padrões históricos no tratamento da programação jornalística, privilegiando o debate, a profundidade de informações e a densidade de tratamento das mesmas. Consequentemente, aproxima seus programas de um perfil de telespectador

de classes superiores e de menor participação no universo televisivo como um todo.

Essas características do espectador podem ter contribuído para o fim da TV USP.

Considerações finais

Por meio desta pesquisa foi possível refletir sobre a proposta calcada em preceitos apontados por Mulgan (1990) a respeito da qualidade da TV, em uma emissora que não chegou a se efetivar como canal de televisão propriamente dito, mas que, mesmo exibindo a sua programação dentro um canal em consórcio, com outras universidades, conseguiu produzir e veicular material de qualidade em quase todos os requisitos apontados pelo autor.

A TV USP conseguiu incorporar, durante os dezoito anos de funcionamento, tanto em seu projeto quanto em sua produção, uma proposta inovadora e os preceitos da qualidade nos programas que concebeu, produziu e veiculou durante esse período. A qualidade técnica dos programas não se revela de forma efetiva, mas consegue a partir do conteúdo provocar o espectador, com informação, curiosidades e apresentação de uma visão científica da academia, de forma simples e de fácil compreensão. Esses conteúdos apresentam uma diversidade de assuntos e possibilidades para mostrar um pouco das possibilidades acadêmicas e das pesquisas da USP. Grande parte dos programas consegue gerar mobilização, tanto na forma quanto no conteúdo, por

meio dos diversos olhares possíveis dentro do universo das áreas do conhecimento sempre incluídas neles. As minorias foram representadas em programas que mesclam o conhecimento científico de especialistas e a participação popular, que pode ser ouvida em pé de igualdade nos primeiros programas. As capacidades de mobilizar e de influenciar o público ficam explícitas em programas especiais, com conteúdo informativo e debates com temas emergentes para a sociedade contemporânea. A qualidade estética consegue de forma rápida e líquida gerar conhecimento e entretenimento ao telespectador, por meio de programas com reflexão crítica sobre a universidade e a sua relação com sociedade.

O fim da TV USP em sinal a cabo, no consócio do Canal Universitário de São Paulo, representa um espaço em branco deixado pela melhor universidade da América Latina. Estima-se que proposta da TV USP via Internet Protocol Television (IPTV) se efetive como continuidade desse trabalho pioneiro de produção de conteúdo de qualidade, por meio de programas educativos, em sintonia com a sociedade midiaticizada (HJARVARD, 2012, 2014) e convergida (JENKINS, 2009), com a criação de redes sociais digitais e com a participação do espectador. A marca que a TV USP deixou ao telespectador paulistano revela uma preocupação com a educação, a crítica e a reflexão de forma aberta com a sociedade.

A identificação da TV USP como uma emissora educativa, em oposição aos padrões comerciais vigentes no país – que massificam uma programação comercial –, pode ter inviabilizado a sua sobrevivência, porque a sua proposta “manifesta-se na produção de programas educacionais

pela adoção de formas racionais e analíticas eficazes do ponto de vista didático, em detrimento da perspectiva de utilizar recursos dramáticos popularizados pelo cinema e pela televisão comercial” (CARNEIRO, 1999, p. 17). ■

[VALQUÍRIA APARECIDA PASSOS KNEIPP]

É graduada em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) (1990) e tem mestrado (2002) e doutorado (2008) em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Foi editora-assistente da *Revista PJ:BR Jornalismo Brasileiro* de 2005 até 2011 e desde 2009 é professora associada de graduação e pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Foi diretora científica de Rede Alcar (2007-2011) e coordenadora do GT de Mídias Visual e Audiovisual (2008-2011). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo, atuando como assessora de imprensa e telejornalista. Atuou em campanhas eleitorais e ministra cursos de *media training*. Foi vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) da UFRN de 2013 a 2017. Atualmente é coordenadora do PPgEm da UFRN (2017-2019). É vice-coordenadora do grupo de pesquisa Imagem, Mercado e Tecnologia do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

E-mail: valquiriakneipp@yahoo.com.br

Referências

ADORYAN, Adriano. **A USP e sua TV**: um projeto de universidade dentro da TV. 2004. 165 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

BORGES, Gabriela. Parâmetros de qualidade para a análise de programas televisivos de âmbito cultural: uma proposta teórico-metodológica. **Revista do NP em Comunicação Audiovisual da Intercom**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 173-192, jan./jun. 2008.

BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor (org.). **Discursos e práticas de qualidade na televisão**. Lisboa: Horizonte, 2008.

BUCCI, Eugênio. [Entrevista cedida a] Valquíria Aparecida Passos Kneipp. São Paulo, 2 abr. 2016.

CANNITO, Newton. **A televisão na era digital**: interatividade convergência e novos modelos de negócio. São Paulo: Summus, 2010.

CARNEIRO, Vânia Lúcia Quintão. **Castelo Rá-Tim-Bum**: o educativo como entretenimento. São Paulo: Annablume, 1999.

CARENZIO, Alessandra. Televisão de qualidade: definição da questão e das boas práticas no âmbito da TV Italiana. In: BORGES, Gabriela.; REIA-BATISTA, Vítor (org.). **Discursos e práticas da qualidade na televisão**. Lisboa: Horizonte, 2008.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

ESPECIAIS TV USP. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (64 min). Publicado pelo canal TV USP Piracicaba. Disponível em: <http://bit.ly/2OrEtCU>. Acesso em: 20 ago. 2016.

FONTCUBERTA, Mar de. Uma televisão de qualidade exige um receptor de qualidade. In: BORGES, Gabriela; REIA-BATISTA, Vítor (org.). **Discursos e práticas da qualidade na televisão**. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.

FRANCO, Marília; PIOVESAN NETTO, Ângelo; BARGMAN, Domingos Luiz. **Projeto TV USP**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 1997.

FRANCO, Marília. Canais universitários de TV a cabo – TV USP. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 12, p. 118-124, ago. 1998.

FREIRE FILHO, João. TV de qualidade: uma contradição em termos? In: Congresso Brasileiro da Comunicação, 24., 2001, Campo Grande. **Anais** [...]. Campo Grande: Intercom, 2001.

FREIRE FILHO, João. Notas históricas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira. *Galáxia*, São Paulo, n. 7, p. 85-110, 2004.

FREIRE FILHO, João; BORGES, Gabriela (org.). **Estudos sobre televisão**: diálogos Brasil-Portugal. Porto Alegre: Sulina, 2011.

FEUER, Jane *et al.* (ed.). **MTM 'quality television'**. London: British Film Institute, 1984.

HJARVARD, Stig. Mdiatização: conceituando a mudança social e cultural. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 21-44, jan./jun. 2014.

HJARVARD, Stig. Teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. **Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 53-91, jan./jun. 2012.

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

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2005.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2011.

MINUTO USP [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal TV USP. Disponível em: <http://bit.ly/2YzthIa>. Acesso em: 20 ago. 2016.

MULGAN, Geoff (org.). **The question of quality**. London: British Film Institute, 1990.

OCAM. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Canal USP. Disponível em: <http://bit.ly/2Yfo9EX>. Acesso em: 20 de ago. 2016.

OLHAR DA USP. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (27 min). Publicado pelo canal Marcos Tadeu Garcia. Disponível em: <http://bit.ly/2SP0zxN>. Acesso em: 20 ago. 2016.

ORTIZ, Pedro. **TV USP**: perspectivas e desafios futuros de uma TV universitária. **Revista USP**, São Paulo, n. 61, p. 136-145, maio 2004.

PERUZZO, Círcia Maria Krohling. Observação participante e pesquisa ação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

Qual é o curso? [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal ESALQ Mídias. Disponível: <http://bit.ly/314LTgI>. Acesso em: 20 ago. 2016.

SANTORO, Luiz Fernando. [Entrevista cedida a] Valquíria Aparecida Passos Kneipp. São Paulo, 2 abr. 2016.

SILVA JUNIOR, Luiz Fernando da. **Haverá TV Pública no Brasil?** Análise da TV educativa brasileira para compreensão de rumos da TV pública. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2013.

SQUIRRA, Sebastião; FECHINE, Yvana (org.). **Televisão digital:** desafios para a comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2009.

STUMPF, Ida Regina Chitto. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** São Paulo: Atlas, 2005.

TRAJETÓRIA. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (29 min). Publicado pelo canal TV USP. Disponível em: <http://bit.ly/2MraBE3>. Acesso em: 20 ago. 2016.

TRAQUITANA. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal Stevan Gonçalves. Disponível em: <http://bit.ly/2K3nWko>. Acesso em: 20 ago. 2016.

TV USP. **IPTV USP**, 2013. Disponível em: <http://bit.ly/2YF6bjC>. Acesso em: 13 set. 2015.

YIN, Robert K. **Estudo de caso:** planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2001.

PENSANDO O DESIGN GRÁFICO DE LITERATURA PARA INFÂNCIA NO BRASIL

[ARTIGO]

Simone Cavalcante de Almeida

Universidade Anhembi Morumbi.

Gisela Belluzo de Campos

Universidade Anhembi Morumbi.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo faz uma incursão pelo design gráfico de literatura para infância no Brasil em diálogo com os estudos visuais e a aprendizagem, a partir das obras: *O alvo*, de Ilan Brenman e Renato Moriconi; *O livro inclinado (The slant book)*, de Peter Newell; *Este livro comeu o meu cão! (This book just ate my dog!)*, de Richard Byrne; e *O menino, o cachorro*, de Simone Bibian e Mariana Massarani. Esse caminho exploratório utiliza como referências fontes do design relacionadas ao pensamento de Buck-Morss sobre a multiplicidade da imagem enquanto experiência sensorial, assim como de Kats acerca dos quatro níveis básicos de aprendizagem. O propósito é apresentar três propostas para se pensar o design gráfico fora de modelos convencionais de visualidade: 1. como das formas se enraízam sentidos; 2. quando os artifícios são metalinguagem do visual; e 3. pensando novos modos de acessar o visual.

Palavras-chave: Design Gráfico. Literatura para Infância. Estudos Visuais. Aprendizagem.

This article analyzes graphic design of children's literature in Brazil in dialogue with visual studies and learning, using the books: *The target (O alvo)*, by Ilan Brenman and Renato Moriconi; *The slant book*, by Peter Newell; *This book just ate my dog!*, by Richard Byrne; and *The boy, the dog (O menino, o cachorro)*, by Simone Bibian and Mariana Massarani. This study uses references to design sources related to the thoughts of Buck-Morss on the multiplicity of the image as a sensory experience, as well as Kats on the four basic levels of learning. The objective is to present three proposals for thinking about graphic design outside conventional models of visuality: 1) How senses are rooted in forms; 2) When artifices are metalanguage of the visual; and 3) Thinking of new ways to access the visual.

Keywords: Graphic Design. Children's Literature. Visual Studies. Learning.

Este artículo hace una incursión por el diseño gráfico de literatura para infancia en Brasil en diálogo con los estudios visuales y el aprendizaje, a partir de las obras: *El blanco (O alvo)*, de Ilan Brenman e Renato Moriconi; *El libro inclinado (The slant book)*, de Peter Newell; *Este álbum se ha comido a mi perro! (This book just ate my dog!)*, de Richard Byrne; y *El niño, el perro (O menino, o cachorro)*, de Simone Vivian y Mariana Masarían. Este camino exploratorio utiliza como referenciales fuentes del diseño relacionadas con el pensamiento de Buck-Morss sobre la multiplicidad de la imagen como experiencia sensorial, así como de Kats acerca de los cuatro niveles básicos de aprendizaje. El propósito es presentar tres propuestas de pensar el diseño gráfico fuera de modelos convencionales de visualidad: 1) Como de las formas que se enraízan sentidos, 2) Cuando los artificios son metalenguaje del visual y 3) Pensando nuevos modos de acceder al visual.

Palabras clave: Diseño Gráfico. Literatura para la Infancia. Estudios Visuales. Aprendizaje.

Introdução

A proposta deste artigo é lançar alguns questionamentos sobre modelos convencionais de visualidade de livros de literatura para infância, apresentando três propostas para se refletir a respeito do design gráfico desse tipo de obra na sua potencialidade de significados e dentro do contexto brasileiro. Por esse caminho de exploração, este trabalho selecionou quatro publicações: *O alvo* (Ática, 2011), escrito por Ilan Brenman e ilustrado por Renato Moriconi; *O livro inclinado* (Cosac Naify, 2008), ou *The slant book*, no original em inglês, escrito e ilustrado pelo norte-americano Peter Newell; *Este livro comeu o meu cão!* (Panda Books, 2015), no original, *This book just ate my dog!*, com texto e ilustrações do inglês Richard Byrne; e *O menino, o cachorro* (Manati, 2006), de Simone Bibian, com ilustrações de Mariana Massarani. Da incursão pelos aspectos imagéticos dessas edições, serão levantadas reflexões sobre a forma, os artifícios de engenharia e as práticas de ressignificação, em sala de aula, de um livro para infância, num processo de percepção de suas camadas textual, gráfica, visual e tátil.

Como ponto de partida, vale ressaltar que um livro no segmento de literatura para infância pode ser lido pelas lentes do verbal e do imagético, por criança ou adulto, em zigue-zague, começando da imagem ao texto, da mancha gráfica ao texto, da imagem à mancha gráfica, ou da imagem à imagem. No caso dos livros digitais interativos, o clique numa imagem é acompanhado de um efeito sonoro, um personagem ilustrado se move ao encontro de outro, um detalhe no cenário pode ser expandido para um plano aberto, como no cinema. Seja no

livro impresso ou digital para infância, há necessidade de reconhecer o design gráfico como elemento integrador da leitura, essa vista como ação de aprendizagem dinâmica, não linear e plenamente aberta a apropriações e interpretações variadas. Importa também reconhecer a leitura de imagens de um livro como uma experiência sensorial, uma construção simbólica que se difere no tempo, sociedade e contexto em que se dá. Essas urgências se apresentam sob a forma de três propostas ou proposições de incursão pelo design gráfico de literatura para infância na sua relação com os estudos visuais e aspectos da aprendizagem.

