

Herom Vargas
(Org.)

Representação na cultura midiática

música popular, audiovisual e memória



**CONSAD – Conselho Superior de Administração do COGEIME
Conselho Diretor das Instituições Metodistas de Educação**

Conselho Diretor:

Presidente: Luciana Campos de Oliveira Dias

Vice-Presidente: Jorge Pereira da Silva

Secretário: Samuel Barros de Moraes

Titulares do Conselho Diretor das Instituições Metodistas de Educação

Daniel Villa Nova; Cassiano Kuchenbecker Rosing; Alécio Alvíco Teixeira Júnior;

Hélio Guimarães de Mello Júnior; Luís Carlos Oliveira Araujo; Wilton Cabral;

Eva Regina Pereira Ramão (suplente); Josué Gonzaga de Menezes (suplente)

Administrativo

Direção-geral

Diretor Superintendente do Cogeime

Ismael Forte Valentin

Diretoria de Educação

Adriana Barroso de Azevedo

Administrativo-financeira

Neusa Teresinha Ballardin Monser

CONAPEU

Coordenador Rev. Antônio Augusto de Souza

Reitoria da Universidade Metodista de São Paulo – UMESP

Reitoria da Universidade

Marcio Araujo Oliverio

Conselho de Política Editorial

Marcio Araujo Olivério (Presidente); Marcelo Furlin; Dr. João Batista Ribeiro Santos; Carla Mazzitelli; Tassiane Boreli Pinato; Lauri Emilio Wirth; Shirlei Debussi Pissaia (Representante Externa); Noeme Timbó – Biblioteca

Comissão de Livros

Adriana Barroso de Azevedo; Cristiane Lopes; Débora de Jesus Bezerra Libório; Dimas Antonio Künsch; Moises Pais dos Santos

Editor Executivo

Antonio Roberto Chiachiri

REPRESENTAÇÃO NA CULTURA MUDIÁTICA: MÚSICA POPULAR, AUDIOVISUAL E MEMÓRIA

Herom Vargas
(Organizador)



UMESP
São Bernardo do Campo
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Metodista de São Paulo)

R299 Representação na cultura midiática: música popular, audiovisual e memória /

Organizador Herom Vargas. São Bernardo do Campo :
Universidade

Metodista de São Paulo, 2023.

182 p. : il.

Bibliografia

ISBN 978-65-86452-79-2

1. Comunicação de massa e cultura 2. Comunicação de massa -
Aspectos sociais 3. Comunicação e cultura 4. Comunicação -
Aspectos sociais 5. Cultura midiática I. Vargas, Herom.

CDD 302.23

AFILIADA À



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias



**EDUCAÇÃO
METODISTA**

EDITORA – EDUCAÇÃO METODISTA

Rua do Sacramento, 230, Rudge Ramos 09640-000,

São Bernardo do Campo, SP • Tel: (11) 4366-5537

E-mail: editora@metodista.br • www.metodista.br/editora

Capa: Cristiano Freitas

Imagem da capa: Freepik

Editoração eletrônica: Maria Zélia Firmino de Sá

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
-----------------	---

PARTE 1: MÚSICA POPULAR

CAPÍTULO 1

CANTAUTORAS NEGRAS E REGIMES DE REPRESENTAÇÃO: UMA ANÁLISE A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS AFRO-PORTUGUESAS	13
------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Luciana Ferreira Moura Mendonça

CAPÍTULO 2

GAROTA PAPO-FIRME E TERNURINHA: AS CONTRADIÇÕES NA REPRESENTAÇÃO FEMININA DA CANTORA WANDERLÉA NA DÉCADA DE 1960	34
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Marcelo Garson

Herom Vargas

CAPÍTULO 3

ARTIVISMO – REPRESENTAÇÕES DO GOVERNO BOLSONARO NA MÚSICA EXTREMA.....	61
------------------------------------------------------------------------	----

Andressa Carai Monteiro

Renan Marchesini de Quadros Souza

PARTE 2: AUDIOVISUAL

CAPÍTULO 4

REPRESENTAÇÕES DO FUTURO EM <i>METRÓPOLIS</i> : A CIDADE COMO UM RETRATO SOCIAL	83
---------------------------------------------------------------------------------------	----

Érica R. Gonçalves

Eric Ribeiro Christani

CAPÍTULO 5

UMA VOZ FEMININA: REPRESENTAÇÕES DO GESTUAL E DO CORPO
DA CANTORA AMÁLIA RODRIGUES NO AUDIOVISUAL 99

Fabiola Paes de Almeida Tarapanoff

Eric Ribeiro Christani

CAPÍTULO 6

A GLORIFICAÇÃO DA VIOLÊNCIA E SUAS REPRESENTAÇÕES NO CINEMA
BRASILEIRO: CASOS DOS FILMES *O DOCTRINADOR* E *TROPA DE ELITE*..... 123

Anderson Alves da Rocha

Vanessa de Castro Rosa

PARTE 3: MEMÓRIA E CULTURA

CAPÍTULO 7

MEMÓRIA, MÍDIA E REPRESENTAÇÃO: NOTAS SOBRE CONSTRUÇÕES
DE SENTIDO DO MEMORÁVEL 142

Mozahir Salomão Bruck

Jeane Moreira

CAPÍTULO 8

REPRESENTAÇÕES DO BRASIL DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19:
ANÁLISE SEMIÓTICA DE CHARGE DE GILMAR MACHADO 156

Nilton Carvalho

Rita Donato

Vanessa Krunfli Haddad

SOBRE OS AUTORES 179

INTRODUÇÃO

A ideia de representação perpassa nosso cotidiano e, em grande parte, define as maneiras como nos colocamos no mundo e como traduzimos e entendemos a realidade no nosso entorno. Andar pelas ruas da cidade é um exercício constante de criar, receber e traduzir representações. Anúncios publicitários trazem determinados tipos de pessoas, de situações e de narrativas. As imagens, mais do que reproduzirem cenas da sociedade, são definidoras de padrões e de atitudes. Ao ouvir uma canção, temos ali determinados sons e ritmos, certos tipos de dança ou de mobilização do corpo que traduzem maneiras de nos comportarmos. Quando lemos um romance, observamos um tipo de narrativa que organiza as cenas para que sejam reconhecíveis pelo leitor. O mesmo acontece ao assistirmos a um filme ou à programação da TV, acessarmos sites ou nos comunicarmos pelas redes sociais virtuais e assim por diante. Todos esses textos nas várias mídias indicam para nós, em boa medida, como somos, agimos e pensamos.

As representações organizam a realidade em textos com suas linguagens e gramáticas. Aquele simples caminhar pela cidade nos coloca em contato com imagens (anúncios publicitários, desenhos arquitetônicos, estilos de moda, objetos e seus *designs*, placas de trânsito etc.), sons (motores, buzinas, toques de celulares, músicas, falas etc.) e escrituras

(placas, anúncios, avisos, panfletos etc.). São parte da vida social e da cultura, pois são produzidas e consumidas, em distintas quantidades e qualidades, por todos nós, mesmo que sem a devida equidade.

Quando falamos em cultura, tratamos de um grande sistema variado internamente e com mobilidade que articula constantemente textos, linguagens e significados. Cultura midiática refere-se à produção simbólica e aos sentidos gerados nas mídias e também por elas, seja publicidade, cinema, jornalismo, música, televisão ou Internet.

É de alguns casos de representações nas mídias, suas linguagens, gramáticas e configurações semióticas que trata esta coletânea. A obra foi produzida dentro do grupo de pesquisa Mídia, Arte e Cultura (MAC), do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), fruto de várias discussões envolvendo os Estudos Culturais, em especial o conceito de representação de Stuart Hall, e os conceitos da Semiótica da Cultura de Iuri Lotman. Além das pesquisas em andamento dentro do grupo, há também parcerias com pesquisadores de outras universidades do país – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas) e Universidade Federal do Paraná (UFPR) – e do exterior – Universidade de Lisboa (Portugal). Apesar de ser produto de investigações no campo da comunicação, os textos demonstram contatos interdisciplinares com pesquisadores do direito, da música e das ciências sociais.

O volume está dividido em três blocos, cada um com capítulos que discutem formas de representação em produtos da cultura midiática. O primeiro, com três artigos, é dedicado à música popular. O texto *Cantautoras negras e regimes de representação: uma análise a partir de experiências afro-portuguesas*, da pesquisadora em sociologia da música Luciana Ferreira Moura Mendonça (UFPE), busca refletir sobre possíveis transformações nos regimes de representação a partir da música negra contemporânea no Atlântico de língua portuguesa e sua possível conexão com as lutas antirracistas e rearticulação de identidades, particularmente em Portugal. Com uma abordagem das práticas musicais por um viés interseccional, são analisados os trabalhos das cantautoras Sara Tavares e

Selma Uamusse, situando-as no processo histórico de ressignificação das músicas afro-portuguesas.

O segundo capítulo, *Garota papo-firme e ternurinha: as contradições na representação feminina da cantora Wanderléa na década de 1960*, produzido por Marcelo Garson (UFPR) e Herom Vargas (UMESP), trata das representações da cantora Wanderléa, ídolo da Jovem Guarda nos anos 1960, em entrevistas e imagens na imprensa, TV e nas capas dos seus discos naquela década para discutir as tensões e negociações da figura feminina na cultura midiática do período. As ferramentas teóricas usadas são a Semiótica da Cultura e os trabalhos sobre o feminismo fundados nos Estudos Culturais. Dentre as várias cantoras, Wanderléa figurou como um exemplo produtivo por incorporar em suas imagens midiáticas (capas de disco, programas de TV, fotos na imprensa, publicidade etc.) tanto a “ternurinha”, apelido carinhoso usado por amigos e adotado pela imprensa, como posturas mais rebeldes para a época que forçavam os limites do que era culturalmente aceito.

O terceiro capítulo, escrito por Andressa Monteiro e Renan Marchesini de Quadros Souza, ambos pesquisadores da UMEESP, com o título *Artivismo - representações do governo Bolsonaro na música extrema*, analisa as formas de representação que canções da chamada música extrema criaram a partir da ascensão da direita conservadora no país, desde o impedimento da presidenta Dilma Rousseff (Partido dos Trabalhadores – PT), em 2016, até a gestão do presidente Jair Messias Bolsonaro (Partido Liberal – PL). A partir da teoria sobre representação e cultura de Stuart Hall e da Semiótica da Cultura, as análises destacam um ponto de vista crítico ao pensar as canções de quatro bandas brasileiras (Ratos De Porão, Surra, Violator e Revolta) como formas de *artivismo* expresso nas letras e sonoridades.

No segundo bloco, há trabalhos que discutem aspectos de representação em produtos audiovisuais. O capítulo 4, *Representações do futuro em Metrópolis: a cidade como um retrato social*, de Érica R. Gonçalves (UMESP) e Eric Ribeiro Christani (UMESP), observa as configurações da distopia no clássico filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang. Trata-se aqui de distopia ficcional: a cidade como fator de evidência dessa distopia e

como a organização social é retratada em um futuro distópico. A análise passa pelo conceito de representação dos Estudos Culturais e pela Semiótica da Cultura, que mostra como a ressignificação de temas pode construir um futuro apocalíptico para a maioria, em diálogo com a noção de representação, no que diz respeito à formação de significados sociais por meio da linguagem.

A cantora portuguesa Amália Rodrigues e suas performances em filmes são o tema do capítulo 5. Sob o título *Uma voz feminina: representações do gestual e do corpo da cantora Amália Rodrigues no audiovisual*, a autora Fabíola Paes de Almeida Tarapanoff (UMESP/Universidade de Lisboa) e o autor Eric Ribeiro Christani (UMESP) discutem como ela foi representada no cinema e como a dimensão ficcional de sua vida colaborou para a construção do imaginário a seu respeito. São utilizados os filmes *Amália* (Portugal, 2008), obra de ficção dirigida por Carlos Coelho da Silva, e *Eu, Amália* (Portugal, 2020), documentário da Rádio e Televisão de Portugal (RTP), com diversos registros da vida da cantora. Os marcos teóricos envolvem os conceitos de representação e performance, a Semiótica da Cultura e procedimentos de análise fílmica.

No capítulo 6, *A glorificação da violência e suas representações no cinema brasileiro: casos dos filmes O doutrinador e Tropa de elite*, Anderson Alves da Rocha e Vanessa de Castro Rosa, pesquisadora na área do direito, ambos da UEMG, analisam as representações de violência e da repressão deflagradas pelo Estado ou por pessoas comuns nesses filmes brasileiros de 2018 e de 2007, respectivamente. Trata-se de um exercício interdisciplinar com conceitos jurídicos e de comunicação aplicados à análise das obras com o objetivo de compreender o processo de criminalização a partir da mídia e as respostas oficiais do Estado a esses fenômenos, com base nos conceitos de imaginário de Edgar Morin, de representação de Stuart Hall e de cultura da mídia de Douglas Kellner.

O terceiro e último bloco desta coletânea apresenta dois textos ligados à memória e às charges. No capítulo 7, *Memória, mídia e representação: notas sobre construções de sentido do memorável*, Mozahir Salomão Bruck e Jeane Moreira, ambos da PUC-Minas, detêm-se, em um investimento teórico-conceitual, sobre modos de acionamento da memória e

suas correspondências presentes na ambiência midiática. O interesse é refletir sobre os sentidos inscritos na mídia a partir dos entrelaçamentos proporcionados por gestos memorialísticos e as representações sociais que inscrevem. Para tanto, autor e autora trabalham noções de memória, a partir das definições de Halbwachs, Pollak e Gutiérrez, e de representação, a partir de Hall, Goffman e Moscovici.

O capítulo final discute como três episódios sociopolíticos ocorridos no Brasil entre setembro e outubro de 2021 foram traduzidos em uma charge de Gilmar Machado. Sob o título *Representações do Brasil durante a pandemia de Covid-19: análise semiótica de charge de Gilmar Machado*, Nilton Carvalho, Rita Donato e Vanessa Haddad, todos pesquisadores da UMESP, analisam a forma de retratar a prisão de uma moradora de rua por furtar alimentos de um supermercado paulistano; a descoberta de uma *offshore* milionária do então ministro da Economia Paulo Guedes em um paraíso fiscal; e a ultrapassagem da marca de 600 mil mortes na pandemia. Com base nos Estudos Culturais e na Semiótica da Cultura, autor e autoras demonstram como o chargista relacionou diferentes realidades sociais do país: a representação da mulher negra e pobre, os detentores dos poderes econômico e político, os mortos por Covid-19, bem como os respectivos lugares sociais que ocupam.

As diferentes abordagens dos variados objetos em distintas mídias mostram como as representações na cultura midiática circulam e influenciam, em boa medida, as maneiras de a sociedade se construir em termos semióticos. Se levarmos em conta que outras representações também se apresentam em anúncios publicitários, noticiários, programas e outros campos da comunicação, é possível projetarmos uma grande série de maneiras de como retratamos e pensamos aspectos de nossa sociedade, alguns deles reiterados, outros conflitantes e vários deles negociados. As análises aqui apresentadas demonstram esse cenário tenso que demarca a cultura contemporânea. Mais do que isso, esta coletânea contribui para as reflexões nos campos das linguagens midiáticas e da comunicação.

PARTE 1:
MÚSICA POPULAR

CAPÍTULO 1

CANTAUTORAS NEGRAS E REGIMES DE REPRESENTAÇÃO: UMA ANÁLISE A PARTIR DE EXPERIÊNCIAS AFRO-PORTUGUESAS*

Luciana Ferreira Moura Mendonça

Dedicado a Sara Tavares, *in memoriam***

A reflexão sobre cantautoras (compositoras e intérpretes) afro-portuguesas e questões de representação (HALL, 2016) foi inicialmente motivada pela observação de mudanças no universo da música popular brasileira, na última década. Nota-se uma presença muito mais significativa em termos numéricos e não mais restrita a um gênero específico: o samba. Além disso, as cantautoras brasileiras do presente – Iza, Lueji Luna, Larissa Luz, Bia Ferreira, Karol Conká, entre outras – destacam-se por sua conexão com o feminismo negro, que se expressa não só nos seus discursos, mas nas suas composições, posturas e performances, nas quais assumem um lugar de fala anteriormente muito mais silenciado e um protagonismo advindo do processo de transformação de *objeto* em *sujeito* de representação (HOOKS, 2019; KILOMBA, 2019). Isso acontece num momento ambivalente: de reprodução da violência e do racismo estrutural e de forte retrocesso político, mas também de consolidação de algumas conquistas dos movimentos negros, associadas às políticas de

* A pesquisa que embasa o presente texto foi desenvolvida no âmbito de um projeto de pós-doutoramento acolhido pelo Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Agradeço o apoio institucional e acadêmico, sobretudo a meu supervisor e diretor do Instituto, Prof. Dr. João Teixeira Lopes.

** Sara Tavares faleceu no dia 19/11/2023, quando este livro já se encontrava em fase de editoração.

promoção da igualdade e também a uma articulação mais positiva e menos essencialista das identidades negras.

Considerando a importância que a música tem na vida social e, mais particularmente, na construção e remodelação das identidades, destacando-se a identidade nacional, configura-se um fenômeno notável: não mais a celebração da mestiçagem, de uma imagem unificada da nação, mas a demarcação da especificidade, da singularidade, com representações que em muito se diferenciam dos velhos estereótipos associados às mulheres negras e que trabalharei no decorrer do artigo. Dado esse conjunto de observações, a pergunta inicial foi: existiria alguma transformação correspondente a essa na realidade portuguesa?

Ao realizar um levantamento exploratório em busca das expressões da música negra contemporânea feita em Portugal, pude verificar uma forte presença de artistas negros/as entre aqueles/as que assinam as canções mais tocadas nas plataformas de *streaming*. Um livro, lançado em dezembro de 2020, *Não dá para ficar parado. Música afro-portuguesa. Celebração, conflito e esperança*, do jornalista e crítico cultural Vítor Belanciano, apresenta uma perspectiva que só começou a criar-se há poucos anos ao colocar o prefixo “afro” no núcleo central da música portuguesa. Ao menos à primeira vista, a interpretação proposta parece-me uma inflexão no modo de definir a música feita em Portugal por migrantes ou descendentes de migrantes de ex-colônias em África, muitas vezes qualificada como “lusófona” pelos próprios músicos (VANSPAUWEN, 2013).

Como analisam diversos autores (BOURDIEU, 1992; FEATHERSTONE, 1995; JANOTTI JR.; NOGUEIRA, 2010) o jornalismo e a crítica musical têm um papel fundamental, como intermediários culturais, na consolidação de valores estéticos e de poder simbólico associados aos artistas, gêneros e canções. Nesse sentido, tomo as expressões jornalísticas não como verdades, mas como índices de significações em processos de transformação. E não se trata apenas do livro de Belanciano (2020). Alguns artigos de imprensa apontam para a importância da música dita “lusófona” na renovação e na projeção da música popular portuguesa na esfera internacional (CAPELLETTI, 2014). Ou seja, a música produzida por cidadãos e cidadãs dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa) e/

ou suas e seus descendentes residentes em Portugal vem aparecendo de forma crescente, há cerca de uma década, como forma cultural emergente e se destaca externa e internamente. O reconhecimento no exterior tem sido apontado como um fator de valorização dessas musicalidades em si mesmas e da música popular portuguesa como um todo, num momento em que Portugal volta os seus olhos para a Europa e não para o passado colonial. Porém, como acontece em grande parte dos gêneros e cenas musicais, a presença feminina, sobretudo na posição de autoras, ainda é minoritária (NICO *et al.*, 2007; FERRO *et al.*, 2016).

Quanto à relação entre representações e etnicidade, parece haver algum paralelo entre a situação brasileira e a portuguesa: há um embate entre, por um lado, formas mais “tradicionais” de afirmação da identidade nacional, que mobilizam velhos mitos de cordialidade e “democracia racial”, e, por outro, posturas de cunho pós-colonial e antirracista, que situam o “afro” no coração da nacionalidade. No caso luso-brasileiro, a forte influência da ideologia da mestiçagem, da suposta miscibilidade racial do colonizador português e da “democracia racial” continuam a constituir um quadro de negação do racismo, ao mesmo tempo em que se constituem novos atores. Em Portugal, grupos políticos reacionários evocam uma nacionalidade cristalizada e monolítica, como é o caso do emergente partido de extrema direita Chega, ao mesmo tempo em que as mulheres negras assumem protagonismo político. Nas duas últimas legislaturas (2015-2019 e 2019-2022), o governo contou com a primeira ministra de Estado negra da história – Francisca Van Dunem, nascida na capital de Angola (REPÚBLICA PORTUGUESA, s/d). Na legislatura de 2019-2022, foram também eleitas três mulheres afrodescendentes para o Parlamento, mantendo-se uma na atual legislatura, iniciada em 2022 (SANTIAGO, 2022). Nesse contexto, a emergência de cantautoras negras apresenta grande relevância social e política, mas também para a análise sociológica ou para os estudos de comunicação, como pretendo demonstrar.

Tendo em vista essas considerações iniciais, o presente artigo tem por objetivo refletir sobre possíveis transformações nos *regimes de representação* (HALL, 2016), a meu ver, não apenas *racializados*, mas também *genderizados*, a partir de um olhar para as novas realidades da

música negra contemporânea no Atlântico de língua portuguesa e sua possível conexão com as lutas antirracistas e rearticulação de identidades, mais particularmente em Portugal, por meio da análise do posicionamento de cantautoras afrodescendentes, situando-as no processo histórico de ressignificação das músicas afro-portuguesas. Adicionalmente, pretende-se também refletir criticamente sobre a própria produtividade de uma abordagem das práticas musicais por um viés interseccional e baseado na noção de regimes de representação. Para maior clareza da exposição, o texto está dividido em três partes. Início por uma reflexão teórico-histórica para situar a questão dos regimes de representação e sua conexão com a interseccionalidade. Na segunda parte, exponho sinteticamente um pouco da história da música afro-portuguesa, na qual situo a trajetória das cantautoras. Na terceira, exploro pontos da biografia e principalmente da carreira fonográfica de duas cantautoras afro-portuguesas – Sara Tavares e Selma Uamusse. Na conclusão, teço considerações sobre a produtividade da análise.

REGIMES DE REPRESENTAÇÃO, INTERSECCIONALIDADE E MÚSICA

O Atlântico negro, de Paul Gilroy (2012 [1993]), tem inspirado muitos pesquisadores interessados na reflexão sobre a negritude no mundo contemporâneo, sobretudo no campo da análise cultural e das artes. Concebido como formação transcultural, a experiência unificadora do Atlântico negro é constituída pela escravização das populações da África subsaariana como componente intrínseco da modernidade. Diante da violência material e simbólica, do “terror racial” advindo dessa experiência, o corpo se torna o último reduto da memória e da identidade. Para o autor, a música “se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos” (GILROY, 2012, p. 160). A música e as relações sociais que a sustentam seriam, portanto, peças chave da compreensão das contradições da modernidade, do racismo e do antirracismo, em suma, dos processos de resistência e acomodação, da luta entre representações hegemônicas marcadas pela heteronomia e outras centradas nos próprios sujeitos.

No prefácio à edição brasileira, o próprio Gilroy (2012) admite que seria necessário colocar sob novo escrutínio as dinâmicas de (não) pertencimento e os fluxos das culturas da diáspora, que se situam entre a abolição formal da escravidão e as formas de mercantilização dos corpos no capitalismo tardio. O autor retoma também a questão, que percorre todo o livro, do caráter comum ou compartilhado da vivência da escravidão, embora marcado pelas diversas articulações culturais locais, de acordo com os trânsitos específicos. Desse ponto de vista, seria importante incorporar a reflexão sobre o “Atlântico sul” ou, dito de outro modo, o “Atlântico lusófono”, trabalhando algumas de suas especificidades, bem como os elementos comuns à experiência geral da escravidão negra.

Considerando a experiência comum, Cidra (2010 p. 186) afirma, a propósito do papel da musicalidade dos PALOP: “Práticas expressivas foram fundamentais para conferir sentido a experiências emocional e intelectualmente fracturantes de mobilidade e de migração, frequentemente acompanhadas pela ocupação de posições de marginalidade e de exclusão social”. Se, no entanto, considera-se a especificidade, pode-se dizer que as cantautoras afro-portuguesas mobilizam uma África bem concreta, moderna e transmitida pela herança familiar e/ou experiência direta, o que não é de se estranhar dada não só a particularidade do nascimento ou da filiação delas, como a descolonização recente de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe; ao contrário, como demonstram Argôlo, Garson e Gumes (2021), as brasileiras mobilizam muito mais fortemente a imagem de uma África mítica no processo de reelaboração de suas identidades, muito embora possam relacionar-se concretamente com localidades específicas do continente africano.

Voltando a Gilroy, o autor percorre alguns momentos densos dos trânsitos das músicas afro-estadunidenses ao longo do século XX. Sua análise procura captar as armadilhas do essencialismo e do relativismo em relação à projeção e apreciação das sonoridades e imagens das negritudes histórica e translocalmente situadas. Stuart Hall está sintonizado com Gilroy ao destacar o caráter ambivalente da diferença: por um lado, ela é necessária à produção de significados; por outro, é “ameaçadora, um local de perigo, de sentimentos negativos, de divisões, de hostilidade e

agressão” (HALL, 2016, p. 160). A partir dessa definição, Hall desenvolve uma análise da multidimensionalidade das representações, destacando como os processos históricos de racialização do “Outro” promovem estereotipagem e tipificação, que se fixam naquilo que o autor define como *regime racializado de representação*. Esses estereótipos e tipos sempre foram contestados, mas seus vestígios continuam em circulação. Destaque-se que Hall se concentra em análises de imagens visuais, situando-as no contexto mais amplo de representações, portanto, são necessárias algumas mediações e adaptações para a análise da música, mais especificamente, das cantautoras e de suas obras, nomeadamente no que toca o simbolismo das diferentes mesclas de sonoridades.