De início, é preciso situar os conceitos-chave que estão em diálogo neste artigo. O design gráfico se constitui numa atividade projetual que ordena num todo, de forma combinada, texto diagramado, elementos tipográficos, imagens, grafismos, com a finalidade de reprodução por meio gráfico (VILLAS-BOAS, 2007), na maioria das vezes bidimensional ou tridimensional; como também significa a reunião de todos esses elementos em espaços quadridimensionais, como os websites, passando assim a ser denominada de interface gráfica toda a manifestação do design gráfico em mídias que se movimentam (CAMPOS; LEDESMA, 2011). Esses dois conceitos de design gráfico abarcam, respectivamente, o livro físico, impresso, e o livro digital, ou e-book, que pode ou não ser interativo. Para efeitos deste artigo, trataremos somente de obras impressas.

Já o termo aprendizagem vem sendo, usualmente, explorado pelo campo da Pedagogia, enquanto o de estudos visuais interessa a áreas como História da Arte, Design e Antropologia Visual. Em artigo

intitulado “Perspectivas actuais sobre aprendizagem na infância”, a professora da Universidade de Illinois Lilian G. Katz (2006) defende que, seja qual for a faixa de idade, existem quatro níveis básicos de aprendizagem: conhecimentos, capacidades, predisposições e sentimentos. Segundo a autora, os conhecimentos advêm da capacidade humana de assimilar fatos, informações, conceitos, compreensões e ideias, e seriam alcançados, sobretudo, nos espaços educativos, como as escolas; as capacidades são comportamentos adquiridos com a prática, podendo ser verbais, sociais, físicas, de linguagem e de motricidade; as predisposições significam os “hábitos da mente”, ou seja, os motivos e as intenções que levam à prática de algo; e os sentimentos se referem a estados emocionais profundos, que não podem ser aprendidos pela instrução ou doutrinação, mas adquiridos a partir da experiência vivida.

Por outro lado, os estudos visuais são um campo de pesquisa, também conhecido como cultura visual, que criou suas bases institucionais nos Estados Unidos e na Inglaterra na última década do século XX, reunindo teóricos com diferentes abordagens. Segundo o professor de História da Universidade Federal Fluminense, Paulo Knauss, a cultura visual é vista de duas formas distintas. A primeira, a enxerga restrita ao ocidente, tendo o pensamento científico como eixo central (Chris Jenks), ou atrelada ao domínio da tecnologia digital (Nicholas Mirzoeff); a segunda a aproxima, de forma abrangente, em qualquer época ou lugar, “da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade” (KNAUSS, 2008, p. 154), defendida por teóricos como Martin Jay e W. J. T. Mitchell.

Nessa última concepção, cada cultura, seja ocidental ou oriental, possui maneiras distintas de ler, interpretar e contextualizar criticamente imagens, seja fotografia, pintura, escultura, desenho, ilustração, cinema, paisagem, entre outras. A visão deixa de ser um dado natural, universal, e sua experiência se reveste de especificidades, influências e convenções culturais, muitas vezes advindas da estética, moral, política, tecnologia, moda e comunicação vigentes.

As incursões pelo design gráfico de literatura para infância abrangem, ao mesmo tempo, experiências de aprendizagem e de cultura visual, esta entendida na sua concepção mais alargada. Ao se aproximar da obra, o leitor ou leitora se depara com uma diversidade de imagens – ilustrações, desenhos, fotos, colagens e grafismos. A imagem também está relacionada, como defende Graça Ramos (2011), ao projeto gráfico (escolha de tipografia, tipo de papel, paleta de cores), ao ritmo do texto nas páginas, à integração entre texto e ilustração (mancha gráfica) e aos recursos técnicos utilizados na mecânica do livro. Cada indivíduo acessa de um jeito diferente esse conjunto de elementos visuais, não existindo, portanto, uma via universalizante de leitura, mas um intercruzamento de rotas com tempos, perspectivas e intenções diversas.

Há uma interdependência das camadas de interpretação do design gráfico de uma obra com conhecimentos, capacidades, predisposições e sentimentos de quem lê, ou seja, com suas condições de aprendizagem; do mesmo modo, o processo de visualização sugerido para sua leitura, bem como os modelos ou padrões de visualidade empregados na sua criação ou fruição, sofrem

as influências e convenções do contexto cultural no qual a obra se insere.

Uma obra literária para infância, por suposto, existindo no meio físico ou digital, resulta de determinadas condições materiais. Como produto de criação, produção e circulação, pode refutar ou acatar modelos e valores globais pré-estabelecidos, lançar novas linguagens ou manter-se fiel aos formalismos, quebrar paradigmas e alcançar uma diversidade de leitores ou manter-se presa a estratégias engessadas de mercado, faixa etária, marketing. Como objeto de apropriação simbólica, a obra é, imanentemente, dialógica e permeável, estando em jogo, para sua leitura e interpretação crítica, diferentes escalas de conhecimento, competência leitora, motivação e estado emocional. A combinação dessas condições de aprendizagem gera um movimento de repulsão ou atratividade, negação ou aceitação, identificação ou indiferença com elementos visuais e verbais nela contidos.

Atualmente, no Brasil e em vários países da América Latina, as escolas têm assumido o protagonismo na mediação dos livros de literatura para infância, problematizando com os alunos aspectos da ilustração e do texto. Os projetos de leitura na educação infantil e nos primeiros anos do ensino fundamental utilizam diversas técnicas e recursos para explorar um livro literário, boa parte dessas iniciativas com fins pedagógicos. Equivocadamente, esse tipo de produção costuma receber o nome de paradidático, em vez de livro de literatura. Na realidade, os paradidáticos abordam um tópico curricular ou tema transversal que explicam ou aprofundam conteúdos de disciplinas didáticas (RANGEL, 2014).

Em muitos casos, esse equívoco se agrava quando a leitura de uma obra de ficção se submete a assuntos curriculares, limitando a busca de novas rotas exploratórias do texto e das imagens. No caso específico do design gráfico de uma obra, a mediação em sala de aula pode se tornar ainda mais estreita, quando o olhar do educador ou educadora se fecha na ilustração como representação de mundo, esvaziando dessa e dos demais elementos de imagem suas potencialidades estéticas, simbólicas e comunicativas.

Na sua obra *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*, a pesquisadora e ilustradora Graça Ramos (2011) atribui a um problema de formação cultural a dificuldade de boa parte dos brasileiros de ler, esmiuçar e compreender as imagens, seja no mundo das artes visuais ou da literatura. Ela reivindica um lugar para a educação do olhar, partindo do entendimento de que o ato de ver se desdobre em conhecimento e até mesmo em imaginação criativa quando a abordagem visual de um livro para infância se abre a uma experiência de fascínio e aprendizado.

Olhar é forma de perceber, mas não se trata do gesto maquinal de colocar os olhos em algo rapidamente. Refere-se ao ato de, a partir dos olhos, examinar, avaliar, correlacionar, pensar o que está sendo visto. Aprender a olhar significa sair do gesto primário de captar algo com os olhos, que é uma atividade física, e passar para outro estágio, aquele em que, a partir de muitos exercícios mentais, absorvemos e compreendemos o examinado. Esse debruçar-se sobre o que os olhos captam provocará análises e, o mais produtivo, provavelmente

ativará a capacidade de inventar. Olhar, portanto, é uma soma que inclui o físico, o psicológico, a percepção e a criação (Ibidem, p. 34).

Essa proposta de exploração da ilustração de uma obra literária, argumentada por Ramos (Ibidem), pode ser ampliada para a leitura do design gráfico na sua amplitude. Importa observar as ilustrações, tipografias, cores, espacialidades – uso do formato, do grid, da mancha gráfica – e demais elementos de composição do design de um livro para infância. Ao abrir a página de um livro, nem sempre esses elementos são percebidos dentro de um processo de concepção projetual – ideia, forma, arranjo de uma página, layout (HURLBURT, 2002) – conduzido pelo designer gráfico. As ilustrações são dispostas de modo a apresentar personagens e cenários e despertar o imaginário dos leitores e leitoras. Geralmente, são criadas com materiais (lápiz, aquarelas, têmperas, pincéis) e técnicas (pinturas, colagens, *assemblages*, desenhos) também empregados no campo das artes, ou por meios digitais, como vetores e modelagens em 3D (FUENTES, 2006). A escolha tipográfica ou de fontes para o texto leva em consideração a acuidade e legibilidade do segmento principal de leitor do livro para infância, que é a criança. A paleta de cores do livro é determinada por diferentes combinações capazes de ativar estados psicológicos de atratividade ou repulsão, podendo remeter a sensações, objetos e experiências já conhecidos. No que se refere à espacialidade, o formato resulta da relação entre altura e largura da página, sendo mais usuais os formatos retrato, paisagem e quadrado (HASLAM, 2007); enquanto o grid ou grade define as proporções internas da página, as divisões que serão preenchidas pelas imagens e pelo

texto (Ibidem); já a mancha gráfica delimita a área de impressão, demarcada pelas margens, que abrange além do texto e das imagens, os fólhos, os números de página, e os elementos ornamentais.

A capacidade física do olhar ativada por diferentes motivações, ou predisposições, é apenas uma das camadas na arqueologia da leitura. No exercício de observação das impressões gráficas referenciadas anteriormente, o modo de percepção do sujeito sofre interferência de ideias, informações e conceitos recebidos; de uma gama de variáveis de seu estado emocional; de padrões de visualidade; e de comportamento cultural aos quais está submetido em sala de aula, assim como nos demais espaços de mediação. Essas interferências subjetivas e sociais convivem simultaneamente, e podem ou não garantir a continuidade das “escavações” do visual, que levará à descoberta de mais camadas de significados ou até mesmo à elaboração de novas imagens, resultantes da imaginação criadora.

A experiência desse leitor-escavador, ao se aventurar nas imagens do livro e dessa incursão para recriar sua própria imagética, é um modo de representação da diversidade da cultura visual. No mesmo sentido, constitui um modo de representação dessa diversidade o texto criado pelo escritor e as formas, volumes, cores, luzes, superfícies, diagramas e demais recursos gráficos e visuais utilizados pelos ilustradores, designers gráficos ou designers-gráficos-ilustradores para construir novas ideias, pensamentos e divagações sobre um determinado texto. Essa relação tríade se dá numa intimidade “entre o texto que conta a história, a imagem que a reconta – com outras chaves simbólicas e possíveis, outros

pontos de vista – e o leitor, que de outras maneiras vai ressignificar as narrativas”, lembra a ilustradora Ciça Fittipaldi (2008, p. 98). Porém, a experiência exploratória desse leitor-escavador, mesmo em situações de leitura coletiva (como no caso da sala de aula), depende da subjetividade para acontecer e prescinde das intenções, do contexto, da biografia dos profissionais envolvidos na atividade projetual do livro. Essas informações, inegavelmente, enriquecem a aprendizagem, mas não são definidoras do processo de apropriação sensorial, afetiva e imaginativa das imagens.

No artigo “Estudios visuales e imaginación global”, a professora de Ciência Política do Centro de Graduação Universitária de Nova York, Susan Buck-Morss, embora tratando da cultura da imagem numa ótica plural, também se refere à autonomia do espectador:

As imagens são utilizadas para pensar, posto que sua atribuição a alguém ou a algo se torna irrelevante. Sua criação é desde o início a promessa de um acesso infinito a ela. Elas não são um pedaço de terra. São um término que medeia as coisas e o pensamento, entre o mental e o não mental. As imagens permitem a conexão. Arrastar uma imagem e fazer clique nela é apropriar-se dela, porém não como um produto de alguém, mas senão como um objeto de nossa própria experiência sensorial (BUCK-MORSS, 2009, p. 37, tradução nossa)¹.

¹ No original: “Las imágenes son utilizadas para pensar, por lo que su atribución a alguien o algo se torna irrelevante. Su creación es desde el inicio la promesa de un acceso infinito a ella. Ellas no son un pedazo de tierra. Son un término que media entre las

Considerando a imagem como experiência sensorial, é desafiador se pensar como são diferentes os caminhos de escavação arqueológica da leitura. Para uma criança, nos primeiros anos de vida, esse processo de aprendizagem das imagens se torna mais intenso, porque seus canais de percepção de mundo estão em fase latente, intensamente, tomados de espanto pela descoberta do novo e potencialmente geradores de atividade imaginativa. Mas é preciso ressaltar que isso não ocorre de modo uniforme nessa faixa etária. Tanto se faz necessário considerar as diferenças de subjetividade no processo de experiência sensorial, como reconhecer a multiplicidade de infâncias presentes numa mesma cultura. Entender a infância no plural, em vez de no singular, colabora para a construção de abordagens de leitura do design gráfico da obra mais condizentes com as realidades dos sujeitos, com seus repertórios múltiplos de decifração de mundo.

Diante de um arcabouço tão complexo, apresentado em linhas gerais, como habilitar leitores para um olhar crítico e autônomo sobre as camadas visuais do livro?

Várias metodologias vêm sendo experimentadas em diferentes espaços de mediação de leitura. Algumas utilizam estratégias constantemente avaliadas e alcançam resultados surpreendentes, outras não passam de exercícios inócuos e repetitivos. O que se propõe neste artigo

cosas y el pensamiento, entre lo mental y lo no mental. Las imágenes permiten la conexión. Arrastrar una imagen y hacer clic en ella es apropiársela, pero no como el producto de alguien más, sino como un objeto de nuestra propia experiencia sensorial” (BUCK-MORSS, 2009, p. 37).

é provocar reflexões sob a forma de três propostas para se pensar o design gráfico de literatura para infância. Essa ideia faz um intertexto com *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), do escritor italiano Ítalo Calvino, livro que reúne conferências em torno de valores a serem preservados numa obra literária com a proximidade do novo milênio: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência (esta última ficou inconclusa com a morte do autor). Diferentemente do tema e das intenções de Calvino, as três proposições a seguir, escritas numa época tão turbulenta para a educação e a cultura brasileiras, visam provocar crenças, valores e preceitos, tomados ou não como definitivos, um convite a novas rotas de exploração do visual nas obras literárias para infância.

Em cena, as três propostas

1. Primeira proposta: como das formas se enraízam sentidos

As imagens gráficas impressas de um livro ou aquelas em movimento de um

e-book ou livro digital são, à semelhança do que constatou Buck-Morss (2009), os termos ou conexões entre as coisas e o pensamento, e se tornam caminhos para a experiência sensorial dos leitores. Elas se vestem de diferentes formas – circulares, triangulares, quadradas, entre outras, coloridas ou não – e de contornos, representando objetos, pessoas, paisagens e cenários do mundo real; realidades abstratas, sonhadas e desejos do porvir; e traduzindo, afirmando ou subvertendo ideias e pensamentos presentes na narrativa verbal. As formas, portanto, também são imagens, que emanam sentidos para todos os lados.

O livro *O alvo* (2011), escrito por Ilan Brenman, ilustrado por Renato Moriconi, com projeto gráfico de Vinicius Rossignol Felipe, exemplifica como um elemento aparentemente desprezioso, na verdade, pode ocupar um lugar privilegiado numa obra. A história se passa numa cidadezinha da Polônia do século XIX. Enquanto um velho professor ajuda pessoas contando histórias certas, para pessoas certas, nos momentos certos, nota-se a aparição de um círculo vazado por uma faca de corte no centro de todas as páginas do livro e também na capa, em tamanho maior.

[FIGURA 1]

Livro *O alvo* (detalhe da capa e página dupla com furos repetidos)



Fonte: Brenman (2011)V

Longe de ser um detalhe meramente sem importância, o furo representa a habilidade do velho professor, protagonista da obra, em acertar no alvo todas as questões a que era desafiado. À criança ou adulto leitor também é posto o desafio de enxergar para além do furo, percebendo-se enquanto sujeito criador ou disparador de outras histórias inventadas ou reelaboradas como retalhos de sua memória pessoal.

O furo suscita também a oportunidade de repensar situações de falha, situação embaraçosa, “pisada na bola”; realizar a escuta de desejos sobre algo que se quer alcançar; relacionar os pontos-alvo que mais chamam a atenção na paisagem urbana; falar sobre os conflitos atuais entre nações; discutir a atividade profissional do jornalista, com seu furo de reportagem, comparando as diferenças desse texto referencial com a escrita ficcional da história.

Diante das inúmeras possibilidades abertas pela análise de produções de cultura visual, Hernández afirma que os professores e professoras assumiriam o papel de mediadores, cabendo a eles conciliar os “prazeres” dos estudantes no contato com uma produção de cultura visual com temas e problemas necessários à ação pedagógica:

Para promover o equilíbrio de formativa – reconhecer os prazeres dos estudantes e, ao mesmo tempo, favorecer-lhes uma indagação crítica e performativa –, o professor deve abordar temas e problemas relevantes para os estudantes, propiciar reflexões a partir dos prazeres que encontram nas produções da cultura visual, ter critérios

de discernimento e, além, disso, desenvolver experiências de aprendizagem flexíveis que lhe permitam desempenhar diferentes papéis dentro do contexto pedagógico escolhido: um tema, um conceito-chave, um projeto de trabalho (HERNÁNDEZ, 2007 p. 89).

Para alcançar esse ponto de equilíbrio, cabe aos educadores e às educadoras compreenderem seu papel social no processo de mediação, enxergando-se não como “transmissores de informações a uma audiência passiva, para se transformarem em ‘atores’, junto com os alunos, em um processo de reelaboração de suas experiências” (Ibidem). No caso de *O alvo*, do ponto de vista das expectativas das crianças, o furo poderia remeter a incontáveis possibilidades: um buraco na rua, o fundo de um poço, um rasgão na roupa, o olho mágico de uma porta, a passagem de um formigueiro, o túnel por onde Alice chega ao País das Maravilhas.

Em cada uma dessas imagens-contexto, abre-se uma brecha para a criação de uma nova sequência de imagens que deem conta de um episódio marcante da história pessoal dos alunos e alunas. A imagem do furo exerce sua função gráfica, resultado da escolha do ilustrador e do designer gráfico, ao mesmo tempo em que, ao ser olhada, se torna disparadora da experiência sensorial, da memória e da afetividade dos leitores. “O ato de olhar é profundamente ‘impuro’. A princípio, dirigido pelos sentidos e fundamentado pela biologia [...], a mirada ou olhada se encontra inerentemente enquadrada, delimitada, carregada de afetos. É um ato cognitivo intelectual que interpreta

e classifica” (BAL, 2004, p. 17)². Nesse sentido, professores e professoras, na condição de coconstrutores de sentidos, podem reconhecer tanto a escuta participativa como a captação de afetos dos alunos como aliadas para as escolhas das melhores estratégias de aprendizagem dos conteúdos visuais do livro.

Em outro exemplo, vemos a forma investida de seu caráter de imagem surgir também na parte mecânica do livro. Em *O livro inclinado*, criado por Peter Newell, originalmente em 1910, o refile faz parte integrante do processo de leitura visual da história, sem a qual esta teria seu sentido comprometido. O refilamento do livro segue o formato de um paralelogramo, em vez das formas tradicionais quadradas e retangulares.

O declive ratifica o que se passa com Bobby, o protagonista, ao descer ladeira abaixo num carrinho de bebê, por deslize de sua cuidadora. À medida que o carrinho desce da direita para dentro do livro, ele vai se deparando com outros personagens – policiais, músicos, carregadores, cães, tenistas.

O livro inclinado apresenta um refile especial, inclinado, para que o leitor tenha uma estranheza visual ao abrir o livro. As ilustrações e o texto, dispostos no mesmo ângulo de inclinação, acentuam a brincadeira do carrinho de bebê descendo uma ladeira inclinada. Este livro não teria a mesma leitura se seguisse o formato tradicional (ROMANI, 2011, p. 56).

[FIGURA 2]

O livro inclinado (visão do ângulo de inclinação da capa e páginas duplas com diagramação inclinada de texto e imagem)



Fonte: Newell (2008)

² No original: “El acto de mirar es profundamente ‘impuro’. Para empezar, dirigido por los sentidos y fundamentado por tanto el la biología [...], la mirada se encuentra inherentemente encuadrada, delimitada, cargada de afectos. Es un acto cognitivo intelectual que interpreta y clasifica” (BAL, 2004, p. 17).

A passagem vertiginosa do carrinho com o bebê pela via inclinada causa agito, perturbação, alterando a normalidade do cotidiano, numa mistura de tragédia e comicidade. Da estranheza causada pelo

uso do refile em forma de paralelogramo, podem suscitar interessantes temas para ativar o processo de mediação, que extravasem a imediata relação com o conteúdo de geometria da matemática. Pode-se falar da queda física em brincadeiras e travesuras da infância; ou da queda simbólica, representando perdas, medos, ansiedades; dos pequenos acidentes ou cuidados que se devem ter no trânsito; dos deslocamentos que certos acontecimentos causam na vida, nos retirando de uma zona de conforto.

As formas se configuram, portanto, em imagens visuais e estas “detêm uma enorme capacidade de abrir espaços no imaginário, de criar experiências sensíveis, formais, afetivas e intelectuais que alimentam o imaginário” (FITTIPALDI, 2008, p. 107). Haveria, assim, várias camadas sendo transportadas pela imagem “e que remetem para a sua tão temida polissemia. Os sentidos que daí podem emergir estão inevitavelmente ancorados em diferentes contextos, distintas narrativas” (CAMPOS, 2011, p. 33).

2. Segunda proposta: quando os artifícios são metalinguagem do visual

A construção projetual de obras para infância, como todas as produções de design gráfico, seguem alguns requisitos de metodologia, com o objetivo de comunicar mensagens. Para Villas-Boas (2007, p. 32), os elementos visuais, sejam textos ou imagens, seriam empregados com o intuito de “persuadir o observador, guiar sua leitura ou vender um produto”. Por um lado, há uma certa lógica na sua argumentação, tendo em vista que a obra é um produto

elaborado para atingir determinado segmento de público. No entanto, para além dos interesses econômicos, a concepção projetual do livro, ao reunir seus elementos gráficos num todo coeso, objetiva atrair o olhar de quem lê para as duas narrativas nele atuantes – a imagética e a verbal –, e, por vezes, recorre a alguns artifícios não usuais como mecanismos de fascínio.

Esses artifícios, quando bem estruturados, criam dois caminhos de leitura: um que vai da história até o repertório de experiências vivenciadas pelo leitor e outro que direciona o olhar deste para o interior do próprio livro. Nesse último percurso, o design gráfico, além de transmitir mensagens, deixa entreaberta uma fresta no todo que compõe sua dinâmica multimodal por onde se enxerga seus limites e fraturas.

A obra *O menino, o cachorro*, de Simone Bibian, com ilustrações de Mariana Massarani, tem um duplo sentido de leitura. Apresentando duas propostas de capa, pode ser lida na perspectiva do garoto como também do cachorro (*O cachorro, o menino*), bastando somente girar o livro para baixo. Oportunamente, a harmoniosa integração entre texto e imagem rendeu a produção o prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) de melhor livro infantil de 2006. No enredo, o menino sonha em ter seu cão de estimação, mas em seu lugar recebe outros mimos, como um cão de pelúcia. Já o cachorro tenta de toda maneira ter seu menino de estimação, apelando até mesmo para a Lua com seu uivo, sem ao menos ser atendido.

[FIGURA 3]

Capa do livro *O menino, o cachorro*



Fonte: Bibian (2006)

No meio do livro, os dois se encontram de um jeito inusitado. O meio da encadernação se abre para um novo começo na existência dos dois personagens, e o último caderno perde sua função de abrigar o fim da história. De uma só vez, as duas maneiras de ler a história provocam uma fratura nas regras convencionais de projeção, deslocam os sentidos de aprendizagem para a compreensão de dois pontos de vista de uma mesma questão e alarga o campo de visão para os elementos e materiais de composição gráfica do livro.

Em outro exemplo, a materialidade do livro como objeto alcança um grau de experimentação no esquema projetual de *Este livro comeu o meu cão*, escrito e ilustrado pelo inglês Richard Byrne. A personagem Bella sai para passear com seu cachorro Bolota e, de repente, o animal é sugado pela dobra interna do livro. A menina, assustada com a situação inusitada, sai pedindo ajuda a outros personagens. Mas, igual como ocorre com o cão, todos são engolidos para dentro da dobra, que é um limite para a encadernação do miolo. Então chega o momento em que o narrador desafia o leitor ou leitora a resgatar os personagens desaparecidos, chacoalhando o livro com muita força e na posição vertical até que todos despenquem de sua “boca devoradora”. O livro se transforma imaginariamente numa espécie de caixa que, depois de chacoalhada, tem suas ferramentas (personagens) revolvidas na margem interior do livro, reaparecendo, nas páginas subsequentes. No final, Bolota reaparece com suas partes invertidas.

[FIGURA 4]

Livro *Este livro comeu o meu cão!* (capa do livro e páginas duplas do livro mostrando a transformação da personagem Bolota)



Fonte: Byrne (2015). Fotos das autoras

Em ambos os exemplos vistos, assim como em muitos outros casos, os artifícios empregados provocam fraturas na estrutura multimodal do livro. E essas cisões servem para explicar a própria linguagem do design do livro que, se à primeira vista se mostra como um todo articulado e indissociável, nada mais é do que a soma de vários elementos: texto, tipografia, imagens, formato, mancha gráfica, grid. Esses artifícios servem de metalinguagem ao visual, porque utilizam o próprio código do design gráfico para explicá-lo, revelando sua natureza projetual e modular tanto nos seus aspectos gráficos e visuais quanto na sua funcionalidade e usabilidade.

Nos dois exemplos anteriores, o modo de visualidade escolhido pelo ilustrador e pelo designer gráfico se torna exercício de aprendizagem para o conhecimento e a fruição tanto da narrativa textual como da narrativa de imagens. Como também traz novos conhecimentos sobre como explorar a superfície do livro para além do modo convencional: tomar nas mãos, passar as páginas com as pontas dos dedos, em gesto repetido e sequenciado para frente. Em *Este livro comeu o meu cão*, o livro também pode ser entendido como um brinquedo, para ser pego, virado, chacoalhado. Por outro lado, *O menino, o cachorro* oferece duas leituras de uma mesma história, uma de um lado e outra no virar de ponta cabeça do livro, tendo o caminho do meio como encontro das personagens.

A partir de exemplos como esses que subvertem a lógica estrutural do próprio livro, as abordagens pedagógicas de leitura de obras literárias têm, assim, novos estímulos para explorar o design gráfico além da sua função de veicular mensagens, mas como

instrumento ativador de modos diferentes de ler o mundo, perceber como se organiza e compreender suas diferenças culturais.

3. Terceira proposta: pensando novos modos de acessar o visual

As paredes das salas e corredores de diversas escolas quase sempre vivem tomadas de desenhos, pinturas e garatujas dos alunos e, muitas dessas produções são exercícios de exploração visual de livros para infância, principalmente de um dos elementos mais chamativos de seu design gráfico, que é a ilustração. Mas como estão sendo acessadas essas imagens no espaço escolar? Que abordagens e metodologias podem tornar a leitura de imagem uma experiência de aprendizagem rica de significações, conhecimentos, afetividades? Existem fórmulas prontas ou é preciso estar sempre aberto a novas possibilidades?

Antes de tudo, vale lembrar, a expressão artística na escola, seja ela sobre ilustração de livro, de obra de arte ou de qualquer objeto cotidiano, é um território livre para diferentes abordagens e métodos. Mas vale enfatizar que estes se diferenciam no modo de expandir ou estreitar a sensibilidade dos alunos. Para entender essas diferenças, observemos três caminhos recorrentes de lidar com as imagens nesse ambiente de aprendizagem: os chamados “desenhos recebidos”, as *propostas de releitura de imagem* e as *abordagens do visual disparadoras de novos sentidos*.