Seguindo a lógica de análise de Hall, identifico grande semelhança entre os estereótipos trazidos à baila por ele, a partir de estudos de outro autor (BOGLE, 1973 *apud* HALL, 2016), e os que se podem ver em circulação na cultura brasileira. São cinco os estereótipos definidos, três masculinos e dois femininos: o pai Tomás (no Brasil, seria o pai João); o malandro; os mal-encarados; a mulata trágica; e a mãe preta. Para não me alongar, faço mais diretamente a ponte entre Hall e a antropóloga Lélia González (1984), que coloca a cultura brasileira no divã laciano, analisando mais precisamente estereótipos femininos – a tríade *mulata-empregada doméstica-mãe preta*, o que encarna a persistência de uma “gramática básica de representação” (HALL, 2016, p. 177). A tríade, na verdade, constitui uma unidade, afinal é a mesma pessoa que pode se encarnar na mulata, que brilha no carnaval e é objeto de desejo, na empregada doméstica, que trata da casa e é invisível no cotidiano, e na mãe preta, aquela que amamenta e cuida das crianças.

A atualidade do texto de González é tão notável quanto a permanência de tais estereótipos tanto na cultura brasileira, como para além dela. Atualidade consubstanciada também porque a autora foi uma teórica da interseccionalidade *avant la lettre*, hoje reabilitada como tal pelo trabalho acadêmico de intelectuais feministas negras (RIOS, 2019), incluindo Angela Davis, que declarou tê-la como uma das referências centrais para suas elaborações do feminismo negro. As análises de Grada Kilomba (2019) e bell hooks (2019) também chamam a atenção para o caráter interseccio-

nal das relações e representações e para a importância de uma análise que leve em conta o entrecruzamento dos marcadores sociais da desigualdade.

A partir do encontro entre Hall e o feminismo negro, proponho, considerando a interseccionalidade, a noção de *regime racializado e genderizado de representação* como uma das chaves analíticas da produção das cantautoras afro-portuguesas. Tal abordagem também tem sido proposta em análises sobre cantautoras afro-brasileiras (Cf. ARGÔLO; GARÇON; GUMES, 2021). Uma análise interseccional leva em conta necessariamente os entrecruzamentos entre os eixos de classe social, raça/etnicidade e gênero/sexualidade. Os regimes de representação estão visivelmente marcados por esses eixos de desigualdade social, contribuindo para sua reprodução. Embora Hall (2016) se refira, em suas análises de imagens, à animalização e masculinização de corpos negros femininos na escala representacional, ele não destaca especificamente o caráter genderizado das representações.

As questões até aqui levantadas permitem articular as dimensões estruturais e históricas ligadas à raça/etnicidade e ao gênero que atravessam as posições de artistas e obras no campo (BOURDIEU, 1989; 2000) da música popular portuguesa. O peso da dimensão da estrutura de classes sociais, junto com a etnicidade e o gênero, será levado em conta. Aliás, a noção de campo de Bourdieu também pode ser útil para pensar a interação entre o campo da música popular e o campo político, no qual se travam batalhas fundamentais da luta antirracista. Tanto do ponto de vista militante como do ponto de vista intelectual, compartilho com Ba (2015) e Gilroy (2012) a ideia de acordo com qual a cultura, compreendida em sentido amplo, tanto como cultura comum quanto como produção intelectual e artística, é uma dimensão fundamental da construção da equidade no plano das relações raciais e que a compreensão mais plena das desigualdades raciais depende da análise das articulações ente cultura e política.

Por fim, importante trazer algumas balizas teóricas para refletir sobre a relação entre a biografia das cantautoras, suas obras e o regime *racializado e genderizado de representações*. Em relação a esse ponto, subscrevo algumas considerações tecidas no bojo de investigações sobre outros tipos de práticas musicais (BOIA; TEIXEIRA LOPES, 2012; TEIXEIRA LOPES *et al.*, 2018) a partir da sociologia da pluralidade dis-

posicional em escala individual proposta por Bernard Lahire (2004; 2006) e da produtividade da construção de referenciais que combinam os benefícios de perspectivas estruturais com perspectivas mais próxima das multiplicidades internas e externas dos sujeitos da ação social. De acordo com Lahire (2004; 2006), diferentes experiências de socialização ao longo da vida permitem que os indivíduos adquiram um patrimônio de disposições, competências e hábitos incorporados, que, por sua vez, poderão ser mobilizados na ação, mas a sua seleção depende amplamente dos contextos de interação.

Tal horizonte teórico-metodológico permite colocar em questão o caráter por vezes monolítico que se confere à ideologia ou, dito em modo mais bourdiesiano, às legitimidades e hierarquias do campo simbólico, a partir das quais se tenderia a confirmar *a priori* a efetividade de uma visão de mundo hegemônica. Também permite relativizar o caráter fixo do *habitus*, como definido por Bourdieu, como disposições adquiridas, que atuam de modo homogêneo em todas as instâncias de interação social. Interessa-me mais perguntar, no caso das cantautoras, sobre a gênese das disposições incorporadas e os seus múltiplos contextos de aquisição e ativação, o que permite também explorar as diferentes articulações entre agência, constrangimentos estruturais e reflexividade, as diferentes formas de relação com *o regime racializado e genderizado de representações*.

Portanto, trata-se de analisar a singularidade das cantautoras de um ponto de vista sociológico, explorando coerências e idiosincrasias, homogeneidades e heterogeneidades, procurando relacionar de maneira dinâmica suas experiências de socialização em diversos âmbitos com o resultado dos discursos, performances e canções ao longo de suas carreiras. Isto se faz também tendo em conta a fragmentação e pluralização dos processos identitários na contemporaneidade (HALL, 1999). Entretanto, com o intuito de situar as modelações dos processos de mudança nos regimes de representação e antes de apresentar Sara Tavares e Selma Uamusse, tratarei resumidamente do processo histórico ao longo do século XX e XXI que possibilitou a emergência dessas cantautoras.

TRAJETÓRIAS DA MÚSICA AFRO-PORTUGUESA

A música afro-portuguesa passou por diferentes fases ao longo do século XX. Durante o período do governo autoritário do Estado Novo (1933-1974), teria lugar um primeiro momento, marcado pela utilização da cultura dos territórios coloniais portugueses para expressar a grandiosidade, a diversidade e o caráter “exótico” do Império. A partir do pós-II Guerra Mundial, o governo português, apropriando-se do luso-tropicalismo, idealizado por Gilberto Freyre, passou a valorizá-la ainda mais, sobretudo a morna e outros gêneros da música de Cabo Verde, por bem expressar o espírito da mestiçagem e, portanto, a ideologia da benignidade da colonização portuguesa em função da sua capacidade de miscibilidade racial e convivência pacífica (CIDRA, 2010).

Num segundo momento, a partir dos anos 1960, quando as pressões internacionais para a dissolução do colonialismo e os conflitos armados nos territórios em África começaram a acirrar-se, a cultura expressiva viria a ser utilizada de modo ainda mais explícito na representação das “províncias ultramarinas” como parte do império, com a realização de digressões de artistas como o Conjunto de Cabo Verde, os Ngola Ritmos ou o Duo Ouro Negro pela metrópole, sob forte controle político. Incluía-se atuações em teatros, no rádio, na televisão, concursos musicais e registros fonográficos, que promoviam a construção de uma cultura musical comum, embora as práticas e os efeitos tenham variado de acordo com os territórios de origem. Também, nesse momento, é importante referir a conexão de alguns músicos com os movimentos anticoloniais (caso de Bonga, Rui Mingas ou Waldemar Basto) e as relações de proximidade com intérpretes e compositores opositores ao regime e ligados à canção de protesto (José Afonso, Fausto, Adriano Correia de Oliveira, José Carlos Ary dos Santos). Acerca desse período, importante mencionar que houve, por parte dos músicos angolanos, o desenvolvimento de representações contra-hegemônicas, utilizando poemas em língua quimbunda e expressão de sensibilidades anticoloniais (CIDRA, 2010).

A Revolução dos Cravos (1974) inaugurou um novo momento político e, entre as muitas transformações, grandes movimentos popula-

cionais (migrações laborais, abrigo em relação às guerras nos países de origem e repatriamento de portugueses residentes nas ex-colônias) que impactaram, também, a música. Até os anos 1990, as práticas musicais relacionadas aos PALOP foram mais dirigidas aos próprios africanos e fortaleceram-se as ligações transnacionais com os territórios de origem e com as comunidades vivendo em outros centros da diáspora, que passaram a funcionar em rede. Criaram-se espaços de convívio e apresentação, sobretudo em Lisboa, e uma estrutura de produção, que se torna também mercado de trabalho para alguns músicos, como P. Vieira, Armando Tito, Tito Paris, Toy Vieira, destacando-se Bana como agente fundamental do gerenciamento de salas de espetáculo. E é a partir daqui que se torna relevante o cruzamento com o mercado de *world music*, que absorve a produção dos PALOP, sobretudo a música cabo-verdiana (CIDRA, 2010).

Entretanto, essas músicas só vão entrar de forma mais substancial para o mercado fonográfico em Portugal mais tarde, exceto pelos casos de Dany Silva, Bonga e alguns poucos artistas, particularmente ligados à música dançante, que atingiram sucesso entre os portugueses vivendo dentro e fora do país. No desenvolvimento desse mercado, não se pode deixar de mencionar as políticas culturais de incentivo à música gravada das nações africanas agora independentes, que, no caso de Cabo Verde, criaram proximidade também em relação ao mercado de *world music* desenvolvido em Paris, com destaque para as ações do empresário migrante José da Silva, que plantou o projeto de promover Cesária Évora. Junto com Miriam Makeba, Cesária se tornou uma das cantoras africanas com maior venda de fonogramas e reconhecimento internacional (ARENAS, 2011).

Pela relevância do entrecruzamento entre sonoridade, identidade e poder, importante referir que os dois primeiros álbuns (1988 e 1990) de Cesária Évora, que incluíam músicas dançantes, coladeiras e instrumentos eletrônicos, não tiveram grande êxito. Foi a partir do terceiro e do quarto álbuns (1991 e 1992), com instrumentação acústica e estilo correspondente ao imaginário sobre “autenticidade”, evocando uma “tradição” e, neste sentido, uma “originalidade”, que a cantora chegou ao estrelato (ARENAS, 2011) e, na esteira de seu sucesso, abriram-se as portas da *world music* para a música dos PALOP, incluindo intérpretes que viviam

em Portugal, como Tito Paris, Maria Alice e Lura. Um ponto fundamental em relação à discussão aqui proposta é que, junto com a propagação dessas musicalidades no mercado de *world music*, “lusofonia” ganhou feição política e institucional, definindo “um novo discurso e práticas de divulgação em torno das músicas africanas por parte de agentes de política cultural, meios de comunicação social, músicos, produtores de espetáculos e editores fonográficos” (CIDRA, 2010, p. 789).

Em sintonia com isso, ao longo da década de 1990, a música africana passou a ocupar cada vez mais lugar na programação das salas de concerto e festivais em Portugal, evidenciando o impacto da indústria fonográfica transnacional sobre o cenário nacional. A partir daí, expandiram-se as oportunidades de trabalho para músicos de diferentes nacionalidades, incorporados a várias formações, dedicando-se a gêneros e estilos desenvolvidos dentro da música portuguesa. Isso foi acompanhado também de um diálogo entre artistas e grupos e as sonoridades dos PALOP, principalmente, no pop-rock, no jazz e no fado. Surgiram as chamadas “discotecas africanas”, com importante papel na difusão dos gêneros da música eletrônica dançante (zouk, kuduro).

Uma nova sensibilidade “lusófona” propiciou a identificação dos jovens africanos ou descendentes de africanos dos PALOP com gêneros já não marcados como parte do patrimônio cultural “tradicional”. O zouk e o kuduro são expressões disso, mas também o hip-hop, que veio a se tornar uma expressão forte desses jovens, sobretudo a partir das periferias da Área Metropolitana de Lisboa (CONTADOR, 2001). Como afirma Cidra (2010, p. 791), evocando as análises de Gilroy (2012 [1993]), “esferas públicas alternativas” construíram-se em torno de práticas expressivas, “permitindo a populações configurar sentido em torno da experiência da deslocação, da condição da diáspora e dos estatutos sociais experimentados na sociedade portuguesa”.

Evidencia-se, portanto, um conjunto de relações fundamentais para pensarmos a situação social das cantautoras afro-portuguesas do presente por meio da conexão entre carreiras profissionais, fluxos culturais transnacionais, articulações locais e políticas de representação na produção da identidade das musicistas profissionais e sua conexão com re-

apresentações mais gerais da negritude. Sendo assim, um dos desafios da análise é o fato de situar-se no cruzamento de vários temas: migração, representações da nacionalidade, indústria fonográfica e práticas musicais, políticas de identidade. A emergência da noção “música afro-portuguesa” associada a artistas e grupos como General D, Chullage e Djamal, Buraka Som Sistema, Sara Tavares, Allen Halloween, Mindy Guevara, Throes + The Shine, Batida ou Scúru Fitchádu, Dino d’ Santiago, Selma Uamusse, entre outros, suscita questões quanto às mudanças nas formas de classificar esses artistas e bandas e as sonoridades que produzem. Isso aponta para processos de transformação das *políticas de representação* (HALL, 2016).

Importante referir, nessa trajetória, uma inflexão que ocorre nos anos 1990 com a transição de um discurso que tendia mais à acomodação para um discurso que passa a denunciar o racismo e a discriminação sofrida pelos afrodescendentes. Essa inflexão ocorre, sobretudo, por meio do crescimento do hip hop em Portugal ao longo da década e o rapper General D é apontado por muitos como sendo o protagonista do discurso de enfrentamento e denúncia (BELANCIANO, 2020). É também no campo do hip hop que começam a despontar as primeiras cantautoras alinhadas com o discurso do feminismo negro, como é o caso das rappers Divine e Djamal (ANDRADE, 2019).

SARA TAVARES E SELMA UAMUSSE: CANTAUTORAS DO PRESENTE

O percurso de Sara Tavares parece-me bastante relevante para capturar a relação entre as mudanças nas políticas de representação e a trajetória biográfica. Sara nasceu em Lisboa, em 1978, em uma família de origem cabo-verdiana. Sua carreira musical começou a decolar em 1994, quando ganhou o concurso para vozes Chuva de Estrelas e, logo depois, um Festival da Cano. Como prêmio do concurso, gravou o seu primeiro disco, *Sara Tavares & Shout!* (1996). O álbum navega entre o gospel, a soul music e o R&B, com temas em inglês e português e tem apenas duas faixas de coautoria de Sara. A propósito do estilo desse primeiro álbum, a cantora comentou, quase duas décadas depois, que

[...] era de gospel porque era o que eu ouvia. Essas são as minhas referências. Era uma jovem africana. E, mesmo quando não tinha essa consciência, as pessoas punham-me nessa prateleira. Cria-se um processo de identificação e dizia para mim própria que aquilo devia ser genético. Identificava-me com facilidade com a Whitney Houston ou Michael Jackson. Chegava-me pouca música negra de outras partes. Era pop ou Motown (BELANCIANO, 2014).

À época do concurso, Sara Tavares pensava, como declarou a Belanciano (2014), que iria cursar o ensino médio e ser operária. Mas, afinal, ao longo de sua carreira fonográfica – ao todo, foram cinco álbuns, diversas participações em trabalhos de outros artistas e um DVD gravado ao vivo (2008) –, Sara foi se tornando cada vez mais autoral e foi, aos poucos, introduzindo o crioulo, junto com o português. Na análise dos álbuns, verifica-se uma paulatina “africanização” de seu trabalho. Ao que parece, essas mudanças acompanham um processo de controle cada vez maior acerca de sua auto-representação. A propósito do fortalecimento de sua negritude e de sua conexão com a música cabo-verdiana, Sara declarou:

Percebi que, para a minha música negra se fortalecer dentro de mim, tinha de ser a música negra da minha realidade, daí a aproximação a Cabo Verde, porque durante anos só tinha acesso à negritude ocidentalizada. Com o tempo acabei por perceber que tinha Cabo Verde nas festas da Buraca ou na casa da minha mãe (BELANCIANO, 2014).

Assim, no seu segundo álbum, *Mi ma bô* (1999) – “eu e tu” em crioulo cabo-verdiano –, ainda se nota uma forte influência da música negra estadunidense, com quatro faixas em inglês. Mas, aparecem também quatro faixas em crioulo e outras nove são em português. A maioria das faixas é de autoria ou coautoria de Sara, sendo três em parceria com o músico congolês Lokua Kanza, também produtor do disco. No site oficial da cantora (TAVARES, s/d), o álbum é definido como “uma fusão afro-pop-soul raramente tentada em Portugal” e foi Disco de Ouro. Seu terceiro álbum, *Balancê* (2005), produzido pela própria Sara, alcançou o Disco de Platina, o que aponta para o reconhecimento de público e marca de maneira mais firme a sua posição como autora e também violonista. Marca, além disso,

a sua capacidade de fazer a ponte entre a Europa e a África, com maioria de composições de sua autoria ou coautoria e utilizando o português ou o crioulo, com pouca presença da língua inglesa. O quarto álbum, *Xinti* (2009) – “sentir” em crioulo –, segue no mesmo padrão, com predominância de voz, violão e percussão, como nos dois álbuns anteriores. O quinto, *Fitxadu* (2017) – “fechado” ou “guardado” em crioulo –, representa uma mudança de rota no percurso de Sara, não em termos do uso do português e do crioulo ou da predominância de canções autorais, mas, sim, pelo diálogo intenso com as sonoridades eletrônicas e os gêneros dançantes da música africana contemporânea. Comentando aquele que nomeia como o álbum mais “corajoso” da carreira da cantautora, Frota (2017) afirma:

Fitxadu é filho desse tal gesto de calar a guitarra [o violão] por momentos e procurar um novo centro. Sara Tavares procurou adentrar essa rede de fazedores de *beats*, inteirar-se dessa outra forma de construir música que passa, antes de mais, pela resposta a um apelo rítmico. Em vez de cada canção ter início e fim em si, incorporou essa dinâmica de trabalhar a partir de *beats*, experimentar melodias por cima, chamar outros nomes para escreverem as letras consigo, cada tema transformando-se num processo singular de procura e experimentação. Daí que Sara fale de uma construção e desconstrução constante, de várias voltas até cada canção finalmente pousar na sua forma final.

Os longos intervalos entre a gravação dos álbuns de Sara estão relacionados com o ritmo próprio dela, que declara gostar de elaborar suas canções na simplicidade e numa expressão própria, mas também ao fato de ter sido diagnosticada com um tumor benigno no cérebro no final de 2009, alguns meses após o lançamento de *Xinti* (BELANCIANO, 2014; FROTA, 2017). Embora tenha diminuído o ritmo, não deixou completamente de fazer shows em Portugal e no exterior no período entre aquele álbum e o lançamento de *Fitxadu* (2017). Mas, Sara diz: “Se olhar para a minha agenda de há sete anos [...] não descansava de todo, era de domingo a domingo, de Janeiro a Dezembro. Não tive mão nisso, havia muito cansaço e senti-me muito explorada” (FROTA, 2017). Soube, portanto, reconfigurar o seu tempo e a sua criatividade.

Selma Uamusse nasceu em Maputo, Moçambique, em 1981, e migrou para Portugal em 1988. A África, portanto, é bastante concreta no país natal em sua memória. A formação de Selma como cantautora e performer vem desde criança. A partir de três ou quatro anos de idade, foi solista no coro da escola, começou um processo de educação musical formal e, mais tarde, cantou em um coro gospel. Como afirmou em entrevista a Pacheco (2018):

A música começa em casa, principalmente nas reuniões em casa do meu avô, onde toda a gente cantava e dançava. [...] Os meus pais fazem parte da primeira geração de uma classe média moçambicana que interveio muito no processo pós-independência. A minha mãe fez aulas de alfabetização e trabalhava na rádio, o meu pai estava muito ligado ao teatro, à poesia, portanto estavam muito activos culturalmente.

Evidencia-se, portanto, uma diferença sociocultural de Selma em relação a Sara, tanto do ponto de vista da ligação com a África – de origem, no caso de Selma, e construída já em idade adulta, no caso de Sara – como de classe social. Essas diferenças vão se refletir tanto na posse ou não de educação musical formal, como na própria esfera da composição e do uso, muito mais imediato e natural no caso de Selma, de várias línguas nativas de Moçambique para compor. Refiro-me às línguas africanas porque o seu uso sinaliza uma mudança importante no regime de representação: não é mais preciso cantar em português para se fazer música portuguesa hoje. As línguas africanas do ambiente lusófono podem ser plenamente incorporadas na música nacional.

Selma voltou com os pais para Moçambique no final da década de 1990, mas, depois de tantos anos em Portugal, sentiu algum estranhamento e pediu para os pais para terminar o ensino médio em Lisboa (PACHECO, 2018). Foi aí que começou a cantar profissionalmente e complementou sua formação musical com o jazz, tendo estudado no Hot Club de Portugal, que é, ao mesmo tempo, um clube (1950), uma escola (1979) e casa de espetáculos devotada ao jazz. Em sua carreira, transitou por vários gêneros: rock, afrobeat, jazz, soul e gospel (UAMUSSE, s/d). Selma

participou ou liderou vários projetos musicais, tanto no Hot Club como com outros artistas. Assim, pode-se dizer que acumulou muita experiência como intérprete antes de lançar o seu trabalho solo com os álbuns *Mati* (2018) – “água” em changana (uma das línguas mais faladas em Moçambique) – e *Liwoningo* (2020) – “luz” em chope (outra língua tradicional do seu país de origem).

No site oficial da cantautora (UAMUSSE, s/d), destaca-se que ela sempre teve consciência “do poder social e politicamente transformador da música”. Espiritualidade, pacifismo, vínculos familiares são temas que perpassam os dois álbuns de Selma, assim como a junção entre instrumentos percussivos africanos e música eletrônica. Das nove canções de *Mati*, cinco são de autoria ou coautoria de Selma. A propósito do álbum, Selma afirmou:

É o reflexo de todos os meus mundos: do gospel, porque é uma música de cariz completamente espiritual no que diz respeito às letras; é uma música de fusão porque tem todos estes lados, da mbira, das mulheres que estão a cantar e da electrónica; e é uma música simples, de gratidão e feita para as outras pessoas. Acaba por fazer muito sentido enquanto título e apresentação daquilo que é a Selma Uamusse, que pode ser muito energética, mas às vezes também é contemplativa (PACHECO, 2018).

Liwoningo (2020) foi “produzido por Guilherme Kastrup, músico e produtor brasileiro distinguido nos Grammy com os celebrados álbuns de Elza Soares *A Mulher do Fim do Mundo* (2015) e *Deus é Mulher* (2018)” (PACHECO, 2020). Das oito canções do álbum, cinco são de autoria ou coautoria de Selma. Como no caso de *Mati*, em *Liwoningo* estão presentes de maneira forte as línguas nativas de Moçambique, o inglês e apenas em uma faixa o português.

Portanto, comparativamente, pode-se dizer que enquanto nos álbuns de Sara Tavares se ouve um trabalho de fusão entre uma identidade portuguesa e uma identidade cabo-verdiana, passando pelas realidades de Lisboa pós-imperial, nos álbuns de Selma ouvimos muito mais o ecoar de identidades moçambicanas, perpassadas também pelos *beats* das músicas dançantes da africanidade contemporânea. Na síntese das obras, a

pergunta de Sara parece ser similar à de Gilroy (2012): como ser, ao mesmo tempo, portuguesa e cabo-verdiana? A pergunta de Selma segue em outro caminho: quais as diferentes maneiras de ser moçambicana local e translocalmente? Do ponto de vista das temáticas trabalhadas nas letras de cada uma delas, os temas lúdicos e amorosos são predominantes na discografia de Sara, enquanto a discografia de Selma transmite mensagens de luta, de espiritualidade e de busca de harmonia, de um modo mais explicitamente militante. Enquanto Sara foi atingindo ao longo da carreira um maior controle das representações, Selma já traz, desde o primeiro álbum, um conjunto de representações mais firme e homogêneo. De todo modo, ambas sublinham o papel do amor e da ancestralidade na superação das representações heteronômicas; ambas mantêm seus cabelos naturais ou trançados, nunca alisados; ambas fazem um chamamento para a beleza exterior e interior das mulheres negras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria de concluir ressaltando três pontos. O primeiro diz respeito à relação entre a produção das cantautoras analisadas e os *regimes racializados e genderizados de representação*. Tornar-se *sujeito*, ao invés de *objeto* de representação, é fruto da criatividade individual, mas também de um momento histórico que propicia tal realização. Daí a importância de situar as carreiras musicais de Sara Tavares e de Selma Uamusse no percurso mais geral no processo de desenvolvimento da música afro-portuguesa e de seus sentidos estéticos e políticos. Vivemos esse momento ambíguo em que novas formas de representação – com a inserção das músicas “afro” no centro da música portuguesa – convivem com a violência das práticas e representações cristalizadas.

O segundo ponto diz respeito à relação entre agência e estrutura, em seu envolvimento com o controle da auto-representação. Percebe-se, na narrativa das carreiras fonográficas das duas cantautoras, ao mesmo tempo, a modelação pelo *habitus* e os potenciais de ressocialização escolhida, sobretudo no caso de Sara Tavares, com sua aproximação à cultura cabo-verdiana em idade adulta, mas também no caso de Selma Uamusse,

com sua formação em jazz. Novos conhecimentos e hábitos foram incorporados em suas composições e atuações em sucessivos processos de formação dentro e fora da carreira musical.

Finalmente, analisar os regimes de representação de um ponto de vista interseccional permite registrar as mudanças em curso, a despeito das resistências e persistência de imagens cristalizadas. A tendência expressa pelas cantautoras é de subjetividade e voz próprias das mulheres negras, ao menos no campo da música popular portuguesa. Como canta Sara em *Diz-me coisas bonitas*, canção do álbum *Fitxadu*, “Diz-me que a minha carapinha faz lembrar uma coroa de rainha”. E é desse lugar, de projeção de representações de força e poder, que essas cantautoras se dirigem ao público.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Soraia Simões de. **Fixar o (in)visível**. Os primeiros passos do rap em Portugal. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2019.
- ARENAS, Fernando. **Lusophone Africa**. Beyond independence. London; Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- ARGÔLO, Marcelo; GARSON, Marcelo; GUMES, Nadja Vladi. Por acaso eu não sou uma mulher?: interseccionalidade em Luedji Luna e na cena musical de Salvador. In: Encontro Anual da Compós, 30, 2021, São Paulo, **Anais [...]** São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2021, p. 1-22. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/por-acaso-eu-nao-sou-uma-mulher---interseccionalidade-em-luedji-luna-e-na-cena-musical-de-salvador>. Acesso em: 12 jul. 2021.
- BA, Mamadou. O racismo começa onde acaba a cultura? **Buala**, Lisboa, 2015. Disponível em: www.buala.org/pt/a-ler/o-racismo-comeca-onde-acaba-a-cultura. Acesso em: 28 dez. 2020.
- BELANCIANO, Vítor. Sinto-me mais pessoa. Estava um bocado máquina de fazer música (Entrevista com Sara Tavares). **Público**, Lisboa, 30 out. 2014.
- BELANCIANO, Vítor. **Não dá para ficar parado**. Música afro-portuguesa. Celebração, conflito e esperança. Porto: Afrontamento, 2020.
- BOIA, Pedro dos Santos; TEIXEIRA LOPES, João. Do “flashar” dos 27 à techno-clubber de 40. Retrato sociológico de Maria. In: TEIXEIRA LOPES, João (org.).

- Registros do actor plural.** Bernard Lahire na sociologia portuguesa (Coleção: Biblioteca das ciências sociais. Sociologia, epistemologia Vol. 83). Porto: Afrontamento, 2012, p. 57-90.
- BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de habitus e campo. In: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa, Brasil/Portugal: Ed. Difel/Bertrand, 1989, p. 59-73.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 99-181.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAPPELLETTI, Milton. Portugal está na linha da frente na produção musical. **O Observador** [Online]. 29 de Julho de 2014. Disponível em: <https://observador.pt/2014/07/29/les-inrockuptibles-elogia-musica-portuguesa/>. Acesso em: 08 jun. 2021.
- CIDRA, Rui. Música e migração. In: CASTELO-BRANCO, S. (dir.) **Enciclopédia da música portuguesa do século XX**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, p. 773-793.
- CONTADOR, António C. **Cultura juvenil negra em Portugal**. Oeiras: Celta, 2001.
- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERRO, Lígia *et al.* **O trabalho da arte e a arte do trabalho**: circuitos criativos de artistas imigrantes em Portugal (Estudos OM 58). Lisboa: Observatório das Migrações/ACM, 2016.
- FROTA, Gonçalo. Sara Tavares à escuta dos sons que a rodeiam. **Público**, Lisboa, 20 out. 2017.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. 2 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudo Afro-Asiáticos, 2012.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HALL, Stuart. O espetáculo do “outro”. In: HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016, p. 139-231.
- HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.
- JANOTTI JR, Jeder; NOGUEIRA, Bruno Pedrosa. Um Museu de Grandes Novidades: crítica e jornalismo musical em tempos de internet. In: SÁ, Simone (org). **Ru-mos da Cultura da Música**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2010, p. 209-226.

- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LAHIRE, Bernard. **Retratos sociológicos**: disposições e variações individuais. Porto Alegre: Artmed, 2004.
- LAHIRE, Bernard. **A cultura dos indivíduos**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- NICO, Magda *et al.* **Licença para criar**: imigrantes nas artes em Portugal (Estudos OM 23). Lisboa, Observatório da Imigração/ACIME, 2007.
- PACHECO, Nuno. Selma Uamusse reinventa a alma de Moçambique num disco vibrante. **Público**. Lisboa, 08 out. 2018.
- PACHECO, Nuno. Há uma nova luz no som de Selma Uamusse. **Público**. Lisboa, 29 jul. 2020.
- REPÚBLICA PORTUGUESA. Governos anteriores. **Governo**. Lisboa, s/d. Disponível em <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc23/governo/governos-antigos>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- RIOS, Flávia. Améfrica Ladina: The Conceptual Legacy of Lélia Gonzalez (1935–1994). **LASA Fórum**, v. 50, n. 3, sum. 2019, p. 75-79. Disponível em <https://forum.lasaweb.org/files/vol50-issue3/LASAForum-vol50-issue3.pdf#page=79>. Acesso em: 19 jan. 2022.
- SANTIAGO, David. Partidos pequenos e médios invertem posições e Parlamento fica menos fragmentado. **Público**. Lisboa, 31 jan. 2022.
- TAVARES, Sara. **Site oficial**. Lisboa, s/d. Disponível em: <https://www.saratavares.com/>. Acesso em: 06 fev. 2022.
- TEIXEIRA LOPES, João; BOIA, Pedro dos Santos; VELOSO, Ana Luísa; CALDAS, Matilde. A orquestra e a vida: percursos juvenis na Orquestra Geração. **Sociologia, problemas e práticas** [Online], 86, p. 91-108, 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/spp/4136>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- UAMUSSE, Selma. Site oficial. Lisboa, s/d. Disponível em: <https://selmauamusse.com/>. Acesso em: 26 fev. 2022.
- VANSPAUWEN, Bart. Façam uso de mim para valorizar o nosso património que é o mundo. **Buala**, 2013. Disponível em: www.buala.org/pt/palcos/facam-uso-de-mim-para-valorizar-o-nosso-patrimonio-que-e-do-mundo. Acesso em: 27 dez. 2020.

DISCOGRAFIA

- TAVARES, Sara. **Sara Tavares & Shout!**. RCA/BMG Portugal, 1996. 1 CD.
- TAVARES, Sara. **Mi ma bô**. RCA/BMG Portugal, 1999. 1 CD.
- TAVARES, Sara. **Balancê**. Time Square Records, 2005. 1 CD.
- TAVARES, Sara. **Alive! In Lisboa**. World Connection, 2008. 1 DVD.
- TAVARES, Sara. **Xinti**. World Connection, 2009. 1 CD.
- TAVARES, Sara. **Fitxadu**. Sony Music, 2017. 1 CD.
- UAMUSSE, Selma. **Mati**. Ao Sul do Mundo/Sony Music, 2018. 1 CD.
- UAMUSSE, Selma. **Liwoningo**. Ao Sul do Mundo/Sony Music, 2020. 1 CD.

CAPÍTULO 2

GAROTA PAPO-FIRME E TERNURINHA: AS CONTRADIÇÕES NA REPRESENTAÇÃO FEMININA DA CANTORA WANDERLÉA NA DÉCADA DE 1960

**Marcelo Garson
Herom Vargas**

INTRODUÇÃO

A década de 1960 é pródiga em transformações em vários campos da vida social. O caso da mulher e de suas representações nas mídias é um desses exemplos de tensão na sociedade, perceptível na moda, no uso da pílula anticoncepcional, no rock e na contracultura, na segunda onda do feminismo que reivindicava maior presença da mulher na esfera pública e no mercado de trabalho, no uso da minissaia e na presença de uma série de novos comportamentos que pareciam afrontar as convenções morais dominantes. Parte dessas mudanças está nas contradições trabalhadas pelas representações da figura feminina produzidas e divulgadas nas mídias da época e consumidas pelos mais diversos públicos. Certo ideal de liberdade, ainda que ligado ao modo de vida das mulheres brancas e de classe média, chocava-se com as velhas imagens de figura dócil, frágil, pudica e próxima da maternidade.

No Brasil, tais embates simbólicos eram encampados, não sem muitos sinais de crise, pelas artistas jovens do cinema, do teatro e, mais especificamente, da música popular que fazia bastante sucesso midiático: o rock da Jovem Guarda e seus desmembramentos. Dentre as várias cantoras, Wanderléa figurou como um exemplo produtivo por incorporar em

suas imagens midiáticas (capas de disco, programas de TV, fotos na imprensa, publicidade etc.) tanto a figura da “ternurinha”, apelido carinhoso usado por amigos e adotado pela imprensa, como posturas mais rebeldes para a época que forçavam os limites do que era culturalmente aceito e que se cristalizaram na imagem da “garota papo firme”. Suas representações abarcavam as contradições da mulher dos anos 1960, entre a figura casta e caseira – que compunha a imagem das primeiras cantoras do rock nacional, como Celly Campello – e a jovem destemida que dirigia carros, fumava, namorava e dependia cada vez menos da figura masculina.

A partir disso, é proposta aqui uma reflexão a respeito das representações da cantora em entrevistas e imagens na imprensa, TV e nas capas dos seus discos para discutir essas tensões e negociações da figura feminina na cultura midiática do período. As ferramentas teóricas usadas são os trabalhos sobre o feminismo fundados nos Estudos Culturais e a Semiótica da Cultura, em especial a noção de texto cultural.

Wanderléa e Celly Campello são dois exemplos de sucesso midiático que representam bem o cenário em que figurava a cantora de rock na década de 1960 e a contradição que envolveu a imagem da mulher artista no período. A ascensão profissional de Wanderléa é indissociável da figura de Celly. Quando esta se casou em 1962, o trono de Rainha do Rock e da Juventude ficou vago, deixando o campo aberto para suas sucessoras que viam naquele modelo de sucesso um percurso a ser reproduzido. Foi justamente essa imagem que Wanderléa subscreveu inicialmente, mas ao buscar sua autenticidade – uma demanda ainda mais urgente, por conta do protagonismo que assumiu na Jovem Guarda – acabou por tensionar o modelo inaugurado por Celly, mesmo não o abandonando de todo.

Nascida no interior de Minas Gerais, em Governador Valadares, Wanderléa iniciou a carreira em programas de calouros mirins, conforme sua autobiografia (WANDERLÉA, 2017). Com oito anos, mudou-se para o Rio de Janeiro e desenvolveu um gosto especial pelo bolero. Seus fins de semana eram gastos em shows de calouros, nos estúdios da Mayrink Veiga ou Tupi. Mas foi na TV Rio que ganhou o concurso *A mais bela voz infantil*, que lhe permitiu cantar nos famosos programas de Paulo Gracindo, César de Alencar e Renato Murce. A outra parte do prêmio, a gravação de um

disco, foi vetada por seu pai (WANDERLÉA, 2017). O contrato com uma gravadora a transformaria em cantora profissional, submetida não somente aos compromissos impostos pelo ofício, mas ao estigma subalterno que o meio artístico impunha a seus integrantes, em especial, às mulheres.

Continuou, assim, cantando em ocasiões esporádicas, até ser convidada para gravar. O convite veio do maestro Astor, então diretor artístico da gravadora CBS, que teve de negociar a autorização com seu pai para lançar o seu primeiro 78 rotações, em 1962, com *Tell me how long* e *Meu anjo da guarda*, duas faixas bastante diferentes. Enquanto a primeira era cantada em inglês e com grande orquestra, a segunda, uma composição de Rossini Pinto e Fernando Costa, era sintonizada com a música jovem.

Meu anjo da guarda é também o destaque de seu primeiro LP, lançado em 1963. Se comparada à interpretação de Cleide Alves para a mesma canção, percebe-se um acento exagerado nos agudos por parte de Wanderléa, uma tentativa de imprimir uma marca juvenil ao canto. O mesmo recurso se repete em outras faixas do disco como *Picada da pulguinha*, *Meu maior desejo* e *Birutinha* que também abusam dos diminutivos e “gritinhos” a fim de transmitir um afeto quase infantil ao repertório. A influência de Celly Campello é bastante evidente em *Estudante*¹ e *Quando setembro vier*² que versavam sobre a conformação do universo juvenil à lógica do colégio, família e casamento.

Porém, ao longo de sua carreira na década de 1960, Wanderléa construiu outras imagens para si que traduziam maior autonomia e força para a representação da figura feminina, como se percebe nas suas imagens midiáticas que serão tratadas neste estudo.

ESTUDOS CULTURAIS, REPRESENTAÇÃO E FEMINISMO

A partir dos anos 1960, os Estudos Culturais (ECs) se estabelecem como uma tradição teórica que busca compreender o nexos entre produ-

¹ Meu bem não se preocupe que eu vou estudar / espere mais um pouco até eu me formar / ainda somos jovens podemos esperar.

² Se papai deixar irei / Em setembro bem te encontrar / Contigo namorar / Mas terei que estudar para me formar e então / Contigo me casar.

ções culturais e ordenamento da vida social. Assim, elegem os meios de comunicação como campo privilegiado de análise, devido à centralidade que ocupam na esfera de produção de sentidos da vida social, e a representação, definida como a “produção de significado através da linguagem” (HALL, 2016, p.16), como um objeto central de estudo. Acreditando que a maneira como determinados grupos são posicionados e classificados socialmente está diretamente conectada ao modo como são representados midiaticamente, os ECs buscam compreender como valores e visões de mundo se traduzem nas imagens produzidas nas mídias.

Nessa empreitada teórica, duas noções marxistas são importantes: ideologia e hegemonia. À ideia althusseriana de que a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existências uniu-se a noção de hegemonia de Gramsci, que tematizava o poder de moldar o consenso e legitimar o poder instituído (HALL, JEFFERSON, 1991).

O uso desse aparato conceitual encontra uma de suas primeiras expressões em *Resistance through rituals*, projeto conjunto organizado por Stuart Hall e Tony Jefferson (1991 [1975]) cujo objetivo era explicar o surgimento, no pós-guerra inglês, de uma série de subculturas juvenis da classe trabalhadora como *skinheads*, *mods* e *rockers*. Afastando-se das representações midiáticas dominantes que os qualificavam como alienados ou delinquentes, buscou-se compreender de qual maneira a identidade desses grupos figurava uma resistência simbólica, resultante de um consumo midiático específico por meio do qual retrabalhavam valores da cultura dominante a partir da sua posição enquanto jovens e membros das classes trabalhadoras.

No entanto, trabalhos como esse não tematizavam como as estruturas de poder estavam atravessadas por questões de gênero, até então majoritariamente tratadas como diferença entre sexos. A coletânea *Women take issue* (WOMEN STUDIES GROUP, 1978) buscava colocar essas questões como uma temática relevante para a análise da vida social, levando para a academia preocupações caras à militância feminista europeia e norte-americana. Nesse esforço, o estudo das representações femininas na mídia ganhava destaque.

No trabalho de Angela McRobbie (1978), publicado nessa coletânea, a noção de ideologia comparece novamente, mas agora para tratar do modo de vida de um grupo de meninas adolescentes. A escola, a família e a classe social reforçam o que McRobbie chama de uma cultura da feminilidade, resultado da opressão sexual experimentada por elas enquanto mulheres. A base desse texto são as entrevistas coletadas com as meninas.

A análise seria aprofundada no seu livro *Feminism and youth culture: from Jackie to Just Seventeen* (1991). Ao investigar as relações internas aos textos midiáticos, constata a existência de códigos visuais e de narrativas que se organizam a partir de cinco categorias: moda, beleza, romance, vida pessoal e música pop, cada uma dotada de um conjunto de regras, de convenções e formas de expressão. O romance, por exemplo, era o mote das fotonovelas. Tendo a emoção como foco, suas narrativas faziam da relação romântica a “essência e sentido da vida, a chave para a felicidade” (McROBBIE, 1991, p. 95). A solidão, a rivalidade feminina e a busca pelo par ideal eram temas recorrentes. Com número de personagens bastante reduzido, seus enredos simples se resumiam a um clímax e resolução. O desfecho geralmente consistia em alguma forma de união estável, representada em composições gráficas que preenchiam toda a página da revista. Assim, naturalizava-se a incompletude como característica típica da adolescência feminina, cujo objetivo central seria a busca por um par romântico, o que implicava geralmente o conflito com outras jovens. Dessa forma, a revista construía e naturalizava noções dominantes de feminilidade, preparando as jovens para assumirem seus papéis como esposas e mães no futuro.

Portanto, seja ao entrevistar as próprias adolescentes, o que aproxima seu trabalho de um estudo de recepção, seja ao analisar a dimensão textual dos produtos da cultura de massa, o que implica uma análise das representações, a busca pelo terreno da “experiência vivida” fez com que McRobbie investigasse os mecanismos ideológicos de produção da feminilidade e como eles se expressavam no cotidiano das adolescentes permeado pelo consumo da cultura de massas.

Na mesma época em que McRobbie iniciava essa investigação, era lançada, nos Estados Unidos, a coletânea *Hearth & Home: images of*

women in the mass media, organizada por Gaye Tuchman (1978). Com artigos voltados ao estudo das imagens femininas na televisão, jornais e revistas, o livro tornou-se um clássico ao lançar o conceito de aniquilação simbólica, que se tornaria bastante influente no estudo da representação feminina na mídia dali para frente.

Ao utilizar a análise de conteúdo como método, Tuchman quantificou os papéis e a presença das mulheres em revistas, jornais e televisão norte-americanos dos anos 1950 aos 1970. Com isso, percebeu que os homens eram posicionados em lugares de liderança e autoridade enquanto as mulheres eram infantilizadas e tratadas como seres frágeis que necessitavam ser mantidas no espaço protegido do lar. Assim, asseverou: era pela ausência, condenação ou pela trivialização que a mídia sentenciava as mulheres à aniquilação simbólica. A grande mídia, portanto, era considerada uma força conservadora que visava deter as reivindicações do movimento feminista.

Para a sua análise, Tuchman (1978) trabalhava com a “hipótese do reflexo” que acreditava que as mídias de massa, em especial a televisão, “refletem valores sociais dominantes” oferecendo programas “consonantes com os valores americanos” (1978, p. 7). Nesse sentido, ela diagnostica a crescente lacuna existente entre a “verdadeira realidade social e o que é retratado na mídia” (1978, p. 50). Hipóteses como essa faziam-se presentes em estudos anteriores como no clássico feminista de Betty Friedan, *A mística feminina*, que detectava uma “estranha discrepância entre a realidade de nossa vida de mulher e a imagem à qual nos procurávamos amoldar” (FRIEDAN, 1971, p. 11). Essa imagem distorcida, fundamento mesmo dessa mística feminina, seria difundida por uma série de instituições, como as revistas e a publicidade voltadas para esse público.

Na perspectiva dos Estudos Culturais, por outro lado, a hipótese do reflexo é vista como uma redução mecanicista. Não haveria uma separação entre mídia e “mundo real”, já que o campo da mídia faz parte da mesma realidade que representa. É exatamente nesse espaço de conflitos simbólicos que os sentidos da vida social estão em constante disputa.

Dos anos 1970 até hoje, há uma grande mudança nas orientações e paradigmas que norteiam os estudos de gênero e representação da mídia. Estudos quantitativos, que ainda se valem de conceito tradicionais como o de papéis sexuais (*sex roles*), ainda são bastante populares, e analisam objetos tão diversos como os pôsteres de desenhos animados infantis (ALEY; HAHN, 2020) ou séries adolescentes (GERDING; SIGNORIELLI, 2014). Nesse campo, há também esforços em nível transnacional como o *Global Media Monitoring Project*, iniciado em 1995, que analisa, a cada cinco anos, como as mulheres são representadas no rádio, televisão e jornais, bem como a posição que ocupam como profissionais da mídia (GALLAGHER, 2014). No entanto, é cada vez mais difícil encontrar trabalhos que tratam a mídia como apartada da vida social, o que torna datada a noção de “reflexo”.

A diversificação dos estudos de mídia e gênero, para além do paradigma branco e ocidental, leva-nos a concluir que diferentes grupos de mulheres – negras, lésbicas, transexuais, não-ocidentais – relacionam-se com diferentes mídias de diferentes formas, já que são posicionadas diferentemente nas estruturas de poder e opressão. Bell Hooks, expoente do feminismo negro, deixa isso claro em sua crítica à maneira como Madonna construía sua imagem de mulher emancipada ao objetificar corpos negros, transformando-os em mercadorias (HOOKS, 2019). Outra contribuição vem do feminismo pós-colonial, a exemplo de Raka Shome (2014) que enxerga nas representações da Princesa Diana a legitimação tanto da feminilidade hegemônica, quanto de um poder colonial.

Isso abre caminho para pensarmos de que maneira classe, raça, gênero, etnia, sexualidade e tantas outras variáveis compõem as representações midiáticas e de que maneira elas são experimentadas e problematizadas de formas diversas por diferentes grupos e períodos. No caso de Wanderléa, suas representações, construídas em fotos na imprensa, em programas de TV e nas capas dos discos, revelam-se como textos na cultura midiática. Distribuídos e consumidos na sociedade da época, eles indicam contradições típicas dos anos 1960. Além da abordagem dos ECs, tratar essas imagens como textos nos leva à noção de representação tal como compreendida pela Semiótica da Cultura.

SEMIÓTICA DA CULTURA E REPRESENTAÇÃO

A dinâmica de produção de significados, para a Semiótica da Cultura (SC), está centrada no texto cultural e nas relações dialógicas que se constroem com outros textos, espectadores e contexto. Texto cultural é uma unidade semântica construída por uma ou mais linguagens com determinada codificação e dentro de específico contexto cultural. Segundo Lotman, “[...] se concebe o texto como uma formação finita delimitada, fechada em si mesma. Um de seus traços distintivos fundamentais é a presença de uma estrutura imanente específica [...]” (LOTMAN, 1996, p. 93). Mais detalhadamente, um texto é codificado duas vezes: em uma linguagem (a dança, por exemplo) e em um código específico (uma coreografia de algum gênero musical específico). Apesar de uno e delimitado, um texto é construído por subtextos e, externamente, mantém relações com outros textos dentro da semiosfera, espaço semiótico em que as linguagens e os signos atuam. Por exemplo, uma canção pode ser pensada como um texto cultural composto por subtextos internos (letra, ritmo, melodia, gênero musical) e outros externos com os quais se relaciona (dança, poesia, moda, política) e que articula sentidos distintos em determinados contextos (gravada em disco, ao vivo em um concerto, ouvida no rádio etc.). Por exemplo, uma cantora como Wanderléa se constrói em imagens e nelas observamos performance, gesto, figurino, cor, composição e uma série de sentidos produzidos por várias linguagens além de suas canções.

O caso dos textos artísticos é exemplar dessa multivocalidade, das relações construídas por eles nos variados contextos semióticos e culturais. Tais textos estão orientados

[...] por uma parte, a aumentar sua unidade interna e à clausura imanente dos mesmos, a sublinhar a importância das fronteiras do texto, e, por outra, a incrementar a heterogeneidade, a contraditoriedade semiótica interna da obra, o desenvolvimento, dentro desta obra, de subtextos estruturalmente contrastantes que tendem a uma autonomia cada vez maior (LOTMAN, 1996, p. 79).

As duas funções mais importantes dos textos são comunicar informações e, quando articulados com outros textos e contextos, gerar no-

vos significados. A primeira é típica de textos objetivos e diretos, como uma placa de trânsito ou uma lei escrita, em que se destaca a tendência à monossemia, ao sentido específico. A segunda se aproxima da função criativa, comum aos textos artísticos, propositadamente incompletos, mais indefinidos, passíveis de traduções, adaptações e recriações. Essas características definem um texto que pede interpretação, que cresce, desdobra-se e se traduz em outros para produzir novos sentidos conforme a leitura que dele é feita.

Lotman se refere ao “trabalho do texto”, uma disposição latente e potente em si próprio que lhe permite ser lido de outras maneiras. É no contato com outros textos que ele se desdobra e produz novos significados.

[...] o aspecto pragmático é o aspecto do *trabalho do texto*, já que o mecanismo de trabalho do texto supõe certa introdução de algo de fora nele. Seja isso “de fora” outro texto, ou o leitor (que também é “outro texto”), ou o contexto cultural, é necessário para que a possibilidade potencial de gerar novos sentidos, encerrada na estrutura imanente do texto, se converta em realidade (LOTMAN, 1996, p. 98).

Como se percebe, para que um texto produza sentido (que represente algo ou alguma ideia), é necessário um interlocutor (outro texto, um leitor ou um novo contexto cultural) que acione sua disposição dialógica, que o mobilize enquanto dispositivo pensante. Essa dinâmica semiótica e dialógica dos textos nos contextos culturais e nas leituras feitas demonstra também uma terceira função que se vincula às dobras com o passado. Na função mnemônica, os textos conservam e articulam memória de seus contextos anteriores (LOTMAN, 1990). Por exemplo, ao ouvir um rock, ecoam em seus elementos musicais as tradições da música negra dos EUA e da *folk music*, de danças e corpos dos africanos escravizados no país. Articulados em camadas mais ou menos profundas na música do rock, esses vários textos recriam e perpetuam as memórias da música e da cultura negra nas Américas.

A partir dessas funções, temos que os textos organizam, por meio de códigos, o que a cultura traduz da realidade. Para ser inteligível, é necessário que articulem, de alguma maneira, as estruturas que permeiam

a cultura. Assim, o texto pode ser pensado como uma unidade minimamente organizada que modeliza a estrutura da cultura na qual está dinamicamente inserido. Longe de um reflexo mecânico, ele é um articulador de estruturas e signos que modelizam aspectos do entorno cultural. Segundo Machado (2003, p. 51), a “ideia básica da modelização é [...] a possibilidade de considerar tanto as manifestações, os produtos ou atividades culturais quanto organizações segundo qualquer tipo de linguagem e, conseqüentemente, como texto”. Se um texto pertence a determinado contexto, ele articula, de alguma forma, as estruturas mais gerais no seu código interno, sem perder certo grau de autonomia na produção de sentido. É o que Lotman (1996, p. 32) define por isonomia, ou seja, os textos “[...] são ao mesmo tempo parte do todo e algo semelhante a ele”. Nessa relação isonômica entre os textos e o contexto, os primeiros podem ser metafóricos (quando substituem o contexto) ou metonímicos (se representam o contexto como uma parte dele).