Segundo a pesquisadora Maria Letícia Rauven Vianna (2010 apud BALISCEI; STEIN; ALVARES, 2018), os “desenhos recebidos” são aqueles que possuem contornos grossos, sem definição de sombras e com cores

chapadas reproduzidos no espaço escolar, sem nenhuma contestação por parte dos educadores e educadoras. “São figuras compostas por formas, cores e texturas simplificadas proporcionando, padronizando e legitimando uma única forma de visualidade específica como a mais adequada para a infância (BALISCEI; STEIN; ALVARES, 2018, p. 399). Quando fazem referência a ilustrações de livros para infância, esses desenhos costumam ser uma espécie de decalque de cenários e personagens, utilizados como atividade para colorir. Eles espelham as ilustrações, sem explorar suas diferenças de linha, iluminação e volume.

Por sua vez, nas *propostas de releitura de imagem*, a professora ou professor faz uma seleção prévia, ou parte do aluno ou aluna escolhe sobre qual ilustração será feita a releitura. Nessas produções, há mais liberdade para trabalhar as diferenças de elementos da linguagem visual: linha, cor, luz, volume e superfície. Pode-se empregar como técnicas o desenho em papel ou tecido, a pintura tanto em papel como em tela e a colagem com o uso de diferentes materiais e texturas. No entanto, os personagens e cenários continuam sendo reproduzidos por repetição, ainda que sofrendo modificações no seu traçado, coloração e sombreado. Costuma-se também contextualizar a biografia do ilustrador, como atividade complementar ao trabalho artístico.

Já as *abordagens de leitura do visual disparadoras de novos sentidos* podem utilizar diferentes metodologias de olhar e transpor a imagem, deixando abertos os canais de exploração. As crianças são convidadas a contemplar livremente os aspectos visuais do livro e a compreender seus aspectos externos, percebendo os elementos

gráficos e visuais de composição da obra; familiarizando-se com as técnicas e procedimentos para elaboração das imagens; conhecendo a biografia do escritor e do ilustrador; entendendo o contexto social, cultural e até mesmo político onde o trabalho foi produzido. Além disso, abre-se um canal de escuta para as elucubrações dessa criança diante da imagem, sobretudo da ilustração: o que esta lhe fala, o que sente ao vê-la, que lembranças lhe trazem, como pode traduzi-la em outras imagens com novos significados. As imagens tornam-se, dessa maneira, disparadoras de novos significados que depois a elas retornam, enriquecendo sua imagética e garantindo sua atemporalidade. Do mesmo modo, fornecem conteúdos de aprendizagem sobre o mundo fabuloso narrado a partir de suas personagens e cenários.

Diversas sistematizações e abordagens seguem essa linha de atuação. Inseridas na ótica mais abrangente dos estudos visuais, algumas delas são mais acessadas em incursões por museus e demais espaços de arte e memória, mas também são de fácil relação com outras finalidades pedagógicas, como é o caso aqui da leitura e interpretação crítica do design gráfico de literatura para infância. Tomemos dois exemplos de caminhos para se trabalhar as camadas visuais desse segmento literário na sala de aula. Um deles se refere ao sistema *image watching*, formulado por Robert William Ott (2015), que se estrutura numa etapa de aquecimento, o *thought watching*, e em cinco categorias: descrevendo, analisando, interpretando, fundamentando e revelando. O outro exemplo, a *abordagem triangular*, de Ana Mae Barbosa (2010), estruturada em três ações: contextualizar, ler imagens e fazer artístico.

No *image watching*, há uma fase anterior de aquecimento, o *thought watching*, em que alunos e alunas se integram em grupo por meio de músicas, jogos teatrais e performances. Após essa primeira fase, ocorre as etapas subsequentes, a partir de cinco categorias criadas por Ott: 1. descrevendo – são observadas as obras e relatados todos os seus detalhes perceptíveis; 2. analisando – investigam-se os elementos de composição material e formal da obra, seu design; 3. interpretando – dá espaço à expressão de sentimentos e emoções provocados pela análise da obra; 4. fundamentando – incentiva a pesquisa de dados e informações adicionais no campo da história da arte e da biografia do artista; 5. revelando – abre-se espaço para a criação de uma nova produção como materialização da experiência sensorial e de conhecimento da obra explorada.

Na *abordagem triangular*, a professora Ana Mae Barbosa (2014) propõe três ações: 1. contextualização – relação estabelecida entre obra e contexto, trazendo dados da história de construção da obra, do período em que foi elaborada, da vida de seu criador; 2. leitura da imagem – interação com a materialidade da obra, com seus elementos de composição, como linha, volume, luz, cor, superfície e externalização de pensamentos e interpretações; 3. fazer artístico – emprego de técnicas, procedimentos e métodos para criar algo novo a partir da obra, expressando conhecimentos sobre o que foi estudado.

Vistas a partir do design gráfico de livro para infância, essas abordagens são capazes de alargar o campo de visão e apreensão sensório-afetiva dos alunos e alunas na sua relação com as imagens do livro, principalmente com a ilustração.

Como descrever, analisar, interpretar e fazer a leitura de imagem das xilogravuras de um ilustrador como Ricardo Azevedo, ou dos sumiês de uma ilustradora como Lúcia Hiratsuka, levando em conta: os elementos de composição dessas imagens, os aspectos de contextualização – as influências históricas dessas técnicas, os elementos da biografia de seus criadores, o lugar temporal da obra –, assim como os sentimentos e emoções de seus leitores? Como estimular esses leitores-escavadores a serem eles mesmos também criadores de novas imagens, potencialmente tomadas de significados?

Esses questionamentos, sob a forma de três propostas, sugerem um repensar das práticas pedagógicas de aprendizagem da leitura visual, partindo de abordagens e teorias já existentes, como o *image watching* e a *abordagem triangular*, que sirvam de inspiração para elaborar metodologias condizentes com a realidade social em que a escola está inserida. De modo algum, os chamados “desenhos recebidos” e as *propostas de releitura de imagem* estão sendo recriminados como meios de aprendizagem. Compreende-se que, para cada contexto, são exigidos diferentes parâmetros, recursos e materiais para a leitura de imagem. Mas tratar das *abordagens do visual disparadoras de novos sentidos* representa uma forma de chamamento para uma pedagogia mais expandida de exploração das imagens em sala de aula.

Considerações finais

A compreensão da diversidade de conhecimentos, capacidades, predisposições

e sentimentos em jogo no processo de percepção das camadas textual, gráfica, visual, tátil de um livro para infância é um indício primordial na arqueologia da leitura. Perceber o design gráfico desse segmento literário na sua complexidade imagética se apresenta como parte dos achados dessa escavação. Os novos sentidos, sensações e apropriações desse leitor-escavador são modos de interpretar com criatividade esses achados. Não há fórmulas fechadas de acessar o visual, seja no design de obras para infância, seja na arte e na vida. Ousar novas práticas de aprendizagem da leitura se configura um ato de resistência. Há sempre tempo de corrigir rotas, rever conceitos estabelecidos como verdades, derrubar modelos aceitos equivocadamente como legítimos. Afinal, todos os caminhos para a descoberta do visual se fazem ao “caminhar” pela obra. ■

[SIMONE CAVALCANTE DE ALMEIDA]

Estuda as aproximações entre projetar e ilustrar no livro de literatura para infância, ao discutir os modos de concepção de ilustradores e designers gráficos brasileiros. Formada em Comunicação Social – Jornalismo, com mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal), hoje cursa o doutorado em Design na Universidade Anhembi Morumbi, por meio de Bolsa de Estudos Institucional. Atua como produtora cultural na Ufal, ao tempo em que escreve obras literárias e desenvolve projetos para democratização da leitura.
E-mail: simonecavalcantee@gmail.com

[GISELA BELLUZO DE CAMPOS]

Desenvolve pesquisas nas áreas de design gráfico e arte contemporânea, com foco nas questões da linguagem visual. É professora titular do Programa de Pós-Graduação em Design – mestrado e doutorado da Universidade Anhembi Morumbi. Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Realizou doutorado complementar na École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS, Paris, França), com pesquisa sobre Arte Minimalista; pós-doutorado na Universidade de Buenos Aires, sobre o campo expandido do Design Gráfico Contemporâneo. Lidera o grupo de pesquisa “Design Gráfico Contemporâneo: Linguagens e Interfaces” (CNPQ) e atua principalmente nos temas: linguagem gráfica e design; arte contemporânea; inter-relação entre discursos teóricos, processos e procedimentos.
E-mail: giselabelluzo@uol.com.br

Referências

BAL, Mieke. El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. **Estudios visuales**, Espanha, n. 2, p. 11-50, 2004.

BALISCEI, João Paulo; STEIN, Vinícius; ALVARES, Daniele Luzia Flach. Conhecendo o *image watching* e a abordagem triangular: reflexões sobre as imagens da arte no ensino fundamental. **Contexto & Educação**, Ijuí, v. 33, n. 104, p. 395-416, 2018.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino de arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BIBIAN, Simone. **O menino, o cachorro**. São Paulo: Manati, 2006.

BRENNAN, Ilan. **O alvo**. São Paulo: Ática, 2011.

BUCK-MORSS, Susan. Estudios visuales e imaginación global. **Antípoda**, Bogotá, n. 9, p. 19-46, 2009.

BYRNE, Richard. **Este livro comeu o meu cão!** São Paulo: Panda Books, 2015.

CAMPOS, Gisela Beluzzo de; LEDESMA, María (org.). **Novas fronteiras do design gráfico**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira. Deambulações em torno do projeto da antropologia visual contemporânea: entre as imagens da cultura e a cultura das imagens. **Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das Imagens**, v. 1, n. 1, p. 28-44, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2XGFXNR>. Acesso em: 10 out. 2018.

FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra, o ilustrador**. São Paulo: DCL, 2008. p. 93-121.

FUENTES, Rodolfo. **A prática do design gráfico: uma metodologia criativa**. Tradução de Osvaldo Antonio Rosiano. São Paulo: Rosari, 2006.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II: como criar e produzir livros**. Tradução de Juliana A. Saad. São Paulo: Rosari, 2007.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual: proposta para uma nova narrativa educacional**. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HURLBURT, Allen. **Layout**: o design da página impressa. Tradução de Edmilson O. Conceição e Flávio M. Martins. São Paulo: Nobel, 2002.

KATZ, Lilian G. Perspectivas actuais sobre aprendizagem na infância. **Saber (e) Educar**, Porto, n. 11, p. 7-21, 2006.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 151-168, 2008.

NEWELL, Peter. **O livro inclinado**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

OTT, Robert William. Ensinando crítica nos museus. *In*: BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte-Educação**: leitura no subsolo. São Paulo: Cortez, 2015. p. 149-184.

RAMOS, Graça. **A imagem nos livros infantis**: caminhos para ler o texto visual. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

RANGEL, Egon de Oliveira. Paradidáticos (verbetes). **Glossário Ceale**, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2XZ2Rzl>. Acesso em: 10 out. 2018.

ROMANI, Elizabeth. **Design do livro-objeto infantil**. 2011. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VILLAS-BOAS, André. **O que é [e o que nunca foi] design gráfico**. 6. ed. Teresópolis: 2AB, 2007.

AS OBRAS DO
ARTISTA HÉLIO
OITICICA
NO ESPELHO DA
FENOMENOLOGIA
DA PERCEPÇÃO

[RELATÓRIO DE PESQUISA]

Maria Lúcia Wochler Pelaes
Universidade de São Paulo.

Elcie A. Forte Salzano Masini
Universidade de São Paulo.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Esta pesquisa propõe um estudo fundado na investigação dos processos de leitura e da fruição estética das obras do artista Hélio Oiticica (1937-1980), expostas no Instituto Inhotim, a partir da perspectiva da Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty, afirmando que podem ser complementares, permitindo a construção de um diálogo entre a produção do artista Oiticica e a Fenomenologia da Percepção, na perspectiva desse filósofo. Questões como o sujeito fenomenal, a filosofia, a relação corpo-espaço-tempo, a estesia do corpo, entre outros estudos, podem produzir investigações quanto à arte e sua capacidade de produzir uma diferenciação estética no interior do mundo indiviso, permitindo revelar intersecções de sentido entre a percepção e a fruição na arte, a partir das obras de Oiticica e como se inserem no cenário museológico do Instituto Inhotim, museu que apresenta grande potencial nesse sentido.

Palavras-chave: Hélio Oiticica. Fenomenologia da Percepção. Merleau-Ponty. Instituto Inhotim. Arte-Educação.

This research proposes a study based on the investigation of the reading processes and aesthetic enjoyment of the works of the artist Hélio Oiticica (1937-1980), exposed in the Inhotim Institute, from the perspective of the Merleau-Ponty Phenomenology of Perception, stating that they can be complementary, allowing the construction of a dialogue between the production of Oiticica and of the Phenomenology of Perception, in the perspective of this philosopher. Issues such as the Phenomenal Subject, the philosophy, the body-space-time relation, body's esthesia, among other studies, can produce investigations as to the art and its capacity to produce an aesthetic differentiation inside the undivided world, allowing to reveal intersections of sense between the perception and the enjoyment in the art, from the works of Oiticica and how they are inserted in the museological scenery of the Inhotim Institute, Museum that presents great potential in this sense.

Keywords: Hélio Oiticica. Phenomenology of Perception. Merleau-Ponty. Instituto Inhotim. Art-Education.

Esta investigación propone un estudio con base en la investigación de los procesos de lectura y de frucción estética en las obras del artista Hélio Oiticica (1937-1980), en exposición en el Instituto Inhotim, desde la perspectiva de la Fenomenología de la Percepción de Merleau-Ponty, y afirma que pueden ser complementarios, permitiendo la construcción de un diálogo entre la producción del artista Oiticica y la Fenomenología de la Percepción, en la perspectiva del filósofo. Las cuestiones como el sujeto fenomenal, la filosofía, la relación cuerpo-espacio-tiempo, la sensibilidad del cuerpo, entre otras, pueden producir investigaciones sobre el arte y su capacidad de producir una diferenciación estética en el interior del mundo indiviso, lo que permite revelar intersecciones de sentido entre la percepción y la frucción en el arte, desde las obras de Oiticica y de qué manera se insertan en el escenario museológico del Instituto Inhotim, museo que presenta un gran potencial en ese sentido.