A partir desses pontos, falar em representação nos termos da SC significa observar como se articulam os signos e suas relações dentro e fora dos textos, como parte e todo, em sentidos sincrônico e diacrônico. Na diacronia, os textos podem traduzir elementos do passado no presente, em ação de reorganização, como se estivessem arquivados em determinado código e voltassem à ativa em novas configurações, a partir do estabelecimento de novos diálogos. Observá-los no presente é também tratá-los como dispositivos tradutores da cultura, por meio dos quais os signos da tradição (uma forma de memória coletiva) se atualizam em distintos sentidos. Tal movimento provoca o crescimento semiótico dos textos.

Dessa forma, para saber o que os textos representam e como o fazem, é necessário compreender como funcionam enquanto sistemas dialógicos nas relações diacrônicas e sincrônicas com os contextos, interna e externamente. Quando observamos as fotos de uma cantora no jornal, em uma peça publicitária ou na capa de um disco, cada imagem dessas funciona como texto cujas amplas articulações visuais precisam ser observadas e compreendidas. Temos nessas fotos a tradição das cantoras, os gestos, as roupas, determinadas construções da figura feminina que reproduzem padrões sociais ou os colocam em xeque. Destacam certas partes do corpo

e o que elas indicam dentro do funcionamento semiótico do texto visual. Precisam ser entendidas nas relações com os suportes e determinadas mídias, também pensados como outros textos na produção das figurações. As imagens podem se configurar ainda como traduções coreográficas e visuais de um gênero musical específico, mostram roupas, cabelos e acessórios característicos de determinada moda e contexto social.

Pensadas como textos artísticos, as imagens midiáticas revelam tensões, combinações instáveis e conflitos. Quando olhadas, submetem-se a novas leituras, novas relações e produzem outros sentidos inscritos em sua materialidade, mas decodificados por determinados vieses. Como entender a papel das mídias na construção das imagens? Que articulações existem entre imagem, mídia e sociedade que produzem determinadas formas de figuração da mulher cantora?

Esses trânsitos conceituais nos levam a perceber que as representações midiáticas constroem expectativas, projeções e maneiras de ser e viver na sociedade: são imagens idealizadas que respondem e participam dos movimentos de mudança e conservação da sociedade. O exame das imagens da Wanderléa, por conseguinte, tenta dar conta de uma década de intensas transformações na sociedade brasileira e no sistema de hierarquias da música popular. Se a Beatlemania firmou um modelo para os artistas masculinos seguirem, o mesmo não pode se dizer das cantoras femininas. Wanderléa viu-se presa ao modelo do broto certinho do qual buscou se distanciar, mas sem rompê-lo na totalidade. O que tudo isso nos ensina é lidar com as contradições e enxergar nas representações vetores de mudança que traduzem em termos imagéticos forças em disputa na vida social. Portanto, realizar uma análise que articule texto e contexto é o objetivo neste trabalho.

WANDERLÉA: ENTRE A TERNURA E A REBELDIA

Nos processos de representação, as semioses sempre traduzem embates e contradições comuns aos textos na cultura. A polaridade ternura/rebelia, que já compunha os conflitos da mulher jovem nos anos 1960, era parte das representações visuais midiáticas da cantora Wanderléa.

Duas canções ajudam a compreender essa natureza bipartida pela qual Wanderléa se notabilizava: *Ternura*, interpretada por ela, e *É papo-firme*, popularizada por Roberto Carlos. Ambas colocavam em pauta a delicadeza e a rebeldia como polos indissociáveis na construção de sua imagem, dicotomia que nos ajuda a enxergar os lugares sociais reservados às mulheres em um estilo musical essencialmente masculino.

Com o lançamento do seu primeiro LP, inicia-se a construção da imagem de Wanderléa nos semanários radiofônicos e capas de disco. O começo de carreira é marcado pelo rótulo “cantora da CBS”, a mesma gravadora de Roberto Carlos. Os dois estavam enquadrados na “geração dos brotos” que dispunha de espaços segmentados de apresentação, como os programas de rádio e TV *Variedades José Messias*, *Hoje é Dia de Rock* e *Brotos no 13*, mas também batalhava por visibilidade em clubes, teatros e circos, especialmente abundantes nos subúrbios cariocas.

Não é um acaso que o primeiro perfil de Wanderléa, publicado na *Revista do Rádio*, fosse espelhado em Celly Campello, cantora que deixara a vida artística em 1962 para casar e constituir família nos moldes tradicionais.

Cantora das mais destacadas da nova geração. Seu nome todo é Wanderléa Salim. (...) Solteira, indiferente ao assvio dos brotos. Por enquanto. (...) Sua mamãe faz alguns dos seus modelos (...) Lê muito. É moça culta. Pretende fazer carreira em psicologia. Parte financeira ainda fraca: se não fosse papai garantir a despesa, não dava não. (...) Se papai deixasse, gostaria de conhecer a vida noturna do Rio (...) Cozinha bem e gostoso, faz pratos sírios que são uma delícia.³

O texto descreve uma moça pacata, estudiosa, centrada na família, bem aos moldes da imagem de “broto certinho”, modelo seguido por Wanderléa em início de carreira e que tinha Celly Campello como seu tipo ideal.

A filiação ao modelo se expressa tanto nas descrições presentes na mídia escrita, quanto em suas representações visuais. As fotos na *Revista do Rádio* evidenciam o olhar atento e interessado, as formas arredondadas do rosto, das bochechas, da sobrancelha e também do penteado (Fig. 1). Os signos juvenis, representados pela maquiagem e preocupação com

³ Wanderléa, cantora da CBS, *Revista do Rádio*, 16 jun. 1964, p. 24.

o visual (Fig. 2), quando contrastados com um rosto sorridente no carrossel e ao lado de uma criança (Fig. 3), sugerem o quanto essa representação de juventude ainda se encerrava no universo infantil.

Figura 1: Wanderléa em início de carreira



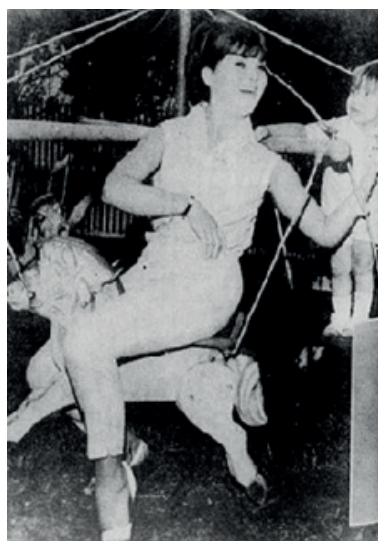
Fonte: Revista do Rádio (05 ago. 1964, p. 45)

Figura 2: Wanderléa em início de carreira



Fonte: Revista do Rádio (17 abr. 1965, p. 12)

Figura 3: Wanderléa em início de carreira



Fonte: Revista do Rádio (17 abr. 1965, p. 12)

A composição gráfica das capas de seus primeiros LPs pode ser analisada sob a mesma perspectiva. Não por acaso, o primeiro disco da Wanderléa, de 1963 (Fig. 4), é muito similar ao *Connie Francis Internacional*, lançado no ano anterior no Brasil (Fig. 5). A cantora norte-americana fazia parte da safra bem comportada de cantores de baladas pop-rock adocicadas programa de TV *American Bandstand*. Connie Francis se tornou conhecida no Brasil com *Stupid Cupid* que, vertida para o português, transformou-se no primeiro grande sucesso de Celly Campello, *Estúpido Cupido*.

Figura 4: capa de *Wanderléa* (1963)



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Figura 5: capa de *Connie Francis Internacional* (1962)



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Os dois lançamentos seguintes de Wanderléa estampam o rosto da cantora, ainda de cabelo curto, com penteado similar ao das fotos anteriores. Em *Wanderléa com Renato e seus Blue Caps* (Fig. 6), a menção incomum à banda de acompanhamento, logo na capa, filia a cantora à geração dos brotos, o que ficava ainda mais claro no texto da contracapa de *É tempo do amor* (Fig. 7):

Aí vai um LP para jovens. Para jovens de idade. Para jovens de espírito. Espelho fiel da mocidade sadia. De mocidade vibrante. De mocidade que ama a vida. É alegria! É ardor! É energia! É ritmo! É acima de tudo sinceridade. Sinceridade de uma geração que criou algo de seu, contaminando a tudo e a todos.

Figura 6: capa de *Wanderlea com Renato e seus blue caps* (1964)



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Figura 7: capa de *É tempo de Amor* (1965)



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Todas as estratégias ressaltavam a delicadeza e a inocência como signos fundantes da imagem de juventude que a cantora buscava sinalizar. Mesmo usando uma calça justa, que marcava as curvas de pernas e quadris, índices de um novo tipo de mulher, a imagem geral estava longe de traduzir alguma rebeldia mais aguda. Pensadas como textos na cultura, tais imagens de início de carreira apontam para um forte centramento na representação tradicional da mulher. Inspirada na série de filmes juvenis de Frankie Avalon e Anette Funicello, ambientados à beira-mar, canções como *Exército do surf*⁴ ajudavam a construir um idílico cenário juvenil em que a música, o esporte e as relações amorosas eram todos meios para se atingir a satisfação individual. Nesse ambiente, prazer e lazer ocupam uma posição central aludindo à ética hedonista que está no cerne da cultura juvenil norte-americana que inspirou a nossa música jovem.

Isso fica ainda mais claro em *É tempo do amor*⁵, em que o ouvinte é convidado a “cantar, sem pensar que o mundo é tão ruim”. Ao interpretar

⁴ Nós somos jovens / Jovens, jovens / Somos o exército, o exército do surf / Sempre a cantar / Vamos deslizar (...) / Balançando assim / Você junto a mim / Vivo a cantar.

⁵ Já chegou, já chegou / Novamente a bonança / Todo mal já passou / Já voltou a esperança / Vamos dançar e namorar / Sempre alegre ser / (...) É feliz, bem feliz / Quem amar de verdade / Se viver como nós / Sem rancor, nem maldade / Vamos cantar, sem pensar / Que o mundo é tão ruim / Vivendo assim a sorrir a vida tem mais sabor / É o tempo do amor.

canções de fundo religioso como *Me apeguei com o meu santinho*⁶ e *Capela do amor*⁷, ambas do disco de 1964, Wanderléa conformava ainda mais a representação feminina e juvenil aos padrões normativos da época. A partir do sucesso de *Ternura*⁸, do disco *É tempo de Amor* (1965), ela passa ser conhecida como Ternurinha, tornando-se mais uma integrante da galeria de personagens da Jovem Guarda.

O apelido se popularizou nos palcos do programa *Jovem Guarda*, na TV Record de São Paulo, marcando uma oposição tanto a Erasmo Carlos, conhecido como Tremendão, quanto a Roberto Carlos, figura que estruturava o campo semântico da Jovem Guarda: “Confissão número um: acabei com o namorado (...) estou mesmo é gamada pelo meu Mustang branco que Roberto Carlos apelidou de branca de neve”⁹. Isso ficava claro, também, pelos rótulos que a imprensa lhe delegava, como “rainha da Jovem Guarda”¹⁰ ou “Roberto Carlos de saias”¹¹.

A aproximação com os personagens masculinos fez com que a imagem de Wanderléa se diferenciasse da de Celly Campello. À ternura foram se adicionando doses bem calculadas de rebeldia. A estratégia já aparece em *Dê o fora*¹², canção lançada antes do *Jovem Guarda*, mas é com a estreia do show que a necessidade de distinção se torna mais urgente. É em faixas como *Prova de fogo*¹³, do LP de 1967, e, principalmente, *Pare o casamento*¹⁴, do disco *A ternura de Wanderléa* (1966) (Fig. 8), que a ima-

⁶ Me apeguei com meu santinho / Vinte missas assisti / Pra voltar o meu benzinho, sozinho, tadinho / Não posso resistir (...).

⁷ Se teu amor te deixou / Não percas tempo em chorar / Vai rezar na capela do amor.

⁸ Uma vez você falou / que era meu o seu amor / e ninguém mais vai separar você de mim, / agora você vem dizendo, adeus / Que foi que eu fiz pra que você me trate assim? / Todo amor que eu guardei para você eu entreguei / eu não mereço tanta dor, tanto sofrer.

⁹ Wanderléa se confessa, *Intervalo*, 21 fev. 1967, p. 4.

¹⁰ A rainha da jovem guarda, *O Cruzeiro*, 06 jul. 1966, p. 56.

¹¹ Wanderléa, a ingênua sensual da Jovem Guarda, *Intervalo*, 21 nov. 1965, p. 12.

¹² Dê o fora de mim / Me deixe por favor / Não fale mais assim / Eu não quero o seu amor (...) / Hoje tenho outro amor / No meu coração / Um broto enxutinho que me pega na mão e Não / Não me chama de brotinho (...)

¹³ Esta é uma *prova de fogo* / Você vai dizer / Se gosta de mim / Sei que você não é bobo / Porém seu reinado / Vai chegando ao fim.

¹⁴ Por favor / Pare agora / Senhor juiz / Pare agora / Senhor juiz eu quero saber / sem esse amor o que vou fazer / Pois se o senhor esse homem casar / Morta de tristeza / sei que vou ficar (...) Não faça isto peço por favor, pois minha alegria vive desse amor.

gem da garota papo-firme, autônoma e dona de si, adquire maior consistência. Enquanto, na primeira, a protagonista cobra uma decisão de seu amado, na segunda, ela se coloca no meio de um casamento, a suplicar ao juiz para interromper a cerimônia. O casamento interrompido, uma típica situação melodramática, era encenado tal qual uma novela radiofônica, mas temperada com doses de humor.

A canção se inicia com o pronunciamento de um juiz que sela os votos de matrimônio, é a ele que a protagonista se dirige, suplicando, num tom quase infantil, adicionando comicidade à situação outrora trágica (“Senhor juiz, eu sei que o senhor é bonzinho, por favor, ele é tudo que eu amo, é tudo que eu quero”). A leveza fica por conta por conta de pandeiros, guitarras e vozes femininas que estendiam e ecoavam o refrão de fácil memorização e que convidavam o público a cantar junto. Aqui se revela a complexidade do texto feminino, no entroncamento de linguagens da música pop articulando gesto, letra, música e comportamento entre a aceitação da tradição e a proposta ousada de interrupção. A canção ganhava corpo em uma coreografia (ver imagens mais à frente) em que a cantora levantava o braço e espalmava a mão ordenando que se parasse a cerimônia.

Ao buscar um ponto de conciliação entre a Ternurinha e a garota papo-firme, *Pare o casamento* cria uma protagonista autônoma o suficiente para ir atrás do amado e interromper um casamento, mas, ao mesmo tempo, subordinada a ponto de revelar o amor masculino como centro de sua existência. A dualidade também se exprime nas fotografias que estampam a contracapa do LP *A ternura de Wanderléa* (Fig. 9) em que *Pare o casamento* está incluída. A encenação de uma rebeldia nas quatro fotos contrasta com o ar angelical presente na capa do disco, contradição essa que não é estranha, mas parte da instabilidade da representação feminina nas imagens da cantora.

Figura 8: capa de *A ternura de Wanderléa* (1966)



Fonte: <https://www.discogs.com/>

Figura 9: contracapa de *A ternura de Wanderléa*



Fonte: <https://www.discogs.com/>

A imagem de Wanderléa, entre submissão e afirmação de autonomia, constrói-se por meio de uma grande diversidade de suportes: canções, capas de disco, reportagens na imprensa etc. O semanário televisivo *Intervalo* expõe páginas de seu “diário íntimo” no qual revelava saudade de seu ursinho de pelúcia Arquimedes, mas também detalhes da relação familiar conflituosa. Esse ponto se tornava especialmente importante para legitimar seu processo de emancipação enquanto artista e mulher.

A cantora – “que tem o nome de Salim é bom que se diga”¹⁵ – estampava já no sobrenome a ascendência familiar. O nome Wanderléa conservava o radical que seus pais empregaram para todos os nove filhos¹⁶, enquanto Salim deixava evidente a origem libanesa, o que explica seu privilégio em detrimento de seus outros dois sobrenomes Charlup e Boere, nem sequer mencionados nas reportagens. Salim era não só mais sonoro e fácil de memorizar, quanto se tornou um emblema, extensamente trabalhado na mídia, de uma educação supostamente rígida e tradicional que teria que ser superada para a sua ascensão.

¹⁵ Nova namorada dos brotos diz que é cedo para amar, *Revista do Rádio*, 17 abr. 1965, p. 12.

¹⁶ De 11 gestações, dois casais de gêmeos morreram no parto. Daí o casal ter tido nove filhos: Wanderléa, Wanderley, Wanderlene, Wanderbele, Wanderbil, Wanderte, Wanderlô, Wanderlí e Wanderlã (WANDERLÉA, 2017, p. 17).

No percurso profissional, “surgiu um obstáculo inesperado, seu pai, que tinha sobre a vida artística ideias que já eram tidas como antiquadas na época em que Maomé escreveu o Alcorão. Mas Wanderléa não desanimou e colocou o velho Salim em banho-maria. (...) Este, derrotado, disse que em três meses ela desistiria: Wanderléa já está há 4 anos na carreira e diz que não sai nunca mais”¹⁷. Se trechos como esse construía a figura de Wanderléa a partir da oposição à autoridade paterna, era necessário dosar a rebeldia. Isso faz compreender a incomum reportagem de capa da revista *Intervalo*, intitulada “Tenho algo a dizer”, assinada pela própria cantora:

(...) Papai sempre foi um líder na cidade do interior de Minas onde morávamos. Dominava a todos com sua autoridade. Era popular e muito querido, nós éramos conhecidos como os filhos do sr. Salim. De uma hora pra outra as coisas mudaram e ele passou a ser conhecido como o pai de Wanderléa. Papai não estava preparado para o fato de eu ficar independente financeiramente. Isto, ao invés agradá-lo o entristecia a tal ponto que papai nunca quis saber de que maneira eu estava empregando meu dinheiro, jamais quis me orientar nesse sentido. (...) Graças a Deus, estes problemas estão mais ou menos superados, pois papai tem se mostrado mais compreensivo, entendendo que minha independência é apenas financeira e que com a vida agitada que levo, mais do que nunca, preciso de seu apoio, seu carinho, de seu amor.¹⁸

O trecho “minha independência era apenas financeira” mostra que o vínculo estava assegurado em outras esferas simbólicas. Em junho de 1966, portanto bem antes do texto acima, “papai Salim e mamãe Odete”¹⁹, assim anunciados, sobem aos palcos do teatro Record para comemorar o aniversário de Wanderléa, a fim de mostrar que as tensões familiares já estavam superadas. Veiculado nas tardes de domingo, o programa *Jovem Guarda* mirava não só a juventude, mas a família reunida ao redor do televisor. Eram muitos os recursos que, ao invés de questionar, reforçavam o arranjo familiar tradicional. O programa não contava com um apresenta-

¹⁷ Wanderleia (sic), a rainha da Jovem Guarda, *O Cruzeiro*, 22 jan. 1966, p. 60.

¹⁸ *Intervalo*, 28 abr. 1968, p. 10 (grifos no original).

¹⁹ Registro em áudio do programa *Jovem Guarda*, segunda metade de 1966. Acervo particular de Samuel de Oliveira. Acesso em 28 abr. 2014.

dor e uma apresentadora – o formato “casal” –, mas investia em um trio, encenando uma relação fraternal. Isso era ainda reforçado pela forma como Roberto se dirigia a Wanderléa, “maninha”, e por declarações da própria cantora: “Sinto-me muito feliz ao lado de Roberto e Erasmo. Além de todo o apoio que me deram, sempre foram como que meus irmãos queridos. Devo-lhes muito do que sou”²⁰.

A relação dúbia de respeito ao pai e de independência é retomada em sua autobiografia, lançada em 2017, construída como memória. Nela, Wanderléa comenta sobre sua posição de liberdade, mas sempre com certa reverência à figura paterna:

[...] fui conquistando a liberdade que minha profissão de artista proporcionava. Não queria que ele [meu pai] sofresse com isso, mas nunca pensei em deixar de curtir minhas conquistas, passando a fumar socialmente (nunca na sua frente), dirigir carros e ousar com atitudes e roupas extravagantes que lançava no [programa] *Jovem Guarda* aos domingos. Isso tudo o chocava, assim como a outros pais severos que insistiam que suas filhas ficassem em casa, longe de tais modernidades. [...] Já eu considerava uma vitória descobrir que minhas fãs saíam dos colégios e enrolavam as saias do uniforme na cintura para ficarem curtas como as minhas (WANDERLÉA, 2017, p. 148).

Mesmo sendo uma opinião *a posteriori* derivada da memória, percebe-se a situação tensiva entre as liberdades da mulher que ela ajudou a produzir (o uso do verbo *conquistar* é um índice importante das tensões dessas representações) e a figura paterna severa, entendida no contexto social como presença comum na vida de outras meninas.

A marca familiar também se exprime em suas representações visuais. As fotografias da cantora publicadas em duas capas da revista *Intervalo* (Fig. 10 e 11) após o sucesso na TV não mais ressaltam formas arredondadas e infantis, mas destacavam seus olhos rasgados, traduzindo a herança libanesa como traço distintivo de autenticidade. Além disso, a aproximação com o universo adulto também aparece na substituição da meiguice por certa atmosfera de mistério no olhar visível nas relações que as fotografias têm com as legendas, dois signos que se articulam no texto midiático das capas.

²⁰ *Melodias*, no 111, 1966, p. 5.

Figura 10: Wanderléa na revista *Intervalo* (1967)



Fonte: revista *Intervalo*, 30 abr. 1967.

Figura 11: Wanderléa na revista *Intervalo* (1967)



Fonte: revista *Intervalo*, 19 fev. 1967.

Figura 12: capa de *Wanderlea* (1967)



Fonte: <https://www.discogs.com/>

O mesmo tipo de olhar misterioso e insinuante, com o rosto inclinado à frente, aparece na capa do disco *Wanderlea* (1967) (Fig. 12). Longe de ser coincidência, essas imagens na imprensa e nas capas de seus discos mostram a mudança na forma de representação da cantora, que apontava para outros interesses e gostos no consumo da juventude.

Essa nova imagem é bastante ressaltada na imprensa escrita:

O segredo do seu sucesso não é a sua voz nem a sua beleza – que não são nada de extraordinário – mas a sua personalidade inconfundível, o seu jeitinho tão próprio de cantar e dançar. Com o seu rosto de gata, os cabelos louros e os olhos claros, a sua figurinha pequenina e leve, Wanderléa é bem a imagem da mocidade que procura se libertar por através das canções – canções que exprimem por vezes protestos, por vezes apenas sonhos. Não é à toa que Wanderléa, mesmo quando manda “tudo o mais para o inferno”, não perde o seu melhor apelido, esse apelido que tão carinhosamente a define: “Ternura” [...] Se em disco Wanderléa se defende bem, ela se afirma melhor na tevê, onde intercala passos de dança em seus números de canto e o canto com meneios e requebros – empolgando os fãs com sua graça sensual e provocando “beicinho” em muita garota.²¹

A cantora mineira já havia percebido que o processo de fabricação de sua “personalidade inconfundível” envolvia também um “jeitinho muito próprio de cantar e dançar”. O investimento, portanto, não deveria privilegiar somente a voz, mas entender que o corpo todo e a performance eram, respectivamente, suporte e linguagem para construção de um novo texto e um meio de produção de sentido. Nessa perspectiva, as coreografias e as roupas surgem como mais uma marca de autenticidade.

Em início de carreira, Wanderléa recorria a trejeitos vocais que apontavam para um universo simbólico infantil. Ao longo do tempo, a reconfiguração da sua imagem expressou-se em um novo tipo de performance que se evidenciava o uso renovado não só da voz, mas do resto do corpo. Sua performance chamava atenção para um corpo jovem,

²¹ Wanderleia (sic), a rainha da Jovem Guarda, *O Cruzeiro*, 22 jan. 1966, p. 60.-61.

* *Jovem Guarda Especial 25 anos*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R_DtYj15Bf8. Acesso em: 05 maio 2022.

e não para qualquer tipo de corpo. A ausência de marcas do tempo o transforma em um manequim passível de ser adornado das mais diversas formas. Com botas, meias “arrastão”, minissaias e calças apertadas, os contornos físicos seriam largamente explorados, ficando ainda mais evidentes pelo uso de tecidos de cores fortes e estampas pouco usuais, que se somavam aos cortes de cabelo e acessórios. Tal configuração fica aparente na coreografia da música *Pare o casamento*, no *Show do Dia Sete*, na TV Record, em 1967 (Fig. 13 e 14)²².

Figura 13: coreografia de
Pare o casamento (3)



Fonte: <https://www.youtube.com/>

Figura 14: coreografia de
Pare o casamento (4)



Fonte: <https://www.youtube.com/>*

A capa do LP *Pra ganhar meu coração* (1968) (Fig. 15) representa mais uma estratégia para acomodar a imagem ambígua de Wanderléa. Há nela quatro fotos da cantora que, originalmente, teriam sido tiradas em um ensaio sexy para divulgação de um filme não realizado (FRÓES, 2000). A composição da capa traduz parte das contradições da representação feminina entre a mulher adulta e a jovem infantilizada. As imagens foram produzidas sobre um fundo infinito para destacar a materialidade física da cantora. A foto maior à esquerda da capa, em ângulo baixo (contra-plongée) e com as mãos na cintura evidencia uma mulher forte e segura. Mesmo as outras três, sem o sentido de força da primeira foto, traduzem uma figura solta e alegre, que gesticula livremente. No geral, as

²² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jwb7pd3_XB8 Acesso em: 20 jun. 2022.

poses mostram a autonomia e independência feminina, também distintas de suas imagens no início da carreira. Da mesma forma, a frase “Pra ganhar meu coração”, título do álbum, aponta para uma mulher adulta que desafia alguém a conquistá-la. No entanto, o detalhe do seu nome grafado em cor-de-rosa com duas pequenas flores de cada lado desmonta essa tendência adulta e aponta para a feminilidade infantil.

Figura 15: capa de *Pra ganhar meu coração* (1968)



Fonte: <https://www.discogs.com/>

A sensualidade feminina tinha limites bastante claros. Wanderléa rejeitaria a proposta de ser fotografada em poses sensuais para uma revista. Alegava que “mais parecia uma criança desajeitada que uma moça metida a *vamp*”²³, apesar de possuir “um clima juvenil *sexy*, natural em todo broto”, passível de ser explorado, “mas sem exageros e mistificações”. Fotos da cantora em traje de banho só viriam a estampar a capa da revista *Contigo* em 1969, após o fim da *Jovem Guarda*.

A guinada na imagem de Wanderléa foi, assim, uma maneira pela qual a cantora produziu sua autenticidade integrando diferentes regis-

²³ Wanderlea, Ingênuas até certo ponto, *Intervalo*, 02 abr. 1967, p. 9

tros: disco, texto, fotografia, indumentária e televisão. Entre Ternurinha e Garota papo-firme, Wanderléa representava os limites expressivos da sexualidade feminina e juvenil: “Wanderléa é juventude, é graça, é menina mulher bem moderninha, perturbadora mistura de alegria e de ‘sexy’”²⁴.

A dicotomia na imagem de Wanderléa, assim, exprime uma solução conciliadora, claramente adaptada à conquista de mercado visada pela Jovem Guarda. Trata-se de um passo à frente em relação a Celly Campello. Ainda que soe conservador, deve ser compreendido enquanto saída possível em face das barreiras simbólicas encontradas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações da cantora nas suas imagens midiáticas, pensadas aqui como textos culturais em suas múltiplas interfaces e acionamentos, mostram a contradição entre a ternura e a rebeldia, dois polos opostos em disputa. Longe de serem excludentes, é nas suas intersecções e tensionamentos que as representações da mulher artista se constroem na década de 1960. Wanderléa viu-se presa ao modelo do broto certinho, de gestos contidos e vinculado à figura masculina paterna, do qual buscou se distanciar. No entanto, apesar dos tensionamentos que produziu nesse modelo, nítidos nas roupas, nos comportamentos, na visibilidade proporcionada pelo sucesso midiático, não conseguiu rompê-lo na totalidade. As imagens aqui observadas demonstram como os significados do corpo feminino se rearticulam conforme as representações visuais são construídas nas mídias e divulgadas por elas, seja nas fotos na imprensa, nas imagens na TV, nas capas de revista e de seus discos amplamente consumidos no período.

O campo midiático e as representações que faz circular pela sociedade traduzem os conflitos, em especial em um momento pleno em transformações como foi a década de 1960. As figurações do corpo feminino, pensadas em sua isonomia (metonímias ou metáforas da dinâmica semiótica do contexto), são exemplos contundentes dos acionamentos

²⁴ A rainha da jovem guarda, *O Cruzeiro*, 06 jul. 1966, p. 56

de sentido e da ebulição de rompimentos e alterações culturais. O que tudo isso nos ensina é saber lidar com as contradições que as imagens nos proporcionam para enxergar nas representações vetores de mudança que traduzem, em termos visuais, as forças simbólicas e estéticas em disputa na vida social.

REFERÊNCIAS

- ALEY, Melinda; HAHN, Lindsay. The powerful male hero: A content analysis of gender representation in posters for children's animated movies. **Sex Roles**, v. 83, p. 499-509, 2020.
- FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971
- FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda**: em ritmo de aventura. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- GALLAGHER, Margaret. Media and the representation of gender. In: CARTER, C.; STEINER, L.; McLAUGHLIN, L. (Ed.). **The Routledge Companion to Media and Gender**. Nova Iorque: Routledge, 2014, p. 23-31.
- GERDING, Aston; SIGNORIELLI, Nancy. Gender roles in tween television programming: A content. **Sex Roles**, v. 70, p. 43-56, 2014.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.
- HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (eds.). **Resistance through rituals**: youth sub-cultures in postwar Britain. London: Hutchinson, [1975]1991.
- HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Madonna: amante da casa-grande ou irmã de alma? São Paulo: Elefante, 2019
- LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid/Valencia: Ediciones Cátedra/ Frónesis Universidad de Valencia, 1996.
- LOTMAN, Iuri M. **The universe of the mind**: a semiotic theory of culture. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- McROBBIE, Angela. **Feminism and youth culture from Jackie to Just Seventeen**. Londres: Macmillan, 1991.
- McROBBIE, Angela. Working class girls and the culture of femininity. In: WOMEN STUDIES GROUPS. **Women take issue**: aspects of women's subordination. Londres: Hutchington & Co, 1978, p. 96-108.
- SHOME, Raka. **Diana and beyond**: White femininity, national identity and contemporary media. Urbana: University of Illinois Press, 2014,

TUCHMAN, Gaye. Introduction: The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media. In: TUCHMAN, G. et al. **Hearth and Home**: Images of women in the mass media. Oxford: Oxford university press, 1978, p. 3-38.

WANDERLÉA. **Foi assim**: autobiografia. Rio de Janeiro: Record, 2017.

WOMEN STUDIES GROUPS. **Women take issue**: aspects of women's subordination. Londres: Hutchington & Co, 1978.

CAPÍTULO 3

ARTIVISMO - REPRESENTAÇÕES DO GOVERNO BOLSONARO NA MÚSICA EXTREMA

Andressa Carai Monteiro
Renan Marchesini de Quadros Souza

INTRODUÇÃO

Como apontou Stuart Hall (2016, p. 18), na “linguagem, fazemos uso de signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos”. O autor pontua que a representação constrói e adquire significados e indica pensamentos, ideias e sentimentos por meio da linguagem.

Aqui nos interessa a representação de um objeto específico: canções de música extrema. Faremos análise das letras e das sonoridades das músicas por meio do referencial teórico dos estudos culturais, da semiótica da cultura de Iuri Lotman, e das definições de alguns autores para apresentar noções do que é a música extrema.

Os hibridismos entre o *punk* e o *heavy metal* deram origem ao que se define por música extrema no final da década de 1970. Bandas como Motörhead, Discharge, Venom e English Dogs foram precursoras ao mesclar técnica, agressividade sonora e letras de protesto que revelam a insatisfação contra as instituições do estado. Adotaram na aparência uma estética visual que caminhava entre a moda *biker* (jaquetas de couro, calças

jeans, cabelos compridos, bigodes e barbas), roupas de BDSM¹, correntes, rebites, espinhos, tachinhas e alfinetes; e cabelos compridos, em corte moicano ou arrepiado. Ao longo da década seguinte, os músicos submeteram os limites entre os gêneros musicais a inúmeros testes, fossem sonoros, de andamento, comportamentais, performáticos, temáticos, gráficos, vocais ou composicionais (CHRISTIE, 2010).

A música extrema foi estabelecida como uma tentativa de radicalizar o *punk rock* e o *heavy metal*. Esse tipo de música possibilitou que diversos micro e subgêneros surgissem, porém, as características das letras do *punk* se mantiveram: falta de perspectiva, tédio, pessimismo, denúncia e crítica com relação as possibilidades sociais apresentadas no momento histórico.

Músicos e artistas de diversos subgêneros da música extrema nunca tiveram problemas em se posicionar estética e politicamente por meio de suas letras, performances, intervenções culturais, capas de seus discos etc., principalmente diante de governos repressores, liberais, fascistas e de direita.² Este tipo de música se coloca na linha de frente contra o conservadorismo, o fundamentalismo religioso e seus preceitos morais/éticos. Aqui o ativismo corre por meio da arte, busca dar visibilidade à realidade social a partir das letras das músicas e dos timbres distorcidos. O canto gritado e a sonoridade considerada “pesada” traduzem na música a raiva diante das situações consideradas injustas ou que desrespeitam o ser humano e seus direitos socioculturais. Quando fazem isso como um coletivo (inúmeras bandas e fãs), agregam múltiplas vozes e somam forças em um protesto de expressão artística (SCHERER-WARREN, 2014). A música dá forma e suporte às práticas políticas desses grupos.

A música extrema produzida no Brasil tem criado representações artísticas de crítica aos últimos eventos histórico-políticos no Brasil, desde as jornadas de junho de 2013, passando pelo impedimento da pre-

¹ Bondage, disciplina, dominação, submissão e sadomasoquismo.

² Vide o período Reagan-Thatcher, quando ambos foram alvos constantes de panfletos, zines, músicas e até nomes de banda com pitadas de sarcasmo, como Reagan Youth (fazendo uma provocação comparativa com a juventude hitlerista) e Iron Maiden (apelido dado a Thatcher que também significa um instrumento de tortura medieval).

sidenta Dilma Roussef (PT) em 2016, até o governo do presidente Jair Messias Bolsonaro e a forma como conduziu a pandemia da COVID-19.

O objetivo deste trabalho é saber como são elaboradas essas representações críticas na música extrema nesse período de nove anos (2013-2022). Para compor o *corpus* dessa pesquisa, selecionamos uma música que representa cada período. Faremos análises das canções em ordem cronológica aos acontecimentos. Por isso, começamos com *Conflito violento*, do Ratos De Porão, vamos à *Parabéns aos envolvidos*, do trio da baixada santista Surra, depois *False Messiah*, do quarteto brasileiro Violator, e por último, *Hecatombe genocida*, do grupo Revolta. Utilizamos como bases teóricas os Estudos Culturais e a Semiótica da Cultura para compreender como essa representação pode articular sentidos nas músicas selecionadas e como elas podem ser compreendidas atualmente.

REPRESENTAÇÃO E CULTURA

Segundo Stuart Hall (2016, p. 21), a “cultura diz respeito a significados compartilhados”. Essa partilha ocorre por meio de um sistema de representação também comum. Portanto, a representação está intimamente relacionada à produção de sentido tanto pelo emissor quanto pelo receptor. Pela linguagem se encontram formas de descrever, codificar e simbolizar um fenômeno. Partindo do referencial teórico saussuriano, a noção de representação cria relações entre determinado signo (*significante*) e um conceito que pode ser traduzido em linguagem (*significado*). Esse sistema prévio, que relaciona conceitos construídos aos signos é o que o autor chama de representações mentais. A música, de forma geral, trabalha com esse tipo de representação.

Hall (2016, p. 23) aponta que a língua “opera por meio da representação”. Essa língua é compreendida como um sistema amplo – falado, visual, escrito, corpóreo, sonoro etc. – cujas práticas fazem uso de artifícios (sons, palavras, gestos, roupas, alfabeto, números, expressões) que atuam como símbolos e que, por consequência, trabalham no campo da representação. Dessa forma, constroem sentidos sobre aquilo que desejam comunicar, com determinadas intenções, para determinado grupo

de pessoas capazes de decodificar tal linguagem. Tanto o emissor quanto o receptor devem “falar a mesma língua”, ou seja, precisam estar familiarizados com os “modos genéricos de elaborar ruídos para produzir o que reconheceriam como música” (HALL, 2016, p. 23), precisam compartilhar um alfabeto representacional que capacite ambos a codificar/decodificar mensagens.

De acordo com o autor, a música é como uma linguagem na medida em que emprega notas musicais para transmitir sensações e ideias, mesmo que abstratas e sem referências diretas à realidade material. “A música é tida como a transmissão máxima de ruído com o mínimo de informação” (HALL, 2016, p. 25). No caso do objeto presente nesse artigo, entende-se que a música extrema preza pelo ruído, pelo barulho incessante, pela voz gritada e/ou gutural. Percebe-se que o objetivo desse tipo de música é “perturbar, não entreter” (PASSOS, 2021, p. 36).

No que se refere às letras, apesar de quase ininteligíveis devido ao alto grau de ruído, percebe-se um forte caráter de atuação cultural e política. As bandas se posicionam, criam um senso comunitário e oferecem uma resistência política, que se mantém no *underground*:

De imediato, o ativismo cultural tende a aproximar-se da anti-arte, ao eliminar o objeto artístico em favor da intervenção social inspirada pela estética e ao desconsiderar a contemplação em benefício do envolvimento da comunidade. Neste fazer, os sujeitos produzem conceitos ou práticas, tendo por base uma consciência crítica aguçada portada pelo artista individual ou por um coletivo [...] desta forma, é característico desse tipo de arte política a participação direta, configurando formatos de situações que vão do artista crítico até o engajado ou militante (CHAIA, 2007, p. 2).

Este *underground* tem uma linguagem própria e um caráter universalista, antiautoritário, comunal, libertário, descentralizador, mais de cooperação do que de disputa. Desobedece, portanto, a lógica do *mainstream* musical e cria códigos próprios que formam textos com sentidos partilhados entre produtores, banda e público (RACIONERO, 1988).

A representação é também um texto na cultura que organiza e produz sentidos. Ela se comporta nesses textos culturais de forma dinâmica

e maleável para incorporar e traduzir sentidos de outros textos que habitam a semiosfera da cultura (LOTMAN, 1990).

Esse universo de representação, quando partilhado, faz com que o grupo que participa da cena cunhe linguagens próprias. A linguagem permite a criação de sistemas semióticos, identidades, gostos, afetos, padrões de consumo próprios etc. Compreendemos a linguagem e a cultura como uma esfera de sentidos latentes. Para isso, importamos o conceito de semiosfera de Lotman (1990), espaço abstrato onde se articulam linguagens, textos artísticos e a cultura, uma esfera na qual transitam sentidos, códigos, signos e significados.

Semiosfera é um conceito criado a partir da noção de biosfera (LOTMAN, 1996). Se esta é um espaço onde a vida se desenvolve, a semiosfera é “um *continuum* semiótico, completamente ocupado por formações semióticas de diversos tipos e que se encontram em diversos níveis de organização” (1996, p. 22). É um espaço dialógico e dialético que estrutura, organiza, hierarquiza, traduz, interpreta e transforma os textos da cultura.

A semiosfera, pensada como sistema com organização interna e estruturação própria, é composta por centro e bordas. No centro, o núcleo tende a manter definidos os sentidos característicos desse sistema, suas marcas fundantes e sua identidade, logo, comporta-se de forma mais rígida e com movimentos lentos. As bordas demarcam uma fronteira mais flexível e com dupla função: de um lado, encarrega-se de delimitar o que pertence ao sistema semiótico e o que está fora dele; de outro, é um campo maleável, e poroso, que funciona como uma espécie de filtro tradutor e possibilita trocas e transformações de informações. A “borda da semiosfera é um local de diálogo incessante³” (LOTMAN, 1990, p. 142) onde os sistemas culturais se portam de maneira mais dinâmica, adaptável e tensiva.

No sistema geral da cultura, Lotman (1990) observa que os textos culturais são mecanismos que modelizam experiências e história na cultura. O texto não é pensado apenas como linguagem fixada em alguma mídia, mas como objetos e atos que produzem sentidos. A cultura como um todo pode ser considerada como um grande texto. Mas é importante sublinhar

³ Tradução nossa de: “The extreme edge of the semisphere is a place of incessant dialogue”

que se trata de um texto complexamente organizado que se decompõe em hierarquias de “textos dentro de textos” e que forma entre eles complexos entrelaçamentos. Como a própria palavra “texto” contém em sua etimologia o significado de entrelaçamento, podemos dizer que com esta interpretação devolvemos ao conceito “texto” o seu significado inicial⁴ (LOTMAN, 1996, p. 75-76). Por meio da trama tecida, os fios podem evocar sentidos mnemônicos. As mensagens podem ativar sentidos que questionam limites temporais, sinalizam ou trazem códigos culturais de épocas passadas para o presente e atribui novos sentidos a determinados códigos ao longo dos anos. Nesses cruzamentos, pensamos as letras e as sonoridades das músicas como formas de organização de uma comunidade que constitui sentidos e representações para transformar indignação em uma prática que junta arte e ativismo, ou o que é chamado de “ativismo”.

As músicas que eclodem dos espaços fronteiriços dinâmicos representam tensões entre sistemas culturais, e o ato de comunicação se dá por meio de procedimentos tradutórios que produzem mediações. Janotti Jr. e Sá (2019) compreendem que manifestações musicais e relações socioespaciais estão conectadas ao reafirmarem identidades locais e regionais. Comentam que tais relações demarcam lugares simbólicos na circulação dos gêneros musicais em ambientes virtuais, redes sociais, plataformas musicais e também ao delimitar e classificar gêneros hierarquicamente em cenários globais e locais.

Som e música estabelecem com o espaço urbano uma via de mão dupla: por um lado, bairros e/ou cidades inspiram compositores, diretores e criadores do campo musical; por outro lado, letras de músicas ou mesmo um gênero musical podem ressignificar o imaginário sobre uma cidade ou país. Assim, num primeiro momento, a noção de “cenas musicais” [...] é uma produtiva porta de entrada para a abordagem das dinâmicas de sociabilidade, afeto e gregarismo que envolvem a música nos espaços urbanos (JANOTTI JR.; SÁ, 2019, p. 132).

⁴ Tradução nossa de: “La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de «textos en los textos» y que forma complejas entretejedoras de textos. Puesto que la propia palabra «texto» encierra en su etimología el significado de entretejedor, podemos decir que mediante esa interpretación le devolvemos al concepto «texto» su significado inicial.”

Portanto, a música extrema não pode estar descolada do ambiente em que é produzida, pois esse conjunto de gêneros musicais e sonoridades reforçam os elos identitários de um indivíduo ou de determinada comunidade. Os gêneros musicais fazem parte de um ambiente afetivo, estético e social no qual redes de comunicação e compartilhamento de símbolos operam. Segundo Trotta (2008, p. 3), é somente depois de ser ouvida “que uma determinada prática musical se transforma em experiência”.

Sendo assim, a música extrema não está alienada da experiência da sociedade. Está atenta e constrói representações em uma linguagem própria daquilo que se passa atualmente no mundo, porém sob uma ótica, às vezes, distópica e pessimista – por serem linguagens comuns aos mais diversos subgêneros da música extrema.

Nos interessa aqui a cena nacional, ou como a música extrema tem representado o Brasil. Por sua tradição e história, podemos encontrar críticas recorrentes a diversos assuntos em pauta atualmente: a crescente onda reacionária apoiada em slogans como tradição, família, propriedade privada, com a frase de impacto: “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”; as atuações das bancadas parlamentares chamadas de BBB (Boi, Bíblia e Bala); as queimadas na floresta Amazônica e no Pantanal; os cortes de bolsas de estudos e de verbas para projetos sociais; a forma desastrosa e ilegal como o governo conduziu a pandemia do novo coronavírus; além de acontecimentos anteriores à posse de Jair Bolsonaro, como o *impeachment* articulado em 2016 contra a ex-presidenta Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT). Dessa forma, iremos, a partir das obras analisadas e dos conceitos citados, mostrar como a música extrema pode ser uma ferramenta de representação, ativismo, resistência e debate político tendo como horizonte as frases de Raymond Williams (200, p. 34): “a arte ‘reflete’ a estrutura sócio-econômica da sociedade dentro da qual é produzida” e de Néstor Garcia Canclini (2015, p. 349): “Quando não conseguimos mudar o governante o satirizamos”. Lembramos que sátira também significa uma produção poética que ridiculariza a partir de vícios e imperfeições

JUNHO DE 2013 – O BRASILEIRO VAI ÀS RUAS

Após oito anos de um governo que proporcionou ao país benefícios em diversas áreas da sociedade, o Brasil teve uma queda no crescimento econômico, refletida nos índices do PIB de 2011 (2,7%), 2012 (1,9%) e 2013 (3,0%). Com esse índice ainda estável, porém baixo, o brasileiro estava insatisfeito. Ainda havia a indignação com a realização da Copa do Mundo de 2014, que recebeu muitas críticas, já que, segundo parte da população, o evento não deveria acontecer pela falta de dinheiro do Estado. Como não havia renda disponível para investir em saúde, educação e segurança, não haveria dinheiro, então, para se investir em infraestrutura para receber a Copa.

Esse clima projetou o desgosto de parte da população para alguns protestos de rua que tiveram como estopim o aumento de vinte centavos na passagem do transporte público em São Paulo⁵. As manifestações tiveram início em 6 de junho de 2013 na cidade de São Paulo. Os manifestantes saíram da frente do Theatro Municipal, e logo foram reprimidas pela Polícia Militar. Depois, foram para a Avenida Paulista e lá o conflito foi intensificado com barricadas com fogo, por parte da população, e bombas de gás e tiros de bala de borracha pelo lado da PM. Esse foi o rastilho que permitiu a sequência de manifestações, que se tornaram cada vez maiores, tomaram o território nacional e adquiriam novas pautas. Milhares de pessoas, especialmente estudantes, foram às ruas para protestar. E se tornou cada vez mais comum ver reações antipartidárias quando alguém levantava uma bandeira de algum partido ou movimento. Logo, essa pessoa era hostilizada por gritos, intimidações verbais e físicas (sem mencionar a repressão policial). O movimento adquiriu um forte caráter nacionalista nas ruas de todos os estados e passou a ser comum ouvir o hino nacional ser cantado ao longo das marchas, além de palavras de ordem como: “meu partido é o Brasil” e “sem violência”. Sentindo certa segurança e vendo que a mídia começava a adotar um discurso diferente para cobrir as manifestações, as classes média e alta começaram a frequentar

⁵ Sobre isso ler: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/06/entenda-os-protestos-em-sp-contra-aumento-das-tarifas-do-transporte.html>

esses protestos. Junto a eles, estavam grupos como *anonymous*⁶ e os *Black Blocs*⁷, que acabaram por criar embates físicos com a polícia e com os próprios manifestantes, já que estavam grupos da esquerda radical e da extrema direita. No conflito, crianças, mulheres, jornalistas e fotógrafos foram feridos pela ação repressiva da Polícia Militar.

Inspirados por este movimento e pelo cenário geral do país, em 2014, o quarteto paulista Ratos De Porão lançou a música *Conflito Violento*, que criava conexões representativas por meio da letra da música no período das manifestações de junho de 2013:

Conflito violento

Gás lacrimogêneo
 Bomba de efeito moral
 Bala de borracha na cara
 Repressão policial
 No conflito violento
 Desobediência civil
 Caminhando contra o vento
 Patriotada varonil
 Vai! Cubra sua cara e sai
 Linha de frente e vai
 Grite com ódio e vai
 Não perca o foco
 Borrachada para todos
 Todo mundo apanha igual
 Criança, velho, aleijado
 Jornalista toma um pau
 Com vinagre tá detido
 Barricada, choque, fogaréu

⁶ Grupo de *hackers* e programadores que fazem um conjunto de ações virtuais ao utilizarem o campo espacial.

⁷ Traduzido como bloco negro o conjunto adota a cor preta como uniforme (cor que politicamente representa o anarquismo). Este grupo adota como tática a ação direta. Em 2013 ficaram conhecidos por destruir patrimônio do capital estrangeiro, como concessionárias de carros de luxo e bancos.

Olho ardendo tá perdido
Estilhaços, feridos a granel
Vai! Cubra sua cara e sai
Linha de frente e vai
Grite com ódio e vai
Não perca o foco
Cuidado com o infiltrado (*playboy*)
E a má fé da policia
Não seja subjugado
Por essa corja fascista
Prisão arbitrária
Ação repressiva
Ação de canalhas
Terceiro mundista
Vai! Cubra sua cara e sai
Linha de frente e vai
Grite com ódio e vai
Não perca o foco, vai
Meta porrada, vai
Manda pedrada, vai
Filha da puta, vai

A canção começa com a ambiência sonora das manifestações de 2013: gritos, passos de botas e coturnos, sons de tiros de balas de borracha, explosões de bombas de efeito moral, batidas com cassetetes e escudos e o grito de “Choque”, ação comum da Tropa de Choque da Polícia Militar do Estado de São Paulo quando parte para o embate direto com manifestantes para dispersar e desmobilizar o movimento. Esse início tem caráter imersivo e coloca o ouvinte no ambiente das manifestações e protestos

Na introdução, a bateria traz a cadência para a guitarra com uma sequência de notas oitavas que acompanha o baixo em meio a um grito rasgado que irrompe o instrumental e muda o andamento de um *andante* para um *prestíssimo*. Esses sentidos sonoros arrastam a música para uma espécie de trilha sonora das passeatas, quase em um andamento de mar-

cha. Apesar de todos caminharem para o mesmo lado, a distorção e o peso dão a sensação de que algo está prestes a explodir.

A voz se aproxima de um registro gutural gritado que combina com o som distorcido. O “vai” do refrão é cantado em coro e dá a ideia de coletividade e ação conjunta, como se o grupo estivesse na manifestação e desse conselhos para a classe trabalhadora que compunha os atos, principalmente quando o refrão se repete pela segunda vez e a letra avança para o fim.

Depois do segundo refrão, uma nova alteração e o andamento volta para o *andante*, o baixo e a bateria fazem uma batida ritmada, quase tribal, enquanto o timbre da guitarra pontua o fim de cada frase com um *vibrato* agudo. Depois, a música retorna para o andamento inicial até o final, sendo marcada por um solo de guitarra com tons dissonantes e agudos. Isso causa uma sensação de estranhamento, como se as manifestações comesçassem e o ouvinte estivesse perdido, no meio da confusão, sem saber o que fazer ou para onde correr. É uma escuta que vai além da experiência que o aparelho auditivo permite, envolve o entorno e o corpo. Junto a melodia, a letra funciona como um texto artístico que ativa sentidos de representação ao descreverem detalhadamente a maioria dos protestos que se seguiram naquele mês. A sonoridade distorcida, “pesada” e com a voz em gutural, um grito primitivo que sai da garganta e evoca noções de raiva, fúria, ataque, medo etc. Esses elementos ajudam a traduzir na música a agressividade que a banda intenta representar, a agressividade dos manifestantes e a fúria produzida pela repressão da Polícia Militar e pelos discursos midiáticos.