Palabras clave: Hélio Oiticica. Fenomenología de la Percepción. Merleau-Ponty. Instituto Inhotim. Arte-Educación.

1. Enunciado do problema de pesquisa

O problema de pesquisa fundamenta-se na correlação entre a Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty e a produção artística de Hélio Oiticica (1937-1980), exposta no Instituto Inhotim (2006, Brumadinho-MG, Brasil), como um ponto de manifestação convergente da experiência perceptiva, contemplando a questão da vivência em ambiente museológico, tema o qual encontra sua linha diretriz na Fenomenologia da Percepção de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo fenomenológico francês, que abordou em seus estudos epistemológicos questões sobre corporeidade e percepção, buscando compreender a singularidade da consciência integrada ao mundo, que se manifesta através da experiência estética, na perspectiva do atual projeto de pesquisa. O tema abordado consolida-se a partir da articulação entre a Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty com a produção do artista Hélio Oiticica (1937-1980), o qual foi pintor, escultor, artista plástico e artista performático, sendo considerado um importante artista brasileiro e com expressão internacional, propondo uma reflexão sobre a experiência estética que parte da percepção sensível do objeto de arte, observando-o como pertencente a um todo maior composto pelos espectadores e o ambiente expositivo, o Museu Inhotim, onde os significados operam nessa relação sistêmica.

A proposta apresentada no atual projeto de pesquisa é corroborada, inicialmente, a partir da sua aprovação e obtenção do Parecer Mérito para a bolsa de Pós-Doutorado pela Comissão de Pós-Graduação

da FE-USP. Porém, ela irá se consolidar quando socializada e disseminada, seja em eventos locais, escolas e Diretoria de Ensino Região Norte 2, como eventos regionais, nacionais e internacionais, através da comunicação em congressos, simpósios, encontros e demais eventos, propiciando reflexões acerca da importância do artista Oiticica e da sua obra, assim como pela importância dos acervos nacionais presentes em museus.

O tema apresentado resulta de reflexões desenvolvidas a partir dos estudos realizados pela pesquisadora Maria Lúcia Wochler Pelaes no Grupo Perceber, no período de 2015 até o momento, no Diretório de Pesquisas do CNPq, que tem como líder a Prof^a. Dra. Elcie Aparecida F. Salzano Masini, responsável pela presente pesquisa, inserida na Área de Concentração da FE-USP – *Educação, Linguagem e Psicologia* –, que tem por objetivo compreender o ser em desenvolvimento, aprofundando estudos sobre a constituição da subjetividade e do processo do aprender na dinâmica das diversidades culturais (relações entre o perceber e aprender e o pensamento e linguagem) na individualidade de um ser social. Quanto ao referencial teórico da atual proposta de estágio doutoral, podemos discriminá-lo em três etapas; a primeira, composta por meio da análise de autores apresentados neste projeto de pesquisa, numa articulação teórica entre os conceitos relativos à área de Arte e a Fenomenologia da Percepção. São eles: Argan (2010) em *Arte moderna* e Argan e Fagiolo em *Guia da história da arte* (1994); Archer (2012) em *Arte contemporânea: uma história concisa*; Arnheim (1989), quanto ao estudo sobre a *Intuição e intelecto na arte*; Capalbo (2007) em *A subjetividade e a experiência do outro: Maurice Merleau-Ponty e Edmund Husserl*; Favaretto (2000) em *A invenção de Hélio Oiticica*; Hipólito (2013) em

A presença do vazio nas proposições de Hélio Oiticica; Masini (2012) em *Perceber: raiz do conhecimento* e em *Experiências do perceber* (2007), entre outros.

A segunda etapa é composta por autores que serão analisados no decorrer da pesquisa, tais como: Carmo (2011) em *Merleau-Ponty: uma introdução*; Coli (1995) em *O que é arte*; Crispolti (2004) em *Como estudar a arte contemporânea*. A terceira etapa se dará a partir da fundamentação teórica baseada nas obras específicas de Merleau-Ponty, etapa a qual apresenta uma proposta investigativa que se fundamenta, principalmente, na obra *Fenomenologia da Percepção* (1994, 1999), estudo acrescido pelas análises propostas por Merleau-Ponty em *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail* (1964), *O olho e o espírito* (2004), ambos citados no atual projeto de pesquisa. Além das citadas, outras obras de Merleau-Ponty serão analisadas, a fim de construir um lastro teórico bem fundamentado frente à proposta do atual estágio doutoral.

O Instituto Inhotim é considerado a sede de um dos mais importantes museus de arte contemporânea do Brasil, reconhecido também como um dos maiores centros de arte ao ar livre do mundo, enquanto um importante patrimônio físico-arquitetônico, cultural e ambiental. Nele, são expostas obras de arte inseridas no meio ambiente, num processo de diálogo com a natureza, estando presente numa reserva florestal que era uma antiga fazenda. Uma volta pelos jardins do Inhotim já propõe uma multiplicidade de experiências, através das obras que vão sendo descobertas em meio à paisagem, que permitem criar novas relações entre corpo, lugar as imagens que produzem atravessamentos,

possibilitam experiências sensoriais diversas e convidam o corpo.

Segundo as palavras da diretora executiva do Instituto Inhotim, Ana Lúcia Gazzola, citada por Mariuzzo (2009, p. 61), “A obra de arte se alimenta da relação com o contexto e, geralmente, utiliza vários sentidos – olfato, visão, tato – para a sua apreciação”.

Oiticica foi um dos primeiros artistas a expandir a noção de arte para além dos limites do quadro e da escultura, usando o espaço e todos os sentidos humanos em seu trabalho. Segundo sua própria fala, registrada numa entrevista intitulada como “A transformação dialética da pintura”, concedida à Vera Martins e publicada originalmente no *Suplemento Dominical do Jornal Brasil*, em 21 de maio de 1961:

Sinto que o quadro não satisfaz de forma alguma as necessidades de expressão de nosso tempo. [...] Dado o quadro, temos um suporte para a figuração. No quadro, o sentido de espaço, está limitado ao retângulo [...] suporte passivo da expressão (OITICICA apud MARTINS, 1961).

As sequências de impactos sensoriais gerados pelas obras de Oiticica proporcionam a construção de uma percepção fundada em sensações que, associadas ao corpo e seus movimentos, trouxe ao fruidor diferentes possibilidades de percepção da obra e de sua interpretação.

Para Hipólito (2013), é relevante analisar as proposições de Hélio Oiticica sob a ótica da filosofia negativista de Merleau-Ponty, pois Oiticica propõe a experiência advinda da confluência espectador-obra-autor sob as construções situadas na arte

Neoconcreta. A teoria do “não objeto”, proposta por Oiticica, tem sua raiz identificada nas proposições de Ferreira Gullar sobre a posição do sujeito fenomenal como gerador de conhecimento intuitivo no contato com a obra de Oiticica, que, em seus estudos, buscou a superação da noção de objeto de arte, como tradicionalmente definido pelas artes plásticas até então, em diálogo com a teoria do não objeto (GULLAR, 1960).

O espectador também foi redefinido pelo artista à posição de participante, aberto a um novo comportamento que o conduziu ao exercício experimental da percepção e da liberdade. Nesse sentido, o processo dialético da percepção se dá a partir da passagem do entendimento de uma arte contemplativa para uma arte que afeta comportamentos, que tem dimensão ética, social e política, como explicitado no texto *A declaração de princípios básicos da nova vanguarda*, publicado em 1967, no catálogo da exposição “Nova Objetividade Brasileira” ocorrida no MAM-RJ (NOVA..., c2019).

O conceito “suprassensorial”, desenvolvido por Oiticica também em 1967, propõe experimentações com as mãos, mostrando a sensibilidade que temos no corpo e investigando possibilidades de dilatação de suas capacidades sensoriais – uma “suprassensação” que, segundo Oiticica (1986, p. 45), levaria o indivíduo “à descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano”. Hélio Oiticica aspira à superação de uma arte conformista limitada ao processo de estímulo-reação, que se configura como instrumento de domínio intelectual e comportamental. Propõe, então, uma arte que busca abertura ao participante e do participante, através de

experiências que promovam uma volta do sujeito a si mesmo, redescobrimo e libertando-se de seus condicionamentos éticos e estéticos, impelindo-o a um estado criativo, em uma vivência suprassensível.

A própria análise filosófica de Merleau-Ponty é centrada na existência concreta e na percepção da experiência humana em sua totalidade. Capalbo (2007) complementa afirmando que, até o fim de sua vida, Merleau-Ponty permaneceu fiel à proposta investigativa apresentada em sua obra *Fenomenologia da Percepção*. Por esse caminho, é conduzido à “reflexão que se volta para a espessura do mundo para aclará-lo, e que lhe reenvia a sua própria luz”. Assim, a reflexão se enraíza no visível e, por esse meio, nos permite perceber o invisível (Merleau-Ponty, 1964, p. 57).

Oiticica, avesso à contemplação, propunha a participação efetiva do espectador em desdobramentos ocorridos através de caminhadas pelo espaço labiríntico e penetrável da obra. Para Oiticica (OITICICA FILHO, 2009), os Penetráveis caracterizaram, em sua origem, uma série de experimentações relativas à questão do labirinto, como um “território aleatório”.

Conforme Pelaes (2017), produzidos nos anos 1960, inicialmente, com placas de madeira e pintados com cores quentes, os Penetráveis já constituíam um projeto de ampliar as dimensões da obra em escalas que permitissem aos espectadores adentrarem e interagirem com ela. Esses projetos estavam associados aos “núcleos” e já caracterizaram uma série de “experimentações” em direção ao espaço e à cor, esta como força motriz capaz de criar campos ópticos que atuavam em planos de diferentes escalas tonais.

Sua obra não produziu somente as composições materializadas, mas muitas delas vieram acompanhadas de elaborações teóricas, trazendo a presença de textos, comentários e poemas. Pode-se, de acordo com o crítico Celso Favareto (2000, p. 49), “identificar duas fases na obra de Oiticica: uma mais visual, que tem início em 1954 na arte concreta e vai até a formulação dos Bólides, em 1963, e outra sensorial, que segue até 1980”.

Conforme Cardoso (1985), Oiticica, em depoimento, comenta:

Eu comecei com Ivan Serpa no Grupo Frente, em 1954. Mas, a meu ver, a partir do movimento neoconcreto, quando comecei a propor a saída para o espaço, a desintegração do quadro, isso tudo, aí é que eu realmente comecei a criar algo só meu e totalmente característico. A desintegração do quadro foi, na verdade, a desintegração da pintura; ela é irreversível, não há possibilidade, nem razão, para uma volta à pintura ou à escultura. E daí para a frente. Então parti para a criação de novas ordens, que se dirigiram da primeira série de espaços significantes para uma abolição da estrutura significativa. Eu procurava instaurar significados, que depois fui abolindo. Havia uma certa influência do Merleau-Ponty e das teorias do Ferreira Gullar [...], por exemplo (ela descobriu o negócio da imanência). Para mim, foi uma abolição cada vez maior de estruturas de significados, até eu chegar ao que considero a invenção pura. “Penetráveis”, “Núcleos”, “Bólides” e “Parangolés” foram o caminho para a descoberta do que eu chamo de “estado de invenção”. Daí é impossível haver diluição. Não se trata de ficar nas ideias. Não existe ideia separada do objeto, nunca existiu, o que existe é a invenção.

Não há mais possibilidade de existir estilo, ou a possibilidade de existir uma forma de expressão unilateral como a pintura, a escultura departamentalizada. Só existe o grande mundo da invenção (OITICICA apud CARDOSO, 1985, p. 48).

Oiticica defende ser o termo “nova objetividade” o que mais fielmente traduz as experiências das vanguardas brasileiras em geral, e a sua, em particular. Para Hélio Oiticica há uma tendência à superação dos suportes tradicionais (pintura, escultura etc.), em proveito de estruturas ambientais e objetos. Nessa época, produz textos sobre seu trabalho, sobre a arte construtiva e as experiências de Lygia Clark. Embora não tenha participado da 1ª Exposição Neoconcreta nem assinado o Manifesto Neoconcreto, em 1960 participa da 2ª Exposição Neoconcreta no Rio de Janeiro e pensa sua produção em relação à teoria do não objeto, oriunda das proposições de Gullar (1960):

Uma nova categoria ou uma nova maneira de ser da proposição estética? A meu ver, apesar de também possuir esses dois sentidos, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética. Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participante; faço questão de afirmar que não há a procura, aqui, de um “novo condicionamento” para o participante, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas visando fazer

com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improvisado, sua liberdade interior, a pista para o estado criador – seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como exercício experimental da liberdade. [...] Cheguei então ao conceito que formulei como suprassensorial [...]. É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado – não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir este lado. São dirigidas aos sentidos, para através deles, da percepção total, levar o indivíduo a uma “suprassensação”, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano (OITICICA, 1986, p. 102- 104).

Há na arte de Oiticica a busca da superação dicotômica sujeito-objeto, através da proposta de um não objeto, fundado num campo de representação subjetivo e construído pela vivência do espectador que, através da experiência vivida com a obra, cria novas possibilidades de interagir com ela. Para tanto, Archer (2012, p. 236) reflete acerca da fruição estética: “A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado”. “O espaço não é o cenário (real ou lógico) em que as coisas são dispostas, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (MERLEAU-PONTY apud ARCHER, 2012, p. 56).

O público circula e é envolvido pelas dimensões da obra, numa correlação entre

corpo e ambiente. As obras de Oiticica despertam as sensações, reivindicando questionamentos, tais como: estar no mundo com o próprio corpo e como se sentir, questões que fundamentam o perceber. Vide Figura 1.

[Figura 1]

Obra Penetrável PN27 Rijanviera
(1979), de Hélio Oiticica



Foto de Edouard Fraipont, 1972

Material: alumínio, tela de arame, plástico, tela de nylon, areia, pedras e água. Coleção César e Cláudio Oiticica, RJ Instituto Cultural Itaú (2010)

Sua obra é uma instalação que provoca a observação integrada da paisagem e da própria obra que se configura em diferentes composições cromáticas e geométricas numa espécie de espaço arquitetônico, que revela a procura de “totalidades ambientais”, de tal forma que, segundo David Sperling:

Neste espaço, cada proposição coloca, a seu modo, uma questão vital que perpassa sua produção: a superação de uma arte de cunho geométrico-representacional para a proposição de experiências artísticas vivenciais centradas no corpo e na “ação comportamental como uma força criativa” (SPERLING, 2008, p. 119).