IMPEACHMENT OU GOLPE DE ESTADO?

Já em *Parabéns aos envolvidos*, o grupo Surra avalia os acontecimentos políticos de 2016. No período, o Brasil passou por um de seus momentos mais difíceis de sua história recente: a partir de uma articulação política desenvolvida pelo então vice-presidente Michel Temer e pelo Presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, ambos do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), a presidenta Dilma Rousseff (PT), foi vítima de um processo de *impeachment*.

Na letra, podemos perceber o que aconteceu no Brasil de 2016. Em um primeiro momento, a banda faz alusão às manifestações e à insatisfação política das classes médias e altas posicionadas em suas varandas de casa, entendidas pelos artistas como varanda “gourmetizada” (expressão utilizada para designar quando um objeto é transformado em artigo sofisticado para consumo de luxo), batendo panelas, ato que ficou conhecido como os “panelaços”, nos bairros dos grandes centros urbanos⁸. A segunda parte da música refere-se aos cortes feitos na área da educação durante o governo do presidente Michel Temer⁹. Em um terceiro momento, a crítica aponta para as novas propostas de reforma da previdência e planos de aposentadoria, que elevaram as idades mínimas dos trabalhadores para que todos brasileiros pudessem se aposentar – além de aumentar o tempo de contribuição ao Instituto Nacional de Seguro Social (INSS)¹⁰.

Destacamos aqui a música *Parabéns aos envolvidos*, de 2018, do trio Surra, de Santos, São Paulo. Essa canção foi gravada em 2018, porém, já era executada, ao vivo, em 2017.

Parabéns aos envolvidos

Felizes da vida bateram panela
Nunca leram porra nenhuma
Passam a vida vendo novela
Gritaram na rua até perder a voz
Sem noção, sem informação
Na má intenção um discurso nojento
Sucateamento da educação
Tamo fudido na mão de um golpista
Foram anos de luta jogados na vala
Não vão te ensinar sobre revolução

⁸ Sobre isso ler: <https://oglobo.globo.com/politica/panelacos-acontecem-em-pelo-menos-14-capitais-durante-programa-do-pt-18735063>

⁹ Sobre isso ler: <https://theintercept.com/2016/09/02/temer-pede-corte-medio-de-30-em-programas-sociais-mas-verba-para-militares-e-agronegocio-aumenta/> ; <https://sedufsm.org.br/noticia/4483>

¹⁰ Sobre isso ler: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/23/politica/1511462959_394417.html

Vão te condicionar a obedecer patrão
Arrancam teu couro e cagam em você
Exploram a tua força até tu morrer
Não fale em crise bora trabalhar
Parabéns aos envolvidos
Tomando no cú e sem se aposentar
Parabéns aos envolvidos
Tamo fudido na mão desse velho
E pra resolver é na base da bala
Merda atrás de merda
Merda atrás de merda
Tamo fudido e cagaram tua vida
Do jeito que tá não foi tu quem escolheu
A história mostra e a cena repete
Não dá pra fingir que nada aconteceu

Com introdução curta, a música se mantém em andamento constante, porém a sequência de notas altera em praticamente cada estrofe. O vocal é gritado e em alguns momentos em coro para acentuar as frases e proposições mais violentas ou sarcásticas: “Sem noção, sem informação [...] sucateamento da educação [...] parabéns aos envolvidos”. Na última estrofe, aceleram o andamento ao máximo para o *prestíssimo* e o vocal entra ainda com mais força e tons de indignação e revolta para marcar a frase “tamo fudido e cagaram tua vida” em diante. Esses elementos carregam significados importantes: ao deixarem essas frases ressaltadas ao longo da faixa, o trio busca negociar os sentidos da memória do período e deixar clara sua posição crítica em relação aos acontecimentos do período. Esse reforço, tanto na letra quanto na marcação rítmica e o verbal, permitem a tradução do sentimento de revolta.

O processo de *impeachment* de Dilma foi frustrante e revoltante para quem apoiava seu governo. Segundo o entendimento que tiveram, foi uma articulação política e até hoje nada foi provado contra a ex-presidenta. Além disso, todos os processos foram retirados, o que indica a ido-

neidade do governo da petista e aumentam a certeza de um golpismo¹¹. Esses sentimentos de frustração, raiva e indignação são claros na música, por exemplo, quando se referem ao pivô do “golpe” como “esse velho”, reduzem os inúmeros responsáveis e ainda criticam a velha política e a forma como é feita. Para completar, enaltecem o sentimento de revolta e instigam uma revolução radical à esquerda ao gritar que, para resolver a situação do Brasil, é “na base da bala”, ou seja, com uma revolução armada e a instauração de uma ditadura do proletariado.

ASCENÇÃO DA EXTREMA DIREITA

Já a música *False Messiah*, do quarteto brasileiro Violator, aponta as armas da crítica para o governo de Bolsonaro, que se tornava uma possibilidade real após o impedimento de Dilma. De 2016 em diante, houve um recrudescimento do discurso conservador. Tornaram-se cada vez mais presentes nos debates a privatização de empresas estatais e do aparato público, abertura econômica de mercado para multinacionais e capital exterior, não intervenção do estado para questões igualitárias e progressistas (vulgarmente chamado de “menos estado”), tudo isso com forte ancoramento em sentimentos patrióticos, discursos de proteção da “família tradicional”, pena de morte para marginalizados. Nessa onda conservadora, ganhou destaque a figura do então deputado federal Jair Messias Bolsonaro, atual presidente do país que, até 2017, não era sequer levado a sério por muitos. Mesmo assim, alguns já viam risco por ele simplesmente concorrer a tal cargo. O deputado se escondia atrás de sua imunidade parlamentar para dizer coisas como enaltecimento das ações de tortura, da ditadura, da cultura do estupro, da homofobia, da misoginia etc.

Em 2017, com receio de tal personagem retrógrado, o quarteto brasileiro Violator compôs *False Messiah*, uma música iconoclasta, distópica, típica do subgênero do *thrash metal*. Nela há anseios, receios,

¹¹ Sobre isso ler: https://cultura.uol.com.br/noticias/52631_mpf-arquiva-inquerito-das-pedaladas-fiscais-base-para-o-impeachment-de-dilma-rousseff.html; <https://veja.abril.com.br/coluna/radar/mpf-arquiva-inquerito-contraministro-de-dilma-sobre-pedaladas-fiscais/>

pessimismos e angústia diante da possível eleição de Bolsonaro. Além de críticas ao candidato, atacam também seu fundamentalismo religioso e sua base de apoio que o eleva ao status de figura mítica ou messiânica. A letra em inglês é um grito de luta e resistência contra a possível tomada de poder pelo que havia de pior na política deste país. O título e o refrão são menções claras a quem se referem ao colocarem o nome do meio do político em ambos, conforme tradução abaixo.

Falso Messias

A civilização está putrefando
E parece o fim dos tempos
Novos ídolos ascendem
Estes ídolos devem cair

Para o Inferno, te traremos fogo, então esvaziado seja vosso nome
A história deve enterrar sua fama e o tempo esquecer o que você criou

Seu mentiroso

Bastardo

Falso Messias

Não haverá reverência

Não espere nada além de luta

Salvação é a força do tolo

Que deve ser deixada para trás

Não há humanidade em sua selvageria

Então eu devo declarar você como meu eterno inimigo

Vamos olhar em seus olhos e cuspir em seu rosto

Virar todas suas cruzes de ponta cabeça

E não vamos mais temer

Teremos orgulho em dizer: vá se foder e morra¹²

¹² Tradução nossa de: *False Messiah: civilization is putrefying, and it feels like the end of times, new idols ascending, these idols must fall, to hell, we'll bring you fire, so hollow be your name, shall history bury your fame and time forget what you create, you liar, bastard, false Messiah, there will be no reverence, expect nothing but fight, salvation is a fool's force, we must leave behind, there's no humanity in your savagery, so I must declare you my eternal enemy, we'll look in your eyes and spit on your face, turn all your crosses on the upside down, and we won't be afraid anymore, we'll be proud to say: fuck off and die.*

A música começa com uma sequência de batidas nos pratos acompanhada de *riffs* de guitarras e baixo com distorção. A entrada é bastante agressiva e dá o clima da música. Depois, a música cadência e o ritmo se altera duas vezes na introdução com *riffs* e sequência de notas diferentes, até entrar o vocal. A base é sólida para a voz de Pedro Poney, que não é melódica e segue uma linha quase falada com exceção de alguns gritos. Por vezes, sua voz é suprimida mediante o ruído. Tudo isso mesclado a uma letra que critica não apenas o líder do estado brasileiro de 2019 a 2022, mas também a idolatria de seus eleitores, que o chamam de mito e tratam-no quase como um ente divino ao anunciarem que fora escolhido por Deus.¹³ O grupo, por sua vez, coloca-se como iconoclasta.

Todos os sentidos são “[...] produzidos dentro da história e da cultura. Eles nunca podem ser finalmente fixados, estão sempre sujeitos à mudança, tanto de um contexto cultural ao outro, quanto em diferentes períodos” (HALL, 2016 p. 59-60). O sentido não se coloca como único e imutável. Ao analisarmos os quase quatro anos de governo Bolsonaro, compreendemos que a música acertou ao colocar sua ascensão e queda, além de anunciar o estado pútrido do mundo, principalmente do Brasil, ainda mais após a pandemia. Evidenciou-se um caráter de desprezo pelo discurso racional, pela ciência e, por fim, pela vida. Hoje, essa música adquire outro sentido, não dá apenas um sentimento de revolta, mas pode evocar um sentimento de esperança de vingança.

A música é em andamento rápido até o segundo refrão, depois há uma nova sequência de cadências rítmicas. Quando se aproxima do final cantam “*we’ll look in your eyes and spit on your face*” em total conotação de revolta e, principalmente, desprezo e, finalmente, a frase “Teremos orgulho de dizer vá se foder e morra” é gritada a plenos pulmões. Depois entra um solo de guitarra com efeitos de alavanca e *vibratos*. A música retorna à sequência melódica da base e termina assim que anunciam a última frase.

¹³ Sobre isso ler: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2022/09/16/michelle-bolsonaro-na-linha-de-frente-para-atrair-o-voto-evangelico-e-feminino.htm>

PANDEMIA E COVID-19

No final de 2019, a China foi assolada por uma nova doença respiratória, a Covid-19, a partir da ação do novo Coronavírus. Como não havia imunizante eficaz para combater a contaminação desse novo patógeno, a doença se espalhou primeiro pela China, depois pelo mundo. Ao chegar ao Brasil, era questão de tempo para que o país se tornasse o epicentro da pandemia: atravessávamos uma profunda crise política e econômica, com elevada taxa de pobreza, voltávamos ao mapa da miséria e da fome e aos altos índices de desemprego.

Ao longo do governo Bolsonaro, o aumento das mortes foi inevitável com o avanço da pandemia. Com o passar do tempo, os altos índices de contágio e de falecimentos superaram os de outros países rapidamente. Até outubro de 2022, o Brasil tinha 686.573 mortes¹⁴, sem contar as não registradas oficialmente. Tudo isso envolvendo discursos negacionistas, negligência e acusações de superfaturamento e corrupção do governo Bolsonaro na compra de insumos, vacinas, oxigênio etc.

No caso da pandemia causada pela Covid-19, presente no país desde fevereiro de 2020, selecionamos a música *Hecatombe genocida*, de 2020, da banda Revolta, formada por membros de vários grupos consagrados do *underground*: João Gordo (vocalista da banda Ratos De Porão), Prika Amaral (vocalista da banda Revolta, mas originalmente guitarrista da banda Nervosa), Castor (baixista do Torture Squad), Moyses Kolesne (guitarrista do Krisiun), Guilherme Miranda (guitarrista das bandas Entombed A. D. e Krow) e Iggor Cavalera (ex-baterista do Sepultura e atualmente membro da banda Cavalera Conspiracy):

Hecatombe genocida

Hecatombe

Hecatombe

Hecatombe

Genocida

Necropolítica

Narcisista

Eugenia

¹⁴ <https://covid.saude.gov.br/>

Assassina
Perpetuando a Morte
E a pobreza eterna
Jesus Nazifacista
Protege a Milícia
Terraplanista
Ignorância no coração
Hecatombe
Genocida
Hecatombe
Genocida
Cem mil mortos entupindo o poço da escuridão
A justiça vai caindo
Facistas na contramão
O terror em forma de governo
Misturado com ódio e veneno
Extermina toda a razão
Patriotas de pele mais clara
Mundo podre da corrupção
Hecatombe
Hecatombe
Hecatombe
Genocida
Opressão
Necropolítica
Narcisista
Eugenia
Assassina
O terror em forma de governo
Misturado com ódio e veneno
Extermina toda a razão
Patriotas de pele mais clara
Mundo podre da corrupção
Hecatombe (genocida)
Hecatombe (genocida)
Hecatombe (genocida)
Genocida

A faixa começa com o canto conjunto dos dois vocalistas com separação de sílabas em registro gutural – “He-ca-tom-be, He-ca-tom-be, He-ca-tom-be” – e um grito de João Gordo denotando desespero e angústia: “genocida”. Depois disso, entram um fraseado da bateria e os instrumentos de cordas distorcidos acompanhando esse ritmo cadenciado de separação de sílabas para deixar bem marcado cada sentido montado pela frase ao final. O andamento é alterado rapidamente para prestíssimo, os vocais se alternam em urros e gritos. Em algumas passagens, o andamento muda e *breakdowns* acompanhados de arpejos e solos de guitarras assumem o protagonismo até que a canção retorna para a mesma estrutura de *prestíssimo* e, no refrão, uma marcação forte a cada sílaba cantada. A canção “pesada” faz com que a realidade em que o país vive se torne ainda mais potente: fascismo velado, fundamentalismo pentecostal, medidas neoliberais privatistas atreladas a falas e práticas conservadoras por parte do governo, descaso com o meio ambiente, empobrecimento das camadas mais vulneráveis, negacionismos diversos na ciência, portanto, “desrazão”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música extrema teve sua origem em práticas estéticas de resistência ao procurar por caminhos alternativos que provoquem mudanças no *status quo* da sociedade. Pudemos perceber, pela análise das letras, arranjos e sonoridades das quatro músicas, que a produção musical do gênero é uma importante ferramenta de reflexão e debate, além de ser uma forma artística para lidarmos com os sofrimentos e frustrações causados pelo papel do Estado na vida da população brasileira nos últimos anos.

Por meio dos usos dos textos sonoros, escritos e imagéticos ligados à canção, presentes em suas diferentes semiosferas, podemos entender que se torna possível representar a frustração, a indignação e a preocupação de que artistas da música extrema têm em relação ao governo, em sintonia com sentimentos que partem da população.

Além disso, na teoria da semiótica da cultura de Lotman, os textos culturais observados nas letras conseguem exercer funções de significação e construção de sentidos, e de articular a memória da cultura ao tra-

duzir e reconstruir textos e signos já existentes ou, ainda, produzir novas histórias relacionadas a situações atuais ou futuras.

Os textos artísticos, por trabalharem em suas camadas mais profundas aspectos da memória cultural, questionam autoridades e palavras de ordem observados nos textos das canções analisadas – sempre levando em consideração a produção dinâmica e tradutória dessas músicas pela noção das fronteiras periféricas.

Assim, arte e ativismo – ou o “ativismo” – se tornam uma práxis artística mais presente na sociedade ao criar uma espécie de voz unificada que sempre buscará por formas de lidar e de combater a invisibilização de culturas vulneráveis e a política fascista a ser condenada a todo instante.

REFERÊNCIAS

- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- CHAIA, M. Ativismo – política e arte hoje. **Aurora**, São Paulo, n. 1, p. 9-11, 2007.
- CHRISTIE, I. **Heavy metal**: a história completa. São Paulo: ARX, Saraiva, 2010.
- HALL, S. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- JANOTTI JR., J.; SÁ, S. P. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galáxia**, São Paulo, n. 41, p. 128-139, ago. 2019.
- LOTMAN, I. M. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid/Valencia: Ediciones Cátedra/ Frónesis Universidad de Valencia, 1996.
- LOTMAN, I. M. **Universe of the mind**: a semiotic theory of culture. London: I.B. Tauris & Co. Ltd, 1990.
- PASSOS, C. Do *noisecore* ao *noise*: a tradução do precário em *The hermeneutics of Fear of God*. In: BARCHI, R (org.). **Diálogos com a música extrema**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021, p. 29-66.
- RACIONERO, L. **Filosofías del underground**. Barcelona: Anagrama, 1988.

SCHERER-WARREN, I. Dos movimentos sociais às manifestações de rua: o ativismo brasileiro no século XXI. **Política & Sociedade**. Florianópolis, v. 13, n. 28, p. 13-34, set/dez. 2014.

TROTTA, F. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, Recife, v.10, n. 2, p.1-12, 2008.

WILLIAMS, R. **Cultura**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

REFERÊNCIAS DAS MÚSICAS

RATOS DE PORÃO. **Conflito Violento**. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uH0-NGAULg0> Acesso em: 05 jul. 2021.

REVOLTA. **Hecatombe Genocida**. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AshsQeqSlaU> Acesso em: 05 jul. 2021.

SURRA. **Parabéns aos envolvidos**. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q3NOfogSbUk> Acesso em: 05 jul. 2021.

VIOLATOR. **False Messiah**. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R3Sq4iRWCs> Acesso em: 05 jul. 2021.

PARTE 2: AUDIOVISUAL

CAPÍTULO 4

REPRESENTAÇÕES DO FUTURO EM *METRÓPOLIS*: A CIDADE COMO UM RETRATO SOCIAL

Érica R. Gonçalves
Eric Ribeiro Christani

NARRATIVA DISTÓPICA COMO EXERCÍCIO DE FUTURO CATASTRÓFICO

Nos últimos anos, acompanhamos um crescimento no consumo de narrativas distópicas. Netflix e outras plataformas de *streaming* investiram em dezenas de produções do gênero. Da mesma forma, as listas de livros mais vendidos registraram a escalada de títulos distópicos nas primeiras colocações, ano a ano¹. Esse movimento de produção e consumo pode ser explicado pela transcendência que a ficção consegue operar ao invadir a vida real e alertar sobre os desdobramentos de uma utopia, de forma que o leitor se identifique com aquele futuro projetado. Uma vez colocadas em prática, essas utopias não podem mais ser controladas, transformando-se em pesadelos coletivos (MATOS, 2018).

¹ Em 2017, ano que marca a estreia da série de TV *O conto da aia*, pela plataforma Hulu, o livro de Margaret Atwood, entrou na lista de mais vendidos no Brasil ocupando a discreta 16ª posição. *A revolução dos bichos*, de George Orwell, ocupava a 13ª posição. No ano seguinte a obra de Atwood sobe cinco posições, vendendo mais de 60 mil exemplares naquele ano. Em 2019 o livro consegue sua melhor colocação no ranking anual de mais vendidos, alcançando o quarto lugar, com vendas de cerca de 61 mil exemplares. Em 2020, *O conto da aia* é desbancado por dois clássicos de Orwell, *A revolução dos bichos*, na terceira colocação e *1984* na quarta, mas figurava entre os dez livros mais vendidos de ficção, na sexta posição e outros quase 24 mil exemplares vendidos. Fonte: <https://www.publishnews.com.br/ranking>

O dialogismo entre as situações impostas como ideais em contrapartida ao autoritarismo e à privação de liberdade geradas por essas imposições encontradas nas ficções distópicas é uma parte importante para o processo semiótico envolvido nesse tipo de obra.

Muitas das práticas culturais cotidianas revelam algum tipo de relação com o futuro. Basta observarmos a quantidade de culturas distintas que, historicamente, realizam atividades simbólicas representando o início de novos ciclos, como as festividades de ano novo, práticas religiosas como Páscoa ou até mesmo o aniversário de uma pessoa qualquer.

O futuro traz em seu cerne a noção de possibilidade de transformação, de mudança e de orientação para novos rumos. Por vezes, essa associação faz menção a uma íntima conexão com tecnologia e com avanço científico.

Dois noções distintas de futuro foram abordadas por Matos (2018). A primeira diz respeito à noção de utopia, um ideal intangível de futuro que representa o desejo de mundo ideal; enquanto a segunda se relaciona com um futuro catastrófico, distorcido, que é a noção de distopia.

Outro aspecto importante que se nota é a ideia das representações do futuro no imaginário da criação artística e cultural. Notadamente, temos então uma menção a filmes, literatura e até mesmo artes plásticas como catalisadores das ideias sugeridas de futuro. Fato é que, qualquer que seja a versão de futuro que se concretiza, ela aponta para transformações sociais, culturais e políticas, portanto, ideológicas.

Uma das noções que interessa à discussão proposta aqui é a de distopia. Ela indica que o futuro trará mudanças radicais na forma como as pessoas vivem. Nesse contexto, é possível imaginar que tais transformações drásticas afetarão todas as esferas da sociedade, como organização social, ideológica e estrutural. Essas transformações devem ser perceptíveis no espaço social, nas construções, nas vestimentas, nos hábitos cotidianos e na organização hierárquica.

Um dos pontos centrais das narrativas distópicas é justamente o desvelamento de uma realidade muito mais terrível do que a vivida no momento histórico de sua produção, porém gerada pela continuidade de programas, sejam eles políticos, religiosos ou mesmo econômico-industriais, que saem do controle e tornam-se pesadelos coletivos.

Como em um pesadelo, o indivíduo se torna vítima, experimentando a perda de controle sobre seu destino diante de uma força monstruosa, supra-humana, que não pode mais ser superada ou, em muitos casos, nem mesmo compreendida pela razão (GOTTLIEB, 2001, p. 11 – tradução nossa).²

Para o presente trabalho, três pontos serão observados: 1) a representação de distopia do filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, aqui referida como distopia ficcional, 2) a cidade como fator de evidência dessa distopia, e 3) como a organização social é retratada nessa representação de futuro distópico. Usaremos como conceito de representação a proposta de Stuart Hall (2016), que implica o entendimento da representação como parte essencial do processo de produção de significados. “Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (HALL, 2016 p. 31).

Também usaremos como base a semiótica da cultura, de Iuri Lotman, que nos auxilia na busca de entendimento sobre como a ressignificação de temas pode construir um futuro apocalíptico para a maioria, em diálogo com esse conceito de Hall, no que diz respeito à formação de significados sociais por meio de símbolos e linguagem.

REPRESENTAÇÃO DISTÓPICA DO FUTURO

Metrópolis (1927) é uma adaptação para o cinema do livro homônimo escrito por Thea von Harbou³ e lançado em 1925. A obra logo ganhou sua versão fílmica e é até hoje um dos clássicos do gênero ficção científica. O filme, ainda dentro do padrão do cinema mudo, foi produzido por Erich Pommer, dirigido por Fritz Lang e roteirizado por ele juntamente com Thea von Harbour, sua esposa. Sua realização ocorreu no contexto

² No original: “As in a nightmare, the individual has become a victim, experiencing loss of control over his or her destiny in the face of a monstrous, suprahuman force that can no longer be overcome or, in many cases, even comprehended by reason”.

³ Thea Von Harbour escreveu *Metrópolis* em 1926. Além de escritora, atuou como atriz e roteirista, inclusive do filme baseado em seu livro. Nascida na Alemanha em 27 de dezembro de 1888, foi casada com Fritz Lang, que assinou a direção do filme *Metrópolis*, e faleceu em 1 de julho de 1954, em Berlim.

do movimento expressionista alemão, sendo referência dessa vanguarda e um marco no gênero cinematográfico de ficção científica.

A história narrada ocorre no ano 2026, na cidade de Metrópolis, onde existem hierarquias claramente reconhecíveis, em uma relação de desigualdade social e de trabalho exploratório.

Após leitura e análise de diversas obras ficcionais do gênero distópico, algumas características sobressaltam nesse tipo de literatura, como a uniformização das pessoas em grandes massas funcionais. Divididos em grupos, cidadãos passam a exercer sua função e a ocupar um espaço que lhes é designado pelo Estado totalitário ao qual pertencem. Esse processo de retirada do individualismo passa por áreas como vestimentas, geralmente com a adoção de um uniforme para cada grupo social; nomes próprios, substituídos por números ou simplesmente pelo não ter um nome; trabalho, já que este é uma imposição; ocupação do espaço geográfico que cada grupo pode ocupar na cidade. Todas essas características não são mais uma escolha individual, mas sim uma imposição que reforça as posições de poder e classes sociais.

Na obra aqui estudada podemos destacar algumas dessas características, como vestuário, já que os operários usam roupas escuras, compostas de um macacão, chapéu e um sapato simples, enquanto os filhos dos senhores de Metrópolis usam roupas leves de seda branca. Com exceção dos protagonistas do filme, todos os operários não possuem um nome, sendo representados apenas por números mostrados na sala de controle da cidade. Já no que diz respeito ao trabalho, desde o início da obra fica clara a divisão entre o que está designado ao cérebro e às mãos.

No livro que origina a obra cinematográfica, a autora (e roteirista do filme) Thea Von Harbou usa a repetição como recurso narrativo para reforçar a uniformização da massa de trabalhadores que entra e sai da fábrica (Figura 1). Ela descreve esses movimentos de forma idêntica.

Homens, homens e homens – todos com o mesmo traje; do pescoço aos tornozelos cobertos de linho azul-escuro, os pés sem meias nos mesmos sapatos duros, os cabelos presos sob as mesmas boinas pretas. E todos tinham o mesmo rosto. E todos pareciam ter a mesma idade (VON HARBOU, 2019, p. 31-32).

Figura 1: *Metrópolis*: marcha de entrada e saída dos operários na fábrica



Fonte: YouTube

Outra questão discutida na obra é o destaque recebido pelas máquinas. Elas estão acima do status dos operários humanos, sendo notável que o bom funcionamento delas é mais importante do que os próprios operadores da engrenagem, uma vez que pessoas podem ser substituídas e as estruturas mecânicas não.