Para Merleau-Ponty, na perspectiva de Terezinha Nóbrega:

Essa compreensão do corpo apoia-se na tese do sensível, pois o corpo como sensível exemplar é feito do mesmo estofado do mundo. A carne, o verbo, o desejo, a linguagem, a história se entrelaçam e constituem o visível e o invisível do corpo. O corpo é outro gênero de ser, paradoxal, pois encontra-se na ordem das coisas, sem o sê-lo. A originalidade não está na antinomia, mas no cruzamento, nas dobras que envolvem o acontecimento. A animação do corpo não está no inventário das partes, nem na encarnação de um espírito, como polos opostos, mas na reversibilidade entre sujeito e objeto, corpo e mente (NÓBREGA, 2016, p. 9).

A experiência proposta por Oiticica na série de instalações Penetráveis configura-se por sua natureza performática, característica própria do artista, e pode ser vista como aquela de um corpo que se faz visível e vidente em meio à obra percebida. A arte, nesse sentido, apresenta a capacidade de produzir uma diferenciação estética, no interior do mundo indiviso, onde não é preciso separar-se do mundo para relacionar-se com ele e com a obra de arte. Mas é no mundo indiviso, tátil, espacial e temporal que se torna um fruidor da obra de arte, enquanto ser sensível e pleno de percepção estética. Merleau-Ponty afirma:

A expressão estética confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como uma coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos a pessoa do ator, as cores e a tela do pintor – de sua existência empírica e os arrebatada para um outro mundo. Ninguém contestará que aqui a operação expressiva realiza ou efetua a significação e não se limita a traduzi-la (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248-249).

As Figuras 2A e 2B traduzem o projeto desenvolvido na obra referente às estruturas arquitetônicas Penetráveis, onde os espectadores podiam atuar como protagonistas. Trata-se de espécies de jardins em escala pública para a vivência coletiva que envolve tanto a relação com a arquitetura quanto com a natureza.

[Figura 2]
Obra Penetrável Tropicália
(1967) de Hélio Oiticica



Fotos Edouard Fraipont, 1967

Material: alumínio, tela de arame, plástico, tela de nylon, areia, plantas e grama.

Instituto Cultural Itaú (2010)

Na obra, ao criar uma estrutura penetrável, o artista Oiticica propõe uma nova percepção na configuração usual, suas proporções e contexto. Para tanto, cria uma instalação que permite a interação do espectador, que percorre sua estrutura inserindo seu corpo no corpo da obra, produzindo diferentes interpretações. Desta forma, propõe que o observador reflita sobre como percebe o espaço e o mundo e como se apropria do espaço. Giulio Carlo Argan reflete sobre os imperativos da arte moderna:

A própria matéria posta em signo faz-se signo: signo de uma desolada ausência de vida, na qual o observador reconhece a negatividade total do seu existir. Em tal condição de negatividade ou não-ser, já não é possível o afastamento, a viva relação dialética entre o sujeito e o objeto sobre a qual se funda a representação (ARGAN, 2010, p. 629).

Conforme Pelaes (2017), a obra de Hélio Oiticica *Invenção da Cor, Penetrável Magic Square #5, De Luxe* (1977-2006), exposta no Instituto Inhotim, consiste num exemplo do projeto de estudo proposto. Quanto à obra, o artista não chegou a executá-la em vida, mas deixou como legado o seu projeto, através de instruções de realização da obra que foram anotadas por ele em relatórios, maquetes, desenhos técnicos e amostras, que detalham o projeto e permitiram sua construção postumamente no Instituto Inhotim. A obra foi construída em meio aos jardins e perto de um dos lagos, permitindo a criação de um diálogo com o meio ambiente e com seus observadores e fruidores, como segue nas Figuras 3A e 3B.

[Figura 3]

Obra *Invenção da Cor, Penetrável Magic Square #5, De Luxe* (1977- 2006), de Hélio Oiticica



Fotos de Maria L. W. Pelaes, 2017

Material: nove paredes quadrangulares coloridas, tinta látex, tela de arame, azulejos e, na base, areia, seixos e grama. Dimensão da instalação: 15 m²

Há, na obra, características geométricas que criam planos ortogonais em relação à base, preponderando o ângulo reto em suas construções, que utilizavam alvenaria, areia e outros materiais que provocassem os sentidos dos fruidores das obras. Segundo Pelaes (2017), a intenção de Oiticica era exatamente criar um diálogo entre cor e forma, sensibilizando ao máximo o observador e interlocutor no processo de adentrar a obra e, através de sua percepção, ir construindo narrativas e questionando conceitos, como a estrutura arquitetônica, as relações de espaço, os efeitos cromáticos das cores e a experiência com a obra/instalação.

Segundo Stori e Pelaes:

A arte é capaz de provocar uma percepção complexa e rica, como nas obras

de Oiticica, quando as cores tornam-se vibrantes e mais intensas pelo aguçamento da sensibilidade estética. No caso da obra “*Invenção da Cor, Penetrável Magic Square #5, De Luxe*”, as cores e formas em contraste com a paisagem e a luz solar intensa podem elevar a percepção do observador à condição “suprassensorial”, devido à intensidade dos elementos em questão (STORI; PELAES, 2017, p. 147).

Para Arnheim (2005), a experiência de apreciação estética está, inicialmente, comprometida com a experiência imediata ligada à expressão sensorial. A princípio, o observador tem a percepção sensorial da obra, buscando semelhanças com experiências anteriores e com outras obras. Os espectadores travam diálogo com a obra *Invenção da Cor, Penetrável Magic Square #5, De Luxe*, tendo a sensação de ela como mediadora das relações espaciais e temporais. Para Merleau-Ponty:

Toda sensação é espacial, nós aderimos a essa tese não porque a qualidade enquanto objeto só pode ser pensada no espaço, mas porque, enquanto contato primordial com o ser, enquanto retomada pelo sujeito que sente, de uma forma de existência indicada pelo sensível, enquanto coexistência entre aquele que sente e o sensível, ela própria é constitutiva de um meio de experiência, quer dizer, de um espaço (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 298).

A sensibilidade provocada pela obra de arte e, em especial, pela obra *Invenção da Cor, Penetrável Magic Square #5, De Luxe*, permite alcançar um estado de estesia apontado por Merleau-Ponty (1999)

como apreensão das significações pelo corpo, enriquecendo e reorganizando o espaço na temporalidade. O autor, para tanto, propõe um estudo sobre a Estesiologia, ou a ciência dos sentidos, cuja característica é abrir o corpo para o exterior, transformando-o em um corpo poroso, que permite a comunicação de um corpo com outros corpos. A sensorialidade é um investimento que configura a estesia, a capacidade de sentir, ter sensação e sensibilidade, seja ela fisiológica, simbólica, histórica, afetiva ou dos órgãos e sentidos.

A própria percepção das cores nas obras de Hélio Oiticica é um exemplo significativo da estesia apontada por Merleau-Ponty, de tal forma que: “A apreensão das significações se faz pelo corpo: aprender a ver as coisas é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 212). Para Oiticica, em entrevista:

A cor é um dos elementos mais importantes. Sendo a predominância em tons de amarelo e branco na parte exterior, e, na parte interior, de outros tons, mas sempre luminosos. Ao se entrar por qualquer das três entradas, os tons exteriores de amarelo e branco serão mais suaves, intensificando-se à medida que se chega ao centro do grande labirinto, sendo mais intenso ainda no interior das maquetes, principalmente nas minhas, em que a cor atua como elemento fundamental (OITICICA apud OITICICA FILHO, 2009, p. 50).

Essa significativa produção rompe com paradigmas atrelados à arte moderna,

elaborando trabalhos espaciais como os Penetráveis e apresentando estudos reveladores sobre a “cor estrutural”. Desta forma, nota-se na trajetória de criação artística de Oiticica uma busca pelo espaço e pela cor como interlocutores ativos e provocativos de atitudes respondentes dos sujeitos-fruidores de suas obras. Para Oiticica (1986, p. 81), o visitante percorre “o território alegórico do labirinto [...]. E os campos de cor permitem [...] um efeito óptico de virtualidade em que o espectador é deslocado para uma perspectiva que o coloca como que percorrendo os corredores dos Penetráveis”.

Conforme Masini (2012), o corpo que presencia a obra se torna parte dela que, por sua vez, é multiplicada pelas representações de cada espectador no espaço da obra, no horizonte que se torna infinito em direção a diferentes percepções. Para Masini (2007), o perceber é a ação que se dá na experiência original do corpo com o mundo ao seu redor e, para tanto, o corpo não está no mundo, ele o é no mundo.

O espaço, por sua vez, está implicado numa ação correspondente. Ele não é abstrato, pois manifesta-se no corpo e na dimensão de suas ações, de tal forma que Merleau-Ponty propõe:

A experiência do corpo nos ensina a enraizar o espaço na existência. [...] A experiência revela sob o espaço objetivo, no qual finalmente o corpo toma lugar, uma espacialidade primordial da qual a primeira é apenas o invólucro e que se confunde com o próprio ser do corpo. Ser corpo [...] é estar atado a um certo mundo... nosso corpo não está

primeiramente no espaço: ele é no espaço (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205).

O espaço e o corpo são desenhados dentro do cenário das obras de Oiticica, numa relação espaço-tempo, através da construção de percursos e narrativas que criam tensões e conexões que se desdobram numa experiência imanente do corpo que é o ser, sua existência e a experiência que é capaz de vivenciar, na qualidade de sua interpretação subjetiva, como possibilidade de apropriação livre e de análise culturalmente influenciada, através de ações que estão situadas na fronteira entre um contexto pessoal e o cenário coletivo, no qual o espaço do museu torna-se um relevante meio de aprendizagem a partir da participação ativa do espectador.

O pavilhão das cinco Cosmococas, feitas por Hélio Oiticica em parceria com o cineasta Neville d’Almeida (1941, Belo Horizonte, Minas Gerais), fazem parte da série de instalações Cosmococa (Instituto Inhotim, 1973/2006) composta por cinco salas, as quais abordam os movimentos de Instalação e Vídeo-Arte, assim como a performance. A obra é caracterizada como “*in progress*”, pois não se situa como uma obra fechada, expandindo-se para além dos blocos, aglutinando proposições experimentáveis em programas intertextuais que associam imagens, textos, objetos iconográficos.

As estruturas arquitetônicas ganharam um pavilhão especialmente construído para elas. Essa proposta arquitetônica externa apresenta-se “pesada”, bruta, o que a difere da leveza da paisagem local e, principalmente, da proposta interna, como se vê nas Figuras 4A e 4B.

[Figura 4]

Pavilhões que abrigam a série de instalações *Cosmococa* (1973/2006), de Hélio Oiticica e Neville d'Almeida (vista externa) e obra *Cosmococa 5 Hendrix War* (vista interna)



A: Foto de Maria L. W. Pelaes, 2018. B:
Foto de Eduardo Eckenfels, 2006

Os elementos internos, objetos artísticos e culturais, são simbólicos. Nessas instalações produzidas, inicialmente, no final dos anos 1970, Hélio Oiticica, trabalhou com o cineasta Neville d'Almeida, criando obras para, através de projeções de slides, trilha sonora e outros elementos, provocar no público experiências multissensoriais. Havia um interesse por parte do artista não pelo cinema espetáculo convencional, mas pelo uso dos recursos cinematográficos

para uma experimentação que ele próprio denominou “quasi-cinema”.

De acordo com Merleau-Ponty (1999, p. 27-33 apud CARDIM, 2007, p. 61) “a diferença está no meio perceptivo ou numa ambiguidade que advém da modelagem que o contexto imprime aos objetos”. Dessa maneira, a percepção não é a soma de sensações parciais, mas a experiência de totalidades significativas dentro de contextos que foram interpretados como um todo. Conforme Elcie Masini:

Para compreender a percepção é necessário considerar o sujeito da percepção e saber de sua experiência perceptiva. Neste sentido, diz-se que as coisas “se pensam” em cada pessoa, porque não é um pensar intelectual, no sentido de funcionamento de um sistema, mas sim do saber de si ao saber do objeto, já que, ao entrar em contato com o objeto, o sujeito entra em contato consigo mesmo (MASINI, 2003, p. 40).

Masini (2012) afirma ser de grande importância pensar como consiste estar em contato com o outro, com seu olhar, seus movimentos e suas ações. O corpo permite uma experiência perceptiva transcendente, pois sugere o enigma da percepção quando, por si mesmo, toca e é tocado ou vê e vê a si mesmo como fenômeno simultâneo. Neste sentido, essa relação entre o sujeito e a si mesmo ou ao seu entorno é dialética, pois tais percepções se fundem num mesmo momento. Masini complementa afirmando:

Imerso no visível pelo seu corpo, o vidente aproxima do que vê pelo seu olhar. Abre-se ao mundo, ao invés de apropriar-se dele. Visível e vidente, o corpo próprio de cada

um está no mundo – olha todas as coisas e também pode olhar a si – se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo, e a partir daí é que cada um pensa (MASINI, 1994, p. 80).

Tem-se, então, a subjetividade do ser que observa a realidade e a si mesmo. Desta forma, há uma condição expressa para a razão: transcender a realidade e abstraí-la, através da capacidade de simbolização. Esse corpo gera a memória corporal, vital para a sua existência. Este supera a sua fragmentação e se configura como inteiro, porque transcende sua categoria a partir das sensações.

2. Resultados esperados

Como resultados esperados, pretende-se, de modo geral, ampliar os estudos relacionados tanto à obra de Merleau-Ponty, no que tange à Fenomenologia da Percepção, quanto às criações artísticas de Hélio Oiticica que fazem parte do acervo do Instituto Inhotim, ressaltando elementos convergentes numa interlocução entre as obras de arte de Oiticica e a Percepção de Merleau-Ponty, ao assinalar na leitura e fruição estéticas sensíveis das obras que serão analisadas, elementos complementares, propondo uma análise investigativa, que permita a verificação das dimensões da aprendizagem em ambiente museológico na perspectiva da correlação proposta.