Essa questão de as máquinas gradativamente tomarem o lugar das pessoas aparece constantemente no decorrer da obra. Por exemplo, a criação de um robô para substituir o trabalho humano tem a ver com a intenção, por parte dos personagens que representam as altas hierarquias, de neutralizar as lutas dos trabalhadores e quem por ela se simpatiza. A função do robô, muito similar à de um ser humano, criado pelo personagem inventor Rotwang (Rudolf Klein-Rogge), é substituir a mão de obra humana e acabar com a paixão entre Maria (Brigitte Helm) e Freder (Gustav Frönlich), filho do governador, já que o robô se assemelha muito com Maria em sua aparência.

Keith M. Booker (1994) fornece uma análise sobre o papel da ciência no pensamento utópico e nesta mudança para a distopia. Segundo o autor, os avanços tecnológicos, possíveis pelo avanço da ciência, contri-

buíram para a Revolução Industrial na Europa ocidental, uma promessa de vida melhor para a sociedade que começava a migrar do campo para as grandes cidades. Esses avanços, porém, levaram o imperialismo a se tornar uma realidade global, longe de ser um benefício para a classe trabalhadora, que se viu também assediada pela presença de máquinas no ambiente de trabalho.

Santos (2016) afirma que o filme pode ser uma ferramenta de compreensão da história, da retratação humana e das estruturas por ele apresentadas. De toda sorte que se torna um objeto válido para auxiliar na compreensão da estrutura social sobre a qual se propõe a discorrer:

A obra fílmica, portanto, pode ser tomada como documento em dois sentidos: naquilo que nos aponta sobre a época e contextos nos quais foi produzido, e assim, pode dar a ver em seu enredo, roteiro, escolhas de cenários e abordagens, elementos técnicos, dentre outros elementos; e também no que possibilita investigar e entender as representações em jogo sobre a época tratada em sua história, seu enredo. Para além desses aspectos estruturais, ou seus ecos, e modos de compreender a sociedade e seu funcionamento no tempo presente. Um exemplo é no que se refere às estruturas capitalistas contemporâneas e o que nos sugere observar naquilo que dialoga ou não com o apresentado no filme *Metrópolis* ou nos textos e materiais de apoio que sejam mobilizados para discuti-lo (SANTOS, 2016, p. 4).

Conforme o autor, as manifestações artísticas podem ser pensadas como construções tradutórias da sociedade e da época. Com efeito, pode-se associar as manifestações artísticas e culturais ao pensamento vigente, bem como aos aspectos ideológicos hegemônicos. Elas podem traduzir valores, exemplificar maneiras de pensar e demonstram dilemas morais e sociais. Segundo Andrade:

Não podemos esquecer o papel de construção de identidade nacional que o cinema alemão do período da segunda grande guerra teve na construção do mito da unidade nacional que tanto auxiliou a legitimação do regime nazista na Alemanha pós República de Weimar (ANDRADE, 2019, p. 3).

Nesse contexto tem-se o importante trabalho de Siegfried Kracauer intitulado *De Caligari a Hitler* (1947) acerca do pensamento vigente nas décadas de 1920 e 1930 e como ele moldou à sociedade, sendo notado nas manifestações artísticas daquele período. Kracauer acreditava que os trabalhos não representavam somente a maneira contemporânea de pensar, e sim as mudanças decorrentes dos contextos e do processo de estruturação da modernidade, bem como uma perspectiva de futuro.

Os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico, por duas razões: Primeiro, os filmes nunca são produzidos por um indivíduo [...]. Em segundo lugar, os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas (KRACAUER, 1988, p. 17).⁴

Para Kracauer, em complementação, o cinema tratava dos valores, medos e aspirações da sociedade, noções de identidade social, valores morais e ideologia.

Falar-se da mentalidade peculiar de uma nação de modo algum implica o conceito de um caráter nacional fixo. Nosso interesse aqui reside exclusivamente em tais dispositivos coletivos ou tendências que prevalecem em uma nação num certo estágio de seu desenvolvimento. Que temores e esperanças varreram a Alemanha imediatamente após a Primeira Guerra Mundial? Perguntas deste tipo são legítimas por causa de seu alcance limitado; incidentalmente, elas são as únicas que podem ser respondidas por uma análise dos filmes da época (KRACAUER, 1988, p. 20).

METRÓPOLIS: UMA CONSTRUÇÃO SOCIAL EM CAMADAS ESPACIAIS

Muitos filmes lançam mão de espaços imaginários nos quais as narrativas ocorrem. Esses espaços sustentam as narrativas e, de certa forma, permitem liberdades imaginativas aos realizadores que autenticam aspectos, por vezes, fantásticos.

⁴ Apesar de relevante no contexto desse estudo, reconhecemos que afirmações como essa foram atualizadas ao longo dos anos, assim como tantas outras de autores mais antigos. (nota dos autores)

Um conceito importante é a noção de “Cidade-Cinema”. Criado por Barros (2015), visa contemplar as cidades idealizadas pelo cinema a partir de suas produções fílmicas. O autor afirma que:

Uma “Cidade-Cinema”, para retornar a conceituação proposta anteriormente, é rigorosamente falando qualquer cidade produzida por uma criação fílmica que, dotada de forte singularidade, desempenhe um papel essencial ou estruturante para a trama, não importando se a cidade-cinema em questão é um cidade totalmente imaginada pelo autor-cineasta, ou se é uma cidade criada com base em uma referência que existia na realidade atual ou que já tenha existido, em algum momento, na realidade histórica (BARROS, 2015, p. 21).

No filme, Metrópolis ganha papel de destaque logo na abertura. Letreiros aparecem explicando seu funcionamento. Posteriormente, uma abertura com sequência de imagens apresenta o funcionamento da cidade, sua mecanicidade, por meio da representação do espaço ocupado pelos trabalhadores no espaço urbano. Em contraposição, apresenta-se, logo na sequência, a superfície, onde a oligarquia vive de forma totalmente diferente da apresentada anteriormente.

Apesar de conceitos e lugares distintos, existe algo em comum: os planos gerais no início das cenas. Na construção imagética da cidade dos trabalhadores, tem-se prédios, buzinas, cornetas, apresentando visualmente o barulho e a quantidade de movimento na cidade. A câmera começa a apresentar planos de detalhe das máquinas, evidenciando texturas, sugerindo sonoridades, de maneira a representar o caos daquele lugar. As imagens, na sequência, revelam a troca de turno, mostrando os trabalhadores como coletivo, sem destaque, que entram e saem pelos elevadores da cidade, que é muito grande, apesar de subterrânea.

É nesse momento do filme que se observa características expressionistas evidentes. A relação desproporcional, distorcida, exagerada, o alto contraste, lugares sombrios, a diferença entre luz e sombra, tudo isso torna a representação de Metrópolis um lugar indesejado.

Logo de início, percebe-se que as pessoas na superfície praticam esportes ao ar livre, onde se tem abertura, céu e um espaço amplo a ser apreciado. A imponência na representação das atividades e a câmera se

movimentando junto aos corredores mostram um virtuosismo que busca representar a beleza da cidade.

Segundo Hall (2016), existem dois processos de representação, um por meio da construção de um conjunto de sentidos ou correspondências; e outro por meio da correspondência dos mapas conceituais e um conjunto de signos organizados. “A relação entre ‘coisas’, conceitos e signos se situa, assim, no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o de chamamos de ‘representação’” (HALL, 2016 p. 38).

Ao compreender as diferenças entre os espaços e constatar formas distintas de se representar, observa-se que a cidade corrobora o conceito de distopia, uma vez que ela marca por meio dos lugares designados para cada grupo qual seu status na pirâmide social, além de trazer uma representação fatalista, indesejada e que servirá de sustentação para a luta de classe representada na narrativa (Figuras 2 e 3).

Figura 2: Cidade de *Metrópolis*



Fonte: YouTube

Figura 3: *Metrópolis*: cidade dos operários



Fonte: YouTube

ORGANIZAÇÃO DA CIDADE COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Como falamos anteriormente, após a leitura de várias obras distópicas, é possível observar diversas características autoritárias que nos ajudam a reconhecer a distopia em uma obra ficcional. A questão principal para o desenvolvimento deste trabalho será a ocupação da cidade e sua representação das classes sociais. Já no início do filme de Lang, é possível verificar, na saída dos empregados da fábrica, o abismo, aqui em sentido literal, entre a cidade de *Metrópolis* e o local que lhes é permitido habitar. São 107 andares abaixo do nível da cidade. No filme, o percurso leva um minuto e 20 segundos para ser completado, reforçando a sensação de rebaixamento.

O conceito de cidade operária não é algo que se restrinja à ficção. Ao final do século XIX, impulsionadas pela industrialização e pelo deslocamento de grandes massas de trabalhadores do campo para a cidade, as cidades e vilas operárias começam a se tornar realidade (VIANNA, 2004). Esses locais geralmente colocavam trabalhadores e suas famílias em moradias simples que uma relação paternalista entre patrão e força de trabalho, também diminuía os custos para o empresariado. Além disso, essa forma de organização da sociedade propiciava maior controle sobre os operários.

A vida e a organização do trabalho nestes núcleos exigiram uma grande adaptação dos trabalhadores, por exemplo, a de novos hábitos domésticos e de lazer a uma nova distribuição de atividades regidas pelo tempo linear do relógio, à disciplina da fábrica, da escola, do padre, do vigia e do médico (VIANNA, 2004, p. 10).

Ao olhar para o filme *Metrópolis* sob essa perspectiva, e localizando a obra em seu contexto histórico, a saber a década de 1920, podemos analisar a relação da cidade com as camadas sociais como uma representação da realidade que se apresentava à época. No filme, as relações de trabalho que se desenham na Europa do início do século XX são representadas de forma visualmente explícita, reforçando um futuro que se desenhava no mundo não ficcional.

Mais do que apresentar possíveis futuros, a ficção distópica coloca ao leitor questões que geram identificação ao extrapolar preocupações a partir de pistas presentes na época da produção da obra (MOISÉS, 2016), como a engenharia genética e o sistema fabril de linha de produção em *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, livro lançado em 1932.

Nessa perspectiva, as ficções distópicas provocam a audiência com perguntas inquietantes, cujas respostas cabem ao próprio leitor, não sendo dadas pela narrativa. Não há uma receita ou conselho do que deve ser feito para que essa realidade distópica seja evitada, apenas um convite à reflexão (MOISÉS, 2016).

Trazemos o conceito de sinal de alerta, explorado por Hilário (2013), que propõe a semelhança e a familiaridade entre narrativas distópicas e a realidade vivida pelo leitor como um fator de construção de alerta. “Em suma, a narrativa distópica busca chamar nossa atenção para as relações heterônomas entre subjetividade, sociedade, cultura e poder” (HILÁRIO, 2013, p. 203). Ao classificar a distopia como um aviso de incêndio, o teórico busca explicar que as narrativas ficcionais tentam chamar a atenção da audiência para as perigosas consequências que podem se desenhar a partir de ações cometidas no presente.

Além da espacialidade como sistema de classificação social, a própria concepção de uma sociedade que se estabelece ao redor de uma torre que tudo vê pode ser interpretada como uma representação do poder de um grupo sobre os demais.

Michel Foucault (2021) explica que o panóptico pode ser usado de forma análoga para explicar o conceito de vigilância da classe operária.

O princípio é: na periferia, uma construção em anel; no centro, uma torre; esta possui grandes janelas que se abrem para a parte interior do anel. A construção periférica é dividida em celas, cada uma ocupando toda a largura da construção. Estas celas têm duas janelas: uma abrindo-se para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, dando para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de um lado a outro. Basta então colocar um vigia na torre central e em cada cela trancafiar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um estudante (FOUCAULT, 2021, p. 319).

Em *Metrópolis*, não é diferente. É o topo da torre que controla tudo, não apenas um controle de segurança, mas sim uma dominação de imposição de poder. Além da possibilidade da punição contra um ato ilegal, a constante vigilância vinda do alto da torre tem como objetivo coibir que qualquer coisa saia do estabelecido como regra. “O panóptico é mais ou menos a forma do ‘castelo’ (torre cercada de muralhas) utilizada paradoxalmente para criar um espaço de legibilidade detalhada” (FOUCAULT, 2021, p. 329).

Na Nova Torre de Babel também está o Clube dos Filhos, um lugar onde os filhos da elite podem praticar esportes e usufruir de entretenimento que inclui mulheres, bebida e comida, tal qual um novo Jardim do Éden. É nesse local também que ocorre o primeiro encontro do herdeiro de *Metrópolis*, Freder, com Maria, personagem que se estabelece como uma pregadora e que quebra a calma dos herdeiros ao chegar com um grupo de crianças oriundas da cidade subterrânea e apresentar os ricos como seus irmãos.

Os traços que fazem de Maria uma figura profética são importantes para entender outro aspecto das obras distópicas. Nessas ficções são percebidas como semelhantes às narrativas medievais religiosas. Enquanto estas trabalham a moralidade e a obediência popular colocando em cena questões entre o paraíso e o inferno num conflito espiritual entre salvação da alma ou danação eterna, as distopias usam estes medos no âmbito social, transportando-os para a arena da luta entre totalitarismo e liberdade (GOTTLIEB, 2001).

Essa ligação entre a narrativa que se desenrola na obra em questão e os mitos religiosos fica ainda mais explícita quando a personagem Maria conta para os operários sobre a Torre de Babel, para reforçar a necessidade de um mediador entre o cérebro e as mãos. Aqui, novamente, a torre é colocada como elemento no qual se foca a narrativa.

Ao falar sobre as distopias ficcionais podemos identificar diversos gêneros em diálogo. Entre eles, um dos que mais se destaca é o uso de elementos da ficção científica. Como exposto em trabalhos anteriores (GONÇALVES, 2021), ao analisar essas sobreposições com a ajuda da semiótica da cultura, podemos argumentar que o uso de elementos também presentes nas narrativas de ficção científica nas distopias se caracteriza como um intercâmbio entre essas semiosferas, de forma que os elementos façam parte de ambas.

Iuri Lotman (1996) conceitua semiosfera como um campo abstrato de caráter delimitado, mas em constante contato com outras semiosferas por meio de suas fronteiras, que proporcionam intercâmbio de recursos e também a tradução de textos de uma linguagem para outra: “[...] a fronteira semiótica é a soma dos tradutores, dos filtros, bilíngues através dos quais um texto se traduz à outra linguagem (ou linguagens), que se conhece fora da semiosfera dada” (LOTMAN, 1996, p. 24)⁵. São as fronteiras que proporcionam a interpelação entre os gêneros (entendidos aqui como semiosferas próprias) quando a semiose acontece.

O intercâmbio de elementos, bem como sua decodificação são fundamentais para a elaboração de novos textos, que se valem dos sentidos já adquiridos, mas em uma nova semiosfera. “A presença constante na cultura de certa reserva de textos com códigos perdidos faz com que o processo de criação de novos códigos seja muitas vezes percebido subjetivamente como uma reconstrução (evocação) de códigos antigos” (LOTMAN, 1996, p. 31).⁶

⁵ No original em espanhol: “la frontera semiótica es la suma de los tradutores, filtros, bilíngues pasado a través de los cuales un texto se traduce a outro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada”

⁶ No original em espanhol: “La presencia constante en la cultura de una determinada reserva de textos con códigos perdidos conduce a que el proceso de creación de nuevos códigos a menudo sea percebido subjetivamente como una reconstrucción (rememoración) de códigos viejos.”

Nesse sentido, o texto não é apenas um elemento que evoca memórias e códigos inseridos na sociedade, nem apenas um gerador de novos sentidos a partir de simbologias existentes. Ele é também um condensador de memória cultural, na medida em que adquire interpretações que a ele se incorporam, gerando um espaço de significados criado pelo texto em torno de si mesmo, relacionando-se com a memória cultural e adquirindo vida semiótica (LOTMAN, 1990).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo buscou-se uma aproximação com o tema da distopia e sua representação no cinema. Mesmo assim, muito ainda pode ser explorado sobre a obra *Metrópolis* como uma distopia. Suas características de poder totalitário, aqui atribuídos ao capitalismo; a uniformização dos grupos como forma de dividir a sociedade e a exploração dos operários em detrimento do lucro de um grupo que resiste no poder são alguns dos pontos que podemos destacar como possíveis análises posteriores. Podemos refletir que o uso do espaço da cidade como uma metáfora para as classes sociais que se desenhavam à época de produção do filme e publicação do livro se aplica visualmente de forma a deixar claro a representação trabalhada ali.

Essa forma de representação social, por meio de uma estrutura física que representa as camadas sociais, ainda pode ser observada em obras recentes, como é o caso do filme espanhol *O Poço*, de 2019, dirigido por Galder Gaztelu-Urrutia e produzido pela plataforma de *streaming* Netflix, que relata uma prisão vertical, na qual os prisioneiros mudam de patamar de tempos em tempos. O principal dado distópico aqui é que esses andares são alimentados de cima para baixo, de forma que para quem está nos andares mais baixos resta apenas contar com as sobras dos andares de cima.

Por fim, podemos refletir sobre o papel das narrativas ficcionais como uma forma de entender um momento histórico e, mais especificamente nas distopias ficcionais, no entendimento dos medos sobre o futuro que então se desenrolaram. Ao entender a obra ficcional como parte de seu contexto histórico, podemos dimensionar sua importância na sociedade.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Icaro Yure Freire de. Siegfried Krakauer: cinema e métodos. **Inter-Legere**, v. 2, n. 25, p. 1-17, 2019.
- BARROS, Jose D'Assunção. A cidade nos filmes de ficção científica das sete primeiras décadas do século XX. **Cordis – Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, n. 15, p. 20-37, jul./dez. 2015.
- BARROS, Jose D'Assunção. Metrópolis - A distopia Urbana do cinema expressionista alemão e sua influência nos filmes de ficção científica. **ANIMUS - Revista interamericana de Comunicação Midiática**, v. 15, n. 30, p. 140-162, 2016.
- BOOKER, M. Keith. **The dystopian impulse in modern literature: Fiction as social criticism**. Londres: Greenwood Press, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 11 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.
- GONÇALVES, Érica R. Distopias e narrativas medievais: semiosferas em diálogo. **Mediação**, v. 22, n. 31, p. 7-15, jul./dez. 2020.
- GOTTLIEB, Erika. **Dystopian fiction east and west – Universe of terror and trial**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RJ, 2016.
- HILÁRIO, Leomir C. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.
- LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- LOTMAN, Iuri. **The universe of the mind: a semiotic theory of culture**. London/New York: Tauris, 1990.
- MATOS, Andityas S. M. C. Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 24, n. 1 e 2, p. 40-59, 2018.
- MOISÉS, Leyla Perrone. **Mutações da literatura no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SANTOS, Jacqueline de Oliveira. **Cinema e Ensino de História**. São Paulo, LABEDUC / LABCH, 2016.
- VIANNA, Monica Peixoto. **Habitação e modos de vida em vilas operárias**.

2004. 32 f. Monografia (Especialização) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

VON HARBOU, Thea. **Metrópolis**. São Paulo: Aleph, 2019.

CAPÍTULO 5

UMA VOZ FEMININA: REPRESENTAÇÕES DO GESTUAL E DO CORPO DA CANTORA AMÁLIA RODRIGUES NO AUDIOVISUAL

Fabíola Paes de Almeida Tarapanoff
Eric Ribeiro Christani

INTRODUÇÃO

Uma verdadeira diva portuguesa. Considerada grande representante do fado, gênero musical de seu país, Amália Rodrigues (1920-1999) sempre cantou no palco com performance própria e utilizou meios de comunicação como cinema e televisão para alcançar maior visibilidade. A mídia contribuiu com a personificação da imagem projetada pela cantora, criando a aura de estrela, com ar de mistério e vida pessoal de grande interesse do público. Apesar de ser considerada o maior nome do *showbiz* português do século XX, João Bénard da Costa (1986) explica que as futuras gerações teriam dificuldade para entender porque ela foi um fenômeno, pois seus filmes não fazem justiça a seu talento como atriz ou cantora. Isso pode ter ocorrido porque os realizadores estavam preocupados com que o filme não virasse um musical, assim não permitiram que Amália brilhasse como cantora. Como atriz, também sempre representava o papel de fadista com caracterização psicológica primária, repleta de clichês culturais sobre esse gênero musical e sobre o papel da mulher na sociedade. Tais contradições entre as vontades de Amália e a construção de uma imagem midiática pública não interferiram no sucesso dos trabalhos com os quais se envolveu. Como explica Tiago Baptista em *Ver Amália: os filmes de Amália Rodrigues*:

[...] a natureza das representações cinematográficas da cantora são uma janela aberta para o próprio processo de construção da figura pública de Amália Rodrigues. Por outras palavras, os filmes deixam-nos ver de que modo Amália Rodrigues, a mulher, a actriz, se transformou em “Amália”, a vedeta, a diva ou, para usar um termo mais propriamente cinematográfico, a estrela (BAPTISTA, 2009, p. 16).

Segundo o autor, uma das principais características das estrelas de cinema é que elas parecem viver a vida privada em público. E ela não representa apenas os personagens que viveu no cinema, mas também as imagens divulgadas em episódios, em revistas e outros meios de comunicação, como a televisão, o jornal e o rádio.

No início do chamado *star system*, sistema que produzia artistas de grande destaque em Hollywood (Estados Unidos), os artistas deviam conquistar o público, interessado no “prazer que a visão do corpo físico das estrelas oferecia” (BAPTISTA, 2009, p.17) e curioso em identificar semelhanças e diferenças entre a vida da personalidade e de seus personagens. Nos filmes de ficção, o fato de Amália ter interpretado quase que somente fadistas torna esse jogo irresistível, pois o observador busca compreender sua personalidade no modo de seu corpo ser apresentado no audiovisual, nos gestos que ela produz, na entonação de voz e no seu figurino. Todos esses aspectos contribuem para a criação de representações de sua *persona* que pode ser reconhecida pelo público.

A música, juntamente com o cinema, não está isenta da mesma urgência em construir imagens para agradar o público. Segundo Janotti Jr.,

Traçar a genealogia de uma faixa ou de um CD envolve localizar estratégias de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (o que se vê, que corpo é configurado no processo auditivo), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores, gostos e afetos são ‘incorporados’ e ‘excorporados’ em determinadas expressões musicais) (JANOTTI JR., 2004, p. 192).

A noção de convenção de performance refere-se a imagem, postura e gestual de um artista com relação ao que é cantado. Essas imagens corporais traduzem, em muitos casos, as convenções dos gêneros e

alimentam o sentido e a concepção da música popular e revelam conceitos previamente desejados.

Amália viveu uma longa carreira e a indústria evoluiu e se transformou junto com ela e outros artistas. De qualquer maneira, Amália sabia ser intensa e agradar seu público. Ela assinou a autoria de muitas de suas canções, porém cantou trabalhos de outros compositores, como Vinicius de Moraes, e sustentou a tradição fadista portuguesa em filmes, teatros e televisão. Nesse sentido, alimenta-se a questão do estereótipo sobre determinado gênero musical e a postura e os gestos que se esperam de uma fadista, que deve expressar força e dor na sua interpretação. Por trás da personagem, afinal, há uma estrela, mas também há uma pessoa de carne e osso.

A partir de sua música e das aparições em filmes, este artigo apresenta algumas questões: como ocorrem as representações de Amália Rodrigues em relação a aspectos como corpo e gestos? O que eles revelam na figura pública da artista? Assim, o intuito deste trabalho é analisar como ela foi representada no audiovisual e a dimensão ficcional apresentada de sua vida e que colaborou para a construção do imaginário a seu respeito. Como objetos de estudo, serão utilizados os filmes *Amália* (Portugal, 2008), obra de ficção dirigida por Carlos Coelho da Silva, e *Eu, Amália* (Portugal, 2020), documentário da Rádio e Televisão de Portugal (RTP), com diversos registros da vida da cantora.

A fundamentação teórica inclui discussões sobre representação, performance, gênero musical, análise fílmica e a biografia da artista. Os procedimentos metodológicos incluem levantamento bibliográfico e audiovisual, além de análise das representações, de acordo com Stuart Hall (2016), gesto e performance, conforme Paul Zumthor (2007) e Heloísa Valente (2007; 2009), e semiótica da cultura (LOTMAN, 2019).

AMÁLIA RODRIGUES, A DIVA PORTUGUESA

“Eu tinha um magnetismo que ainda hoje tenho. Chego a um palco qualquer e as pessoas estão imediatamente comigo”. A frase na contracapa do livro *Amália - a Biografia*, de Vítor Pavão dos Santos (2021), revela

um pouco do fascínio que a cantora exercia sobre a audiência. Com seu olhar profundo e voz expressiva, Amália virou a diva da alma lusitana.

De origem humilde, Amália nasceu em Lisboa em 1920 “[...] no tempo das cerejas, entre maio e julho”. Conforme seu biógrafo, como ninguém sabia a data exata, ela escolheu como 1º de julho (SANTOS, 2021). O autor teve acesso privilegiado à cantora, gravando 78 horas de conversas durante os anos de 1940 a 1985.

Filha de Albertino de Jesus Rodrigues e Lucinda da Piedade Rebordão, que tiveram nove filhos, Amália nasceu na freguesia de Nossa Senhora da Pena. Com poucos recursos, pai e mãe tiveram de deixá-la aos cuidados da avó e só voltaram a se reencontrar quando ela tinha 14 anos. Em Lisboa, a pequena menina mudou várias vezes de endereço. No canto ela encontrou a possibilidade de ganhar uns trocados a mais. Aos nove anos, sua avó a enviou à escola, onde estudou por pouco mais de três anos. Mesmo assim, aprendeu bem o português ouvindo canções.

Com apenas 12 anos, foi obrigada a abandonar os estudos para ajudar sua avó, trabalhando em diversos ofícios, como bordadeira e vendedora de flores e frutas. Já aos 14 anos, quando voltou a morar com a mãe, vendia flores e frutas ao lado de sua irmã Celeste no cais de Alcântara, onde também cantava. O fato de a mãe permitir que as meninas vendessem frutas no porto era criticado por aqueles que passavam, que consideravam o lugar perigoso devido à zona de prostituição, mas colaborou para o sustento da família (SANTOS, 2021).