São objetivos específicos:

a) Desenvolver um estudo referente à produção artística de Hélio Oiticica no

Instituto Inhotim, apresentando, em correlação, um estudo dos fundamentos teóricos que embasam a Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty;

- b) Verificar a correlação entre as obras de Oiticica analisadas e a Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty, em termos de convergência de abordagens e interpretações, numa proposta de articulação entre a análise da obra e os conceitos que fundamentam o perceber;
- c) Analisar as ações que o Museu Inhotim apresenta em relação às obras de Hélio Oiticica expostas, no sentido de aprofundar questões relativas aos locais selecionados para as obras e o público-alvo previsto;
- d) Analisar como os estudantes da rede pública da região de Brumadinho-MG e entorno, através dos estudos e projetos realizados por meio da participação do Educativo do museu, abordam as obras de Oiticica, desde a observação e registros dos seus gestos e reações corporais quando no contato com a obra, quanto como pensam a obra, esclarecendo algumas questões sobre as relações obra-museu-fruidor, a partir do desenvolvimento de entrevistas estruturadas e semiestruturadas;
- e) Socializar o conhecimento construído a partir da pesquisa proposta em eventos multiplicadores, sejam locais como a realização de palestras e workshops em escolas da Diretoria de Ensino Região Norte 2, tendo por objetivo a capacitação de docentes da rede, sejam regionais, nacionais e internacionais como

encontros, simpósios, congressos, entre outros, onde haja a possibilidade de apresentação da pesquisa e seus resultados em Grupos de Trabalho (GT).

3. Desafios científicos e tecnológicos e os meios e os métodos para superá-los

Os métodos propostos baseiam-se na pesquisa qualitativa, através de três delineamentos: a pesquisa bibliográfica, a pesquisa de campo e o embasamento fenomenológico da pesquisa.

Para tanto, será utilizada, inicialmente, a pesquisa bibliográfica como meio inicial para identificar conceitos e analisar diversas perspectivas sobre o tema em estudo. O método bibliográfico, de acordo com as autoras Lakatos e Marconi, proporciona:

Uma pesquisa realizada com base em concepções teóricas cujas fontes podem ser: livros científicos e técnicos, artigos de revistas científicas (periódicos), material bibliográfico publicado em meios eletrônicos, em sites, anais de encontros científicos, dissertações, teses etc. (LAKATOS; MARCONI, 2004, p. 64).

A partir de um estudo com base no método bibliográfico, será desenvolvida uma pesquisa de campo, como um meio de analisar as obras de Hélio Oiticica expostas no Instituto Inhotim e de que forma elas proporcionam possibilidades ao público de interagir, vivenciar e fruir tais obras

dentro do espaço do museu. A coleta de dados poderá ser realizada a partir de entrevistas estruturadas e semiestruturadas com os estudantes que realizam cursos dentro do museu, através dos projetos articulados pelo Educativo do Inhotim, e com os colaboradores (educadores e curadoria) que trabalhem lá. A coleta de dados, conforme Masini (2012, p. 35), poderá ser uma estratégia metodológica eficiente para registrar como os fruidores exploram as obras de Oiticica, tendo como elemento importante a maneira de usar o corpo para tal, “a dinâmica de seus movimentos e como reencontram novas significações [...] gerando observações e registros”.

Os desafios científicos estão indicados na proposta de pesquisa que se orienta por questões levantadas a partir da Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty (1999), delineando uma série de hipóteses sobre a experiência sensível – que se dá no corpo, na estrutura de relações com as obras de arte, na condição de objetos artísticos e, portanto, estéticos. Numa extensão de sua síntese corporal, o fruidor opera sobre a obra de tal forma que o intervalo entre obra e espectador se estreita.

Os desafios tecnológicos estão atrelados ao atual contexto da arte contemporânea, no qual se tem observado um processo de renovação nas artes, conduzindo a produção de artistas como Hélio Oiticica, sujeito central do atual projeto, assim como de outros artistas brasileiros tais como Lygia Clark (1920-1988) e Tunga (1952-2016), e alguns artistas internacionais, tais como os americanos Chris Burden (1946-2015) e Matthew Barney (1967) a utilizarem tecnologias atuais. Esses artistas apresentam, em comum, produções como

instalações, performances, vídeos, caracterizando formas de expressão e linguagens artísticas que utilizam grande aparato de tecnologia para atingir seu espectador. Desta forma, torna-se especialmente relevante avaliar o impacto de tais tecnologias sobre o espectador quando se depara com as obras e instalações de Hélio Oiticica no Instituto Inhotim.

Nesse contexto, os museus se reconfiguraram para acolher tanto essa tipologia de obra contemporânea, que apresenta a luz dentro da percepção óptica, a obra sonora e fonográfica, assim como a própria desmaterialização da obra, num processo de intangibilidade material; quanto um novo perfil de visitante, buscando adequar-se às novas tecnologias expositivas que solicitam materiais audiovisuais, dentro de uma dinâmica desafiadora, no sentido de gerar uma postura avaliativa para a presente pesquisa, fundada numa questão: Como essas tecnologias podem intervir na obra exposta, no espaço expositivo e na fruição estética, na perspectiva do espectador?

4. Cronograma de execução da pesquisa e plano de trabalho

4.1 Cronograma

2018. 2º semestre: Levantamento da literatura existente.

2019. 1º semestre: Pesquisa de campo, embasamento fenomenológico, disseminação e avaliação.

2019. 2º semestre: Redação dos relatórios de pesquisa, disseminação e avaliação.

2020. 1º semestre: Finalização e apresentação do Relatório Final.

Este cronograma está sujeito aos ajustes necessários, em conformidade à aprovação do projeto pela comissão da Fapesp.

4.2 Plano de trabalho

Colaboração com as Comissões de Pós-Graduação e de Pesquisa da FE-USP, para o desenvolvimento de atividades como: organização de eventos da Pós-Graduação e/ou da Pesquisa, tal qual a organização do 8º Simpósio de Pós-Doutorado que se realizará em outubro de 2018; emissão de pareceres e relatórios de pesquisa; e colaboração em disciplinas de Pós-Graduação com a supervisora Prof^a Dr^a Elcie Aparecida F. Salzano Masini e/ou com professor(a) credenciado(a) no Programa de Pós-Graduação.

Também há a disposição, pela autora do atual projeto, em participar ativamente e assiduamente nos encontros dos Grupos de Pesquisa, no âmbito do Programa de Pós-Doutorado da FE-USP, tal qual o Grupo Perceber – FE-USP/ Universidade Presbiteriana Mackenzie – Endereço de acesso do registro no CNPq: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6984903913206956> (a pesquisadora M. L. Wochler Pelaes é integrante desde 2015 até o momento).

Também será feita a participação em congressos, simpósios, seminários, encontros, palestras e demais eventos nacionais e internacionais: como a inscrição e participação prevista para a sessão de Comunicação

no 8º Simpósio de Pós-Doutorado da FEUSP (17 de outubro de 2018) e no GT de Comunicação IX Seminário Histórias de Roteiristas: “Narrativas difusas em suportes sensíveis” (27 e 28 de setembro de 2018).

5. Disseminação e avaliação

O processo de disseminação e avaliação se dará por meio do estudo apresentado na atual proposta na redação de artigos científicos derivados do tema central, que proporcionem a divulgação dos resultados alcançados em cada uma das etapas previstas, por meio da participação em congressos, seminários, encontros, palestras e demais eventos nacionais e internacionais.

A disseminação se dará também através da participação em eventos locais, principalmente, pela realização de palestras e workshops voltados para as escolas públicas da rede estadual pertencentes à Diretoria de Ensino Região Norte 2, Zona Norte de São Paulo-SP, Brasil, buscando a socialização da pesquisa através da capacitação docente. Será desenvolvida uma proposta investigativa relacionada aos docentes e estudantes das escolas da Diretoria Norte 2, produzindo relatórios que permitam registrar como os estudantes pensam e se comportam frente à arte. Tal fato irá permitir avaliar como tais estudantes e professores da rede identificam a arte brasileira e, especialmente, a obra de Hélio Oiticica, tendo como um dos objetivos verificar o contato e o conhecimento que apresentam relativos aos acervos museológicos, frente à perspectiva da atual pesquisa.

A avaliação será realizada a partir das orientações desenvolvidas entre a Supervisora – Responsável pela Pesquisa – e a pesquisadora/orientanda, a partir de registros, numa cronologia prevista, dentro do período para a realização desta tese. A avaliação da repercussão, quanto à pesquisa socializada através dos eventos propostos, proporcionará registros de diferentes naturezas: fotográficos, filmes, depoimentos, vivências e relatórios que serão registrados na tese.

Os *inputs* podem ser discriminados por meio dos dados coletados a partir das observações participantes, entrevistas estruturadas e semiestruturadas realizadas no Instituto Inhotim, com colaboradores internos e com os alunos da rede pública da comunidade de Brumadinho-MG e seu entorno, que participam do Educativo, setor que promove projetos que oferecem vagas anuais aos alunos, num contraturno em relação ao período escolar. Estes vêm ao Inhotim participar de cursos mediados pelos educadores do Instituto, tendo a oportunidade de desenvolver seus trabalhos no Centro Educativo Burle Marx, podendo utilizar o Ateliê, a Escola de Cordas, a Biblioteca e toda a sua infraestrutura disponível, segundo algumas propostas de experimentação. É importante apontar que quatro alunos que produziram obras artísticas a partir do trabalho realizado no Inhotim tiveram a oportunidade de participar expondo e fazendo cursos na 10ª Bienal de Arte Contemporânea de Berlim, em 2018.

Os *outputs* poderão ser analisados a partir de avaliações qualitativas dos dados compilados, buscando revelar as impressões e percepções dos estudantes citados em relação às obras de arte observadas e aos espaços expositivos onde se encontram tais obras, permitindo às pesquisadoras

envolvidas, a realização de relatórios explicativos em cada etapa da pesquisa proposta.

6. Outros apoios

Contou-se com o apoio da produção científica da pesquisadora e supervisora Prof^a Dr^a Elcie F. Salzano, através de suas pesquisas relativas aos livros: *Perceber: raiz do conhecimento I e II*, publicados em 2012 e 2018, respectivamente, e demais pesquisas que muito poderão contribuir para a presente proposta. O Grupo de Pesquisa Perceber, através de contribuições fundadas nas reflexões coletivas, a partir de encontros periódicos. Também do Grupo *Perceber*, do Diretório de Pesquisas do CNPq, que tem como líder a Prof^a Dr^a Elcie Aparecida Fortes Salzano Masini. A pesquisadora Maria Lúcia Wochler Pelaes também faz parte desse Grupo de Pesquisa desde 2015 até o momento.

O Instituto Inhotim, por meio da disponibilidade à pesquisa de campo via aprovação pelo Conselho de Ética do museu.

Todos os apoios supracitados são apenas apoios de pesquisa e não implicam verbas nem subsídios financeiros de espécie alguma. ■

[MARIA LÚCIA WOCHLER PELAES]

Pós-Doutoranda em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP). Doutora em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Mestre em Educação pela Universidade São Francisco (USF). Graduada em Pedagogia. Graduada em Artes pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Docente e Coordenadora na Educação Básica e nos cursos de graduação e pós-graduação.
E-mail: wpelaes@uol.com.br

[ELCIE A. FORTE SALZANO MASINI]

Livre Docente da Universidade de São Paulo-USP. Graduada em Pedagogia pela USP (1964), mestre em Psicologia (Psicologia da Educação) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) (1976) e doutora em Psicologia (Psicologia da Educação) pela PUC-SP (1982). Livre docente em Educação Especial na USP (1990), é professora associada desde 1983. Foi sócia fundadora do Laboratório Interunidades de Estudos sobre as Deficiências (Lide), localizado na Faculdade de Psicologia da USP.
E-mail: delcie@uol.com.br

Referências

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. 2. ed. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. 7. ed. São Paulo: Pioneira, 2005.

ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CAPALBO, Creusa. A subjetividade e a experiência do outro: Maurice Merleau-Ponty e Edmund Husserl. **Revista da Abordagem Gestáltica**, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 25-50, 2007.

CARDIM, Leandro Neves. A razão entre o empirismo e o intelectualismo. **Filosofia Ciência e Vida**, São Paulo, v. 5, n. 17, p. 56-62, 2007.

CARDOSO, Ivan. A arte penetrável de Hélio Oiticica. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, ano 1985, 19 jun. 1997. p. 48.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Merleau-Ponty**: uma introdução. 2. ed. São Paulo: Educ, 2011. (Série Trilhas).

COLI, Jorge. **O que é arte?** 11. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CRISPOLTI, Enrico. **Como estudar arte contemporânea**. Lisboa: Estampa, 2004.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000. (Texto & Arte, v. 6).

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. **In**: Exposição Neoconcreta, 2., 1960, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Palácio da Cultura, 1960. Disponível em: <http://bit.ly/2Otgflw>. Acesso em: 11 set. 2018.

HIPÓLITO, Rodrigo. A presença do vazio nas proposições de Hélio Oiticica. **In**: Colartes, 3., 2012. **Anais** [...]. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2013. Disponível em: <http://bit.ly/2SUIE8L>. Acesso em: 8 set. 2018.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Andrade. **Metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2004.

MARIUZZO, Patrícia. Instituto Inhotim: importante acervo da arte contemporânea em Brumadinho. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 61, n. 2, p. 60-61, 2009. Disponível em: <http://bit.ly/2GyHBGv>. Acesso em: 12 ago. 2018.

MASINI, Elcie F. Salzano. Impasses sobre o conhecer e o ver. *In*: MASINI, Elcie F. Salzano (org.). **O perceber e o relacionar-se do deficiente visual**: orientando professores especializados. Brasília, DF: Corde, 1994.

MASINI, Elcie F. Salzano. A experiência perceptiva é o solo do conhecimento de pessoas com e sem deficiências sensoriais. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 8, n. 1, p. 39-43, 2003. Disponível em: <http://bit.ly/2Mo3Hzr>. Acesso em: 27 mar. 2018.

MASINI, Elcie F. Salzano. **Experiências do perceber**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

MASINI, Elcie F. Salzano. **Perceber**: raiz do conhecimento. São Paulo: Vetor, 2012.

MARTINS, Vera. Oiticica: a transformação dialética da pintura. **Jornal Brasil**, Rio de Janeiro, 21 maio 1961. Suplemento Dominical.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible**: suivi de notes de travail. Paris: Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. **Merleau-Ponty**: o filósofo, o corpo e o mundo de toda a gente! Dissertação (Mestrado em Educação) – Departamento de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

NOVA objetividade brasileira. *In*: ENCICLOPEDIA Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, c2019. Disponível em: <http://bit.ly/2ZovYti>. Acesso em: 10 jun. 2019.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA FILHO, César. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. (Série Encontros).

PELAES, Maria Lúcia Wochler. **A correlação entre a arte contemporânea e o meio ambiente no Instituto Inhotim**. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.

SPERLING, David. Corpo + arte = arquitetura: proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. **In:** BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 117-135.

STORI, Norberto; PELAES, Maria Lúcia Wochler. Diálogos sobre a obra do artista brasileiro Hélio Oiticica no Instituto Inhotim. Revista Gama, **Estudos Artísticos**, Lisboa, v. 5, n. 10, e-ISSN 2182-8725, 2017.

AS FUNÇÕES SOCIAIS DA POLÊMICA SEGUNDO RUTH AMOSSY

[RESENHA]

Esmejoano Lincol França
Universidade Federal da Paraíba.

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Em *Apologia da polêmica*, livro da escritora e professora francesa Ruth Amossy, o aspecto negativo do dissenso e da polêmica, presente nos discursos antagônicos cotidianos, é questionado e desmistificado. Trazendo estudos sobre esses assuntos ao longo dos séculos e analisando diversos embates sociais ocorridos na Europa nos últimos oito anos, a autora defende a possibilidade de enriquecimento dos debates públicos sobre questões de interesse coletivo com a promoção de polêmicas.

Palavras-chaves: Polêmica. Dissenso. Discurso. Sociedade.

In *Apologia da polêmica* (*Apology of controversy*), a book by French writer and teacher Ruth Amossy, the negative aspect of the dissension and controversy, present in everyday antagonistic discourses, is questioned and demystified. Bringing studies about these subjects over the centuries and analyzing various social conflicts in Europe in the past decade, the author defends the possibility of enriching public debates on issues of collective interest with the promotion of polemics.

Keywords: Controversy. Dissension. Discourse. Society.

En *Apologia da polêmica* (*Apología de la polémica*), libro de la escritora y profesora francesa Ruth Amossy, se cuestiona y se desmitifica el aspecto negativo del dissenso y de la polémica, presente en los discursos antagónicos cotidianos. A partir de estudios sobre estos asuntos a lo largo de los siglos y analizando diversas luchas sociales ocurridas en Europa en los últimos ocho años, la autora defiende la posibilidad de enriquecimiento de los debates públicos sobre cuestiones de interés colectivo con la promoción de polémicas.

Palabras claves: Polémica. Disenso. Discurso. Sociedad.

Catolicismo versus protestantismo. Socialismo versus capitalismo. Direita versus esquerda. As disputas polarizadas em torno de ideologias (religiosas, econômicas, políticas, etc.) existem no cotidiano dos indivíduos há muitos séculos e continuam sendo criadas, alimentadas e mediadas, atualmente pela internet, e midiáticas também graças a essa rede. Há quem alegue estar isento e a favor de acordos para as mais diversas dicotomizações, já que o consenso suprime os conflitos.

Todavia, Ruth Amossy, escritora francesa e professora emérita da Universidade de Tel Aviv, indica em uma de suas mais recentes obras, *Apologia da polêmica* (2017), que o dissenso – o oposto do consenso – e, especificamente, a polêmica podem ser moldados para ampliar de forma benéfica os conflitos que sempre vão existir entre os indivíduos. As discutíveis dicotomizações entre nações, partidos e religiões, impulsionadas, principalmente, pelas já citadas polarizações, existem, segundo a autora, para cumprir funções sociais, desde enriquecer o debate que elas mesmas geram até, ironicamente, ser o motor dos processos democráticos que vivenciamos.

Escrito por Amossy (com tradução de Mônica Magalhães Cavalcante) e publicado pela Editora Contexto em 2017, com 221 páginas, *Apologia da polêmica* traça um panorama dos estudos sobre o dissenso e a polêmica desde a antiguidade, recorrendo, para isso, a Aristóteles, até os dias atuais, citando autores contemporâneos como Patrick Charaudeau e Marcelo Dascal. A obra ainda analisa polêmicas públicas ocorridas em território europeu nos oito anos anteriores à data de publicação do trabalho. O livro está dividido em três grandes partes,

intituladas, respectivamente: “Reflexões teóricas”, “As modalidades da polêmica: o exemplo das mulheres no espaço público” e “Razão, paixão e violência: o debate sobre os bônus e a compra de ações”, além da introdução e de um capítulo final, intitulado “À guisa de conclusão”. Cada uma dessas três partes está dividida em dois capítulos, que serão analisados e especificados ao longo desta resenha crítica, e diversos subcapítulos; o capítulo final, por seu turno, subdivide-se em duas seções.

A primeira parte do livro, “Reflexões teóricas”, traz em seu primeiro capítulo, “Gerir o desacordo em democracia: por uma retórica do dissenso”, um tratado sobre o tão rejeitado antônimo da palavra consenso, o elemento-gênese da polêmica: o dissenso é definido como “o inverso do acordo social, a divisão de opiniões no espaço público” (AMOSSY, 2017, p. 18). Nesse capítulo, Amossy relembra várias tentativas de manter o consenso como a base das interações sociais. Uma delas é a reconstrução da retórica grega sob o signo da pacificação por Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca após o fim da Segunda Guerra Mundial. Amossy reúne no mesmo capítulo uma gama de teóricos que tentaram produzir novas perspectivas sobre o dissenso durante o século XX. O alemão Arthur Schopenhauer é citado como o pai fundador dos estudos atuais da polêmica. Já Lewis A. Coser é apontado como um dos primeiros autores a revisar a função do dissenso: “a combinação de positivo e negativo é necessária, porque um grupo totalmente harmonioso seria privado de estrutura e vitalidade” (*Ibidem*, p. 33).

Depois de apresentar o dissenso, força-motriz dos mais diversos conflitos que

estudaremos ao longo do livro, no segundo capítulo da primeira parte, chamado de “O que é a polêmica? Questões de definição”, a autora traz dois casos específicos para ensaiar suas primeiras análises da obra. O primeiro caso, uma controversa foto premiada pela editora Fnac em 2010, que mostra um rapaz limpando as nádegas com uma bandeira francesa; o segundo, o exílio fiscal do ator Gerard Depardieu. Os episódios citados se transformaram em gigantescos debates nacionais sobre liberdade de expressão, nacionalismo, economia e, claro, política. A midiáticação massiva da polêmica em torno da foto premiada, por exemplo, culminou na votação de um decreto que estipulava multa ao cidadão que ultrajasse a bandeira da França em local público.

No decorrer desse segundo capítulo, Amossy sugere que a polêmica está estruturada sob o campo da argumentação teórica, apoiada por características definidoras do discurso antagônico: a dicotomização, a polarização e a desqualificação do outro. A violência verbal e o *páthos* (a paixão, o emocional) também atuarão nessa estrutura conflitual, mas de forma secundária; apesar desse movimento polarizador e desqualificador da polêmica, ela não está necessariamente pautada em debates violentos, visto que é, acima de tudo, uma modalidade argumentativa. Amossy ressalva também que nem todo discurso violento é polêmico: ele precisa ser usado num contexto específico de confronto de opiniões contraditórias.

Na segunda e terceira partes do livro, Ruth Amossy amplia suas análises, realizando estudos de casos mais aprofundados em torno de polêmicas públicas recentes, fomentadas e mediadas por meios de comunicação da Europa. O intuito da autora é entender como

os discursos antagônicos gerados a partir dos problemas em questão foram construídos. Ela ancora suas impressões em três questionamentos: “o que é a polêmica? [...] com funciona a polêmica? [...] E, mais particularmente: como ela se manifesta no discurso que as mídias fazem circular em espaço público?” (AMOSSY, 2017, p. 71).

Em “Discurso e interação polêmica: o uso da burca na França”, primeiro capítulo da segunda parte, “As modalidades da polêmica: o exemplo das mulheres no espaço público”, Amossy destrincha o caso da lei francesa sancionada em 2010, que proibia cobrir o rosto em espaços públicos e incidia de forma incisiva nas mulheres islâmicas usuárias da burca. Amossy revela que o discurso jornalístico construído em cima da problemática mediou os atores que representavam as opiniões opostas em torno do tema. Ela diferencia ambas as abordagens da polêmica apontadas no título dessa seção – discurso e interação – ao afirmar que a primeira, discurso, fixa a polarização a partir da produção discursiva de uma das partes que compõe esse polo, enquanto a segunda, interação, representa a relação entre as duas produções discursivas excluídas da polêmica.

Religião e feminismo também estão em pauta no segundo capítulo dessa parte, “A polêmica no espaço público: ‘a exclusão das mulheres’ em Israel”. Esse momento do livro narra um episódio ocorrido em 2011: Tanya Rosenblit, uma israelita, recusou-se a sentar no lugar reservado para as mulheres num ônibus que trafegava com judeus ultraortodoxos (também chamados de *haredim*). Ao destrinchar essa polêmica, Ruth Amossy demonstra que o episódio serviu tanto para polarizar a controvérsia

em torno do direito das mulheres laicas de se sentar em qualquer cadeira dos ônibus utilizados pelos *haredim*, como para incubar nos discursos do proponente e do oponente outras questões sobre política, religião e identidade nacional, gerando, dentro dos limites do aceitável, um debate maior e mais profícuo.

Na terceira parte do livro, “Razão, paixão e violência: o debate sobre os bônus e a compra de ações”, outra polêmica pública é utilizada para discutir os elementos secundários embutidos na interação e no discurso polêmico: a paixão e a violência verbal. Amossy propõe que os fóruns da internet são espaços onde esses dois elementos podem ser notados nas polarizações suscitadas. O primeiro capítulo dessa seção, “Racionalidade e/ou paixão: a opção de compra de ações em tempos de crise” relembra a problemática em torno da Chevreux – uma corretora de ações francesa que simultaneamente demitiu 75 funcionários e distribuiu 51 milhões de euros em bônus aos seus executivos.

Tendo como pauta a interação entre internautas em fóruns de discussão on-line, a autora ressalva mais uma vez que a paixão não faz parte da gênese da polêmica, mas assume papel de “gasolina”, inflamando os diálogos, fixando-se como elemento secundário no debate. As paixões contidas na discussão sobre o caso estão depositadas no sentimento de indignação. Raphaël Micheli, citado por Ruth Amossy, afirma que indignação “é uma emoção que requer que se descreva um estado de coisa negativo não como efeito do acaso, porém como efeito de uma ação cuja responsabilidade se pode imputar a um agente” (MICHELI, 2010 *apud* AMOSSY, 2017, p. 148). Assim sendo, de

forma positiva, o sentimento de indignação aqui destacado movimentaria públicos e os aglutinaria em torno de um sentimento em comum.

No segundo capítulo da terceira parte, “A violência verbal: funções e limites – As discussões inflamadas nas conversações digitais” a autora desmistifica a violência verbal, indicando que, quando dosada, ela pode ser funcional em uma polêmica gerada no espaço público: “um comportamento normativo em um contexto social que modela as regras do meio” (AMOSSY, 2017, p. 175).

No último capítulo do livro, “À guisa de conclusão”, Amossy resume em alguns pontos sua análise dos casos destacados. Para a autora: a polêmica não pode ser medida com base apenas no diálogo, já que este faz parte de um conjunto de elementos complexos que passam não apenas pela instância argumentativa, mas também pelas instâncias sociais (no caso dos discursos políticos inflamados) e pessoais (no caso das paixões); as mídias (massivas ou não) têm um papel fundamental na construção da polêmica e na sua difusão, tanto entre os polos interessados como entre terceiros; é necessário desmistificar o dissenso, elemento fundador da polemica, como lugar incompatível para o desenvolvimento de um espaço público, já que ele cumpre a função de unir discursos conflitantes num mesmo ambiente social; polemizar também é racionalizar de forma alternativa, mesmo que seja a partir de um ponto de vista enviesado.

Por fim, Ruth Amossy também define as possíveis funções sociais da polêmica: persuadir e dominar uma parte do público que acompanha o dissenso; tecer o elo social,

permitindo a criação de polarizações sem excluir a possibilidade de convívio entre as partes opostas; ser uma forma de protesto, tanto de forma coletiva como individual; e, por fim, constituir uma forma de posicionamento, pró ou contra o discurso que é defendido por certo ator social numa polêmica.

Ainda que cite episódios que podem se tornar datados com o passar dos anos, Amossy ressalva em seu livro que qualquer polêmica é “rica de ensinamentos, na medida em que revela muitas coisas sobre a sociedade e a época na qual o discurso polêmico circula no espaço público” (AMOSSY, 2017, p. 49). A obra resenhada neste texto é uma ferramenta importante para os profissionais ou pesquisadores que estudam os discursos antagônicos tão presentes na contemporaneidade. Ruth Amossy explica sua *Apologia da polêmica* numa linguagem acessível e dinâmica. Para a autora, a tão temida dicotomização pode auxiliar na construção de uma sociedade mais argumentativa e plural. ■

[ESMEJOANO LINCOL FRANÇA]

Jornalista graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Atualmente, é mestrando em Comunicação e Culturas Midiáticas pela mesma instituição, e está cursando Letras no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba. É integrante do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine), da UFPB.
E-mail: esmejoanolincol@hotmail.com

Referência

AMOSSY, Ruth. **Apologia da polêmica**. São Paulo: Editora Contexto, 2017.