Portugal vivia a ditadura militar do Estado Novo, iniciada em 1926 com um golpe e terminada apenas em 1974, com a Revolução dos Cravos. António de Oliveira Salazar foi primeiro-ministro português e figura máxima dessa ditadura, assumindo no final de 1933 e governando por 36 anos, até ser afastado por problemas de saúde em 1968. Salazar morreu em 1970 e seu regime foi marcado por censura à imprensa, perseguição política, tortura e autoritarismo que se revelava em todas as esferas da sociedade.

A visibilidade para Amália veio na década de 1930 ao cantar *Marcha de Lisboa* na festa de Santo António, em Lisboa. Sua voz chamou tanto a atenção que, em 1938, seu irmão Felipe Rodrigues a inscreveu no concurso Primavera do Fado, que escolheria a “Rainha das Cantadei-

ras”. Apesar de discriminada pelas concorrentes por sua origem humilde, conheceu nos bastidores o tocador de guitarra Francisco da Cruz e os dois começaram a namorar. Logo recebeu um convite do empresário José Soriano para tocar na casa de fado Retiro da Severa. Conservadora, a família no início não permitiu que ela aceitasse o convite, pois no final da década de 1930 mulheres que cantavam fado eram consideradas “imorais”, sendo a música associada à boemia que existia no início do século XX (SANTOS, 2021).

Originária da palavra *fatum*, que significa destino, o fado é uma música popular frequentemente cantada por uma só pessoa acompanhada pela guitarra. Sua origem está associada aos cânticos dos mouros que ficavam no bairro da Mouraria após a Reconquista cristã e o termo se disseminou na cultura portuguesa.

O gênero em questão é definido por Rui Vieira Nery (2010) na *Enciclopédia da Música do Século XX*, em Portugal, como canção popular urbana que evoluiu em Lisboa a partir do segundo terço do século XIX. E na década de 1890 se desenvolveu de forma paralela às canções de Coimbra. Mas na transição para o século XX as duas tradições apresentam características estéticas e contextuais diferentes e se tornaram independentes: “O fado, assim, com as suas associações e contexto originário de escravos e libertos, vinculou-se às camadas sociais mais baixas do proletariado urbano, surgindo inicialmente nos bairros mais pobres de Lisboa [...] (NERY, 2010, p. 434 - tradução nossa).

O fado também ganhou visibilidade por meio do envolvimento amoroso de Francisco de Paula de Portugal e Castro, conhecido como Conde Vimioso com Maria Severa Onofriana, meretriz consagrada como uma fadista de renome na década de 1830 e 1840.

O empresário Soriano insistiu com os pais de Amália, convencendo Lucinda a deixar sua filha de 19 anos a cantar em 1939, no Retiro da Severa, nome esse dado em homenagem à famosa fadista do século XIX. Seu canto e sua figura fizeram sucesso e um dos primeiros fados de Amália foi *A ronda dos bairros*, que conquistou o público. Depois, ela teria músicas com letras compostas por João Linhares Barbosa, que escreveu para ela fados como *Sardinheiras*. Outro letrista

famoso, Frederico de Brito, escreveu *Carmencita*, e Gabriel de Oliveira compôs *Ave Maria fadista*.

Mesmo com desentendimentos, Amália se casou em 1940, aos 20 anos, com Francisco da Cruz e a união durou apenas dois anos. A década de 1940 foi bem produtiva e ela continuou com sua trajetória de sucesso, experimentando outros gêneros musicais, como bolero, tango, jazz, samba canção e fado.

Em 1947, Amália foi convidada a trabalhar no cinema e participou de vários filmes em Portugal como protagonista, geralmente cantando e representando uma fadista. Entre os grandes sucessos estão *Capas negras* (Portugal, 1947) dirigido por Armando Miranda, e *Fado, história de uma cantadeira* (Portugal, 1947), dirigido por Perdigão Queiroga. Destaque para *Os amantes do Tejo* (França, 1954), de Henri Verneuil, em que canta *Barco negro* e que a levou ao Olympia, em Paris, e a uma carreira internacional.

Antes, ela já tinha viajado para o Brasil, em 1944, onde atuou no Cassino de Copacabana, no Rio de Janeiro, e conquistou enorme sucesso. Tanto que em 1945, a cantora gravou os seus primeiros discos para a gravadora Continental, sediada em São Paulo, com destaque para os temas: *Ai, Mouraria* e *Saudades de ti*. As músicas foram gravadas com a Orquestra Portuguesa de Guitarras dirigida por Fernando de Freitas. Aí ela inova e comete uma heresia ao trazer o fado acompanhado de orquestra. Nos anos 1950, Amália já era a voz nacional, embaixadora de Portugal em todo mundo.

Depois, atuou como atriz principal de *Sangue toureiro* (Portugal, 1959), de Augusto Fraga, primeiro longa-metragem português de ficção em cores, e em *Fado corrido* (Portugal, 1964), com direção de Jorge Brum do Canto. No ano seguinte, participou de *As ilhas encantadas* (França/Portugal, 1965), de Carlos Villalderbó, único filme em que não canta e que foi filmado na ilha de Porto Santo, também conhecida como “Ilha Dourada” e que faz parte da região autônoma da Madeira. Como ressalta Carlos Valente (2019), a obra não fez sucesso, pois trazia Amália não no papel de fadista, mas sim como Hunila, mulher que vive solitária após as mortes do irmão e do marido. Além disso, nessa obra ela não canta e quase não fala, diferentemente dos demais filmes da artista. Segundo Tiago Baptista (2009), independentemente das limitações técnicas e artísticas, os filmes

de Amália são importantes, pois mostram como ela se tornou uma das maiores figuras do *show biz* português: “Quando Amália Rodrigues interpretou os seus primeiros papéis no cinema, isso não pareceu mais do que um passo inevitável na carreira de alguém que já era muitíssimo popular” (BAPTISTA, 2009, p. 14).

Amália teve alguns amores e passou por decepções, como o relacionamento com o tenista Eduardo Pitta Ricciardi. No Brasil, fez uma segunda apresentação na década de 1970 no Canecão, no Rio de Janeiro, e *tour-nés* mundiais, passando por cidades como Madrid, Paris, Berlim, Roma, Nova Iorque, Londres, Barcelona e São Paulo. A ligação com o Brasil é tão grande que ela se casou, em 1961 com o engenheiro português radicado no país, chamado César Seabra, com quem ficou casada até 1997, quando ele morreu. Amália morre apenas dois anos depois, aos 79 anos, em sua casa, na rua de São Bento, número 193, em Lisboa. Sua morte elevou o fado a Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e sua casa transformou-se em museu. Em 2020, foi comemorado o centenário de seu nascimento. O mito nascia.

CORPO, GESTUAL E GÊNERO

Paul Zumthor (2007, p. 23) define corpo como “conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu sentido primeiro”. E a voz, como emanção desse corpo vivo e que de forma sonora o representa, se manifesta junto com expressões corporais, faciais e gestos. De origem francesa, a palavra *performance* ganhou força no idioma inglês nos anos 1930 e 1940, emprestada do vocabulário da dramaturgia, sendo marcada pela prática. Citando Dell Hymes, Zumthor assim define performance: “[...] A performance se situa em um contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma emergência, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo que nele encontra lugar” (ZUMTHOR, 2007, p. 31).

Zumthor explica que também inverte a perspectiva de Hymes, não considerando apenas a transmissão, mas a forma como a performance é recebida:

Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda (ZUMTHOR, 2007, p. 32).

Com sua música e sua voz, olhos pintados e expressivos, cabelos negros e boca pintada de vermelho intenso, Amália Rodrigues conquistou o imaginário português e em todo mundo. A cantora tinha como características as sobrancelhas marcadas e quando cantava jogava a cabeça para trás e deixava os olhos semicerrados. Tais marcas gestuais e expressivas construíram sua performance e definiram seu corpo e sua identidade nas mídias.

Apesar de já ter boa noção de palco e de performance para aparecer no cinema e na TV, Amália teve de ajustar sua imagem. Sua aparência na tela foi trabalhada para lembrar as divas de Hollywood: seu rosto foi suavizado com maquiagem e luzes, para torná-la mais elegante nos moldes cinematográficos e afastá-la das origens populares do fado. Para isso, indicaram que entrasse em contato com o fotógrafo Joaquim Silva Nogueira, que fez diversas fotos da artista entre os anos 1942 e 1954. Amália trabalhou ainda com grandes fotógrafos, como Augusto Cabrita e Irving Penn. E os filmes e os programas de TV ajudaram a propagar não só a voz, mas a indumentária própria da fadista, com seus xales e vestidos negros.

Quando se fala em diva, é importante compreender melhor sua origem e sentido. Segundo Marcio Markendorf (2010), o termo surge inicialmente com a ópera, que escolhe seus ídolos em personagens reais, enquanto o teatro musical é o local de encontro da burguesia. De origem italiana, diva significa “deusa” e “evocava menos uma qualidade do que uma condição, pois, além de um excepcional talento artístico, era indispensável uma magnética personalidade” (MARKENDORF, 2010, p. 325).

Como explica Isabel Porto Nogueira, no final do século XIX, as obras musicais mostravam a decadência do glamour do gênero lírico. O papel feminino torna-se mais apagado e a opereta mais popular. A diva se transforma em mulher sedutora, que aprende com a linguagem da atriz do *star*

system de Hollywood, mais preocupada com aparência e vestuário. Maria Callas segue essa fórmula, pois tinha qualidades vocais e também talento dramático, além de aparência de uma grande estrela do cinema. Há uma associação da música com a divindade, que remete à ideia de virtuosidade e

[...] pode alimentar-se do imaginário do semideus herói ou do artista que faz a conexão entre o mundo divino e o terreno. No entanto, mesmo com a aproximação do artista com o público através dos CDs e outras formas, a mídia irá lançar mão de todos os seus recursos para reforçar o caráter sobre humano do artista e associar maciçamente ator e personagem (NOGUEIRA, 2014, p. 527).

Nogueira complementa que a imagem de Amália traz esses elementos da diva, mulher forte e extremamente dramática, com algumas convenções recorrentes nas imagens de mulheres que apareciam em programas de concerto no período.

O rosto levemente erguido e os olhos voltados para o alto, o cabelo curto (ou recolhido), os grandes brincos, e o rosto levemente maquiado, com destaque para a boca avermelhada, compõe uma aura de enlevo, serenidade, conexão com um mundo além do real e cotidiano apontando para a constituição da figura da diva (NOGUEIRA, 2014, p. 529).

O corpo de Amália também se mobilizava para construir os sentidos da música: suas expressões faciais intensas, os gestos, as mãos carregadas de sentimento que se levantavam e se projetavam abertas ao longo do corpo ou com juntas e próximas ao peito como se rezasse, lembrando sua grande religiosidade. Tais dinâmicas a projetaram para plateias do mundo todo.

O modo como Amália se foi envolvendo, e revelando-se, através do negro das vestes, da sumptuosa simplicidade que conferiu aos seus vestidos, acentuaram o carisma dum rosto bem delineado, cujo olhar, muitas vezes cerrado, foi sendo o índice de uma emoção extrema (TAVARES, 2001, p. 20).

Assim, a fadista procurou construir sua imagem, trazendo a representação de mulher fadista suavizada pelo glamour do *star system* cine-

matográfico mais palatável às audiências. Afinal, ela não era mais uma cantora que se apresentava em lugares populares; era uma grande estrela como as de Hollywood, que trazia certo exotismo às telas como a também portuguesa Carmem Miranda (que chegou criança ao Brasil) e também buscou caminhos semelhantes. Como explica Baptista (2009, p. 26):

Nos filmes, Amália Rodrigues é, antes de se transformar em “Amália”, um corpo que anda e fala, e uma voz que canta. É através dessa sua condição de ser físico, carnal, que nos relacionamos com ela e que “descobriremos” suas características mais “autênticas”. Mas é também graças à certeza de que Amália, antes de ser uma estrela, é uma mulher de carne e osso que conseguiremos conciliar as discordâncias nas características que a definem.

A naturalidade de suas interpretações no cinema também era elogiada justamente por não ser majoritariamente atriz. Ela chamou atenção com o citado filme *Capas negras*, ao interpretar uma fadista, mas o auge foi com a película *Fado, história de uma cantadeira*, na qual vive a cantora de fado Ana Maria. Baptista (2009, p. 33) diz que uma cena do filme “[...] reproduz de maneira exacta as várias histórias contadas por Amália Rodrigues sobre a reação de algumas pessoas quando cantava, parando o que estavam a fazer, como que encantadas pela sua voz”.

Algumas convenções performáticas representativas do fado, como o uso de vestido e xale negros, o posicionamento à frente dos guitarristas, a cabeça caída para trás, oscilando enquanto canta, os olhos semi-cerrados, as mãos em oração e os braços abertos ao lado do corpo perto do clímax final estão ausentes nos seus primeiros filmes. Era comum ver Amália realizando gestos religiosos, como juntar as palmas das mãos ou fazer sinal da cruz, como é mostrado no filme *Eu, Amália*, antes de iniciar uma apresentação (Figura 1).

Em *Capas negras*, a personagem de Amália, Maria de Lisboa, não é uma fadista profissional e se apresenta sempre reta e com os olhos abertos, além de usar vestidos claros e com padrões florais e geométricos. Já em *Fado, história de uma cantadeira*, que lembra sua biografia, ela canta atrás dos guitarristas com as mãos pousadas no ombro deles e seus vestidos são claros e só ao final usa um xale negro nos ombros.

Figura 1: Cena de *Eu, Amália*



Fonte: Site RTP - Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/palco/p7500/eu-amalia>

Enquanto em *Capas negras*, sua beleza foi apresentada mais ao natural, sem enfeites, em *Fado, história de uma cantadeira*, ela aparece com mais glamour e sensualidade, vestidos mais justos, blusas ligeiramente abertas, lábios pintados de forma discreta e sobrancelhas impecáveis (Figura 2).

Figura 2: Cena de *Fado, história de uma cantadeira*



Fonte: Cine Material - Disponível em: <https://www.cinematerial.com/movies/fado-historia-duma-cantadeira-i40336/p/xdjwgvnz>

Logo na primeira sequência, o filme já trazia a estrela e seu estilo de cantar inovador. Júlio tranquiliza Ana Maria, que deve se apresentar à noite. Enquanto conversam, ele puxa a guitarra e passa a dedilhar *Fado de cada um*. O grande plano com foco em Júlio se abre em *zoom out* e revela o rosto

de Ana Maria, cantando e olhando Júlio nos olhos. Em um momento, ela toca a mão de Júlio, gesto que não é uma carícia, mas um sinal para que Virgílio Teixeira pare de tocar e Amália prolongue a vogal “o” em “foge” no verso: “ninguém foge por mais forte”, uma marca da forma original que cantava.

Apesar de a cantora mostrar sua tristeza por associarem sua imagem com o Estado Novo de Salazar (em entrevista para a TV apresentada no documentário *Eu, Amália*), sua figura acabou servindo aos propósitos desse governo, como uma forma de propaganda de Portugal no exterior; para melhorar a imagem de um sistema opressor, que limitava a liberdade e gerava pobreza. Isso ocorre nas décadas seguintes, com sua internacionalização: filmes como *Vendaval maravilhoso* (Brasil/Portugal, 1949), dirigido por Leitão de Barros, e *Os amantes do Tejo, já mencionado*, do diretor francês Henri Verneuil, que anteciparam seus *shows* históricos no Olympia, de Paris, entre 1956 e 1957.

Amália tinha talento, beleza, sensibilidade, humor, presença carismática, magnetismo [...] O regime do Estado Novo viu nela a forma de melhorar, no estrangeiro, a imagem que Portugal, sufocado por uma atroz ditadura, dava de um povo que sofria, esmagado e sem voz para gritar o seu infortúnio, transformando o fado, que cantava esses mesmos temas (FERREIRA, 2006, p. 61).

Durante a longa carreira que atravessa as décadas de 1930 a 1990, sua imagem passou por modificações conforme cada contexto. Nos anos 1960, assumiu cabelos curtos que eram moda no período. O filme *Fado corrido*, dirigido por Jorge Brum do Canto, baseado na novela clássica *A Severa* (1901), de Júlio Dantas, já traz essa representação de mulher mais madura, que, mesmo representando a famosa fadista Severa, não abandona sua independência para ficar com o conde Marialva (inspirado na figura histórica, mas que representa Vimioso na novela).

Segundo informações obtidas em visita guiada realizada por um dos autores à Casa Museu Amália Rodrigues, em 17 de maio de 2022, em Lisboa, Amália utilizava principalmente o negro, pois a caracterizava como uma fadista, mas gostava de roupas coloridas e com o passar do tempo, passou a incorporá-las ao seu vestuário, principalmente nas apre-

sentações internacionais. O cabelo era pintado com tons ruivos e passou a usar batons rosados e brincos e colares brilhantes, com joias preciosas. Sempre procurava se apresentar rodeada de flores, que amava. E manteve até o final da vida os símbolos estéticos que a caracterizaram: boca pintada de vermelho, voz passional, combinando tristeza em algumas melodias e alegria e energia em outras.

ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES

Criador de grande parte do imaginário contemporâneo, o cinema contribui para a construção de representações sobre determinadas categorias, como a de cantoras e divas. Segundo Stuart Hall,

Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados, entre os membros de uma cultura. Representar *envolve* o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos. Entretanto, esse é um processo longe de ser simples ou direto (HALL, 2016, p. 31).

O que acaba por conectar representação com a cultura são as práticas cotidianas, o que o autor chama de “mapa cultural”. Segundo Hall, o processo de representação pode trazer três distintas abordagens: *reflexiva*, na qual os objetos representados já possuem um significado prévio e esse é contemplado; *intencional*, que dá voz ao autor que se expressa por alguma linguagem; e *construtivista*, na qual o significado se constrói na linguagem e por meio dela (HALL, 2016, p. 32). Para que essa construção seja efetiva, a linguagem deve ser compartilhada e entendida não só por quem se expressa, mas também, com razoável limite, por quem recebe a representação criada. Sem ser exata, a interpretação dos elementos que constituem a linguagem deve ser similar. O representar traz subjetividade e se refere ao mundo real e também ao imaginário.

Ao referir-se à gama de signos que podem ser utilizados para representar algo, o autor chama a atenção para o sistema de representações como sendo consequência das práticas culturais de um grupo. Pessoas da mesma cultura partilham signos e o mapa conceitual (HALL, 2016).

Por consequência, embora o sentido pretendido em qualquer representação não seja puro, ele é construído pelo sistema de representação. As práticas culturais não somente revelam o que uma comunidade vivencia, mas o que se pensa sobre determinado assunto ou indivíduo. Suas práticas perpetuam o que se concebe, criando a história e o referido mapa cultural compartilhado por pessoas de uma mesma comunidade ou grupo.

Os filmes e programas de TV são formados por signos visuais e sonoros organizados em linguagem. São conjuntos de sistemas e de representações que se constroem como um grande sistema por si só e podem ser considerados textos culturais (LOTMAN, 2019). Sobretudo porque contribuem para a construção permanente cultura e das ideias, em seus papéis dinâmicos como textos culturais.

Heloísa Valente (2009) destaca que após o surgimento da televisão, o mundo audiovisual praticamente substitui o imaginário pela imagem e ocupa a intimidade no cotidiano das pessoas. E a música tem forte presença, seja em programas especiais, séries, trilhas de dramaturgia. Essas referências da *mise-en-scène* do artista consolidam dessa forma a sua identidade: as informações audiovisuais transformam-se em sua forma de reconhecimento mais legítima. No entanto, há outros signos que passam os órgãos dos sentidos (tato, olfato, temperatura etc.), envolvidos na performance da canção, mas que não aparecem nesses meios, ainda mais quando se considera uma performance ao vivo, como temperatura, nível de umidade ou secura do ambiente e o odor.

A performance pode desdobrar-se em camadas múltiplas: surge da ação comunicativa mais direta, sem apoio de aparatos que ultrapõem as dimensões do corpo e da voz, ou até as versões fixadas sobre suportes diversos (disco, vídeo, DVD etc.) (VALENTE, 2009, p. 145-146).

Como tratar dos sentidos das representações da cantora Amália Rodrigues em filmes em um contexto específico da cultura midiática para determinados públicos? Amália personificou com muita intensidade o fado, gênero que se tornou símbolo do seu país e para o qual contribuiu ao consolidar padrões visuais de performance musical, como se vê em alguns de seus filmes e em suas aparições na televisão.

Para identificar as representações de Amália Rodrigues no audiovisual, serão analisados dois filmes com a cantora: a obra ficcional *Amália*, de Carlos Coelho da Silva, e o documentário *Eu, Amália*, dirigido por Miguel Pimenta e Nuno Galopim para a RTP (Rádio e Televisão de Portugal), em comemoração ao centenário de seu nascimento em 2020.

A justificativa para a escolha de uma obra não ficcional e uma ficcional é mostrar as diferenças nas representações da cantora em filmes, quando é apresentada em um documentário, com imagens de arquivo, de *shows* e sob o ponto de vista de uma obra de ficção. É importante considerar que, mesmo um documentário, não traz somente a realidade, pois apresenta uma visão subjetiva de seus diretores e ressalta determinados aspectos ao invés de outros. Também foi escolhido um filme que passou inicialmente nos cinemas e festivais (sendo exibido depois na TV) e outro que já foi exibido primeiro na maior emissora de televisão portuguesa, a RTP. O intuito era identificar também possíveis dissonâncias nas representações em meios distintos, como cinema e TV, que possuem públicos e formas de recepção diferentes. De qualquer forma, tanto o filme de Carlos Coelho, quanto o documentário especial dirigido por Miguel Pimenta e Nuno Galopim foram exibidos na RTP. O documentário também está disponível na internet e no aplicativo para dispositivos móveis RTP Play.

O filme *Amália* é uma biografia ficcionada (*biopic*), dirigida por Carlos Coelho da Silva e produzida pela Valentim de Carvalho Filmes, que segue o gênero melodrama. Mostra a trajetória de Amália Rodrigues, desde a sua infância humilde até quando começa a cantar o Fado da Severa aos 19 anos e inicia a sua carreira de sucesso. Também apresenta sua vida pessoal, o relacionamento com a mãe, o casamento com Francisco, o relacionamento conturbado com o tenista Eduardo e o longo relacionamento com César Seabra.

O filme estreou em 2009, no formato de minissérie, em quatro telefilmes, na ocasião de 10 anos da morte da fadista. Depois, foi exibido como filme na RTP, pela Cinemateca Portuguesa e em alguns festivais e foi comercializado no formato DVD e *Blue-ray*.

O foco da narrativa está entre 1954 e 1984, desde seu início difícil, marcado pelo preconceito devido à sua origem, até o sucesso internacio-

nal, alavancado pelo cinema, que a levou a cantar no Olympia, em Paris. Há uma série de *flashbacks*, mostrando a cantora jovem quando recebe insultos da plateia por sua ligação com o regime de Salazar, sendo considerada alienada, e quando tenta suicídio em Nova York, ao ameaçar se jogar da sacada de um prédio. O que a salva é ver Ginger Rogers e Fred Astaire dançando em *O picolino* (EUA, 1935).

A música marca toda a narrativa e traz 22 grandes sucessos da fadista, como *Uma casa portuguesa* e *Nem às paredes confesso*. Rodado principalmente em Lisboa, Portugal, traz muitas gravações em estúdio para cenas como a do Olympia, onde ela se apresentou em Paris, ou em Copacabana, no Brasil, com César Seabra, em Nova York e no Japão. Muitas cenas mostram Amália cantando, com seus gestos expressivos, interpretando as músicas e interagindo com músicos e plateia. A cenografia e indumentária acompanha a evolução ao longo das décadas, com destaque para o auge de sua carreira (1940 e 1960). Mostram o lado diva de Amália, mas também o humano, o quanto sofre com os revezes da vida.

O filme traz uma cena da cantora cantando em um palco e com gestual performativo que será recorrente em suas representações no cinema e na televisão. Traz uma imagem de Amália interpretando uma fadista para o filme *Os amantes do rio Tejo* e apresenta um cenário idêntico ao original e os mesmos enquadramentos, como o ângulo *plongée* para o grande plano de Amália, que é exagerado na versão do diretor Carlos Coelho da Silva e traz o rosto da atriz Sandra Barata Belo, que interpreta a cantora, de uma posição mais elevada. Ela canta com a cabeça alta, as sobrancelhas arqueadas com expressão de sofrimento e une as mãos como se fizesse uma prece (Figura 3). Essa atitude se repete em várias imagens da cantora e remetem à sua profunda religiosidade. Ela era católica e tinha diversas imagens de santos em sua casa. Ao fundo aparece acompanhada por uma guitarra.

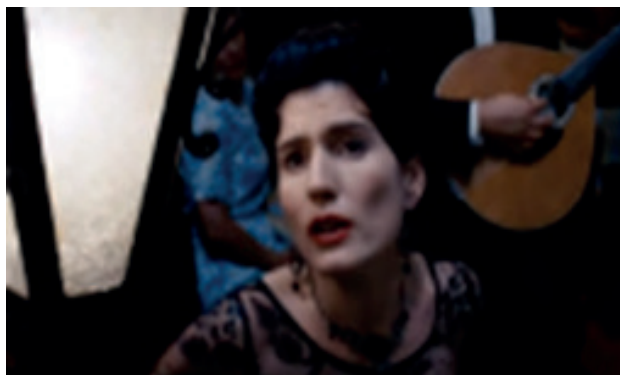
Figura 3: Cena de *Amália*, o filme



Fonte: Mag-Sapo - Disponível em: <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/banda-sonora-de-amalia-o-filme-nomeada-para-premio-da-critica-americana>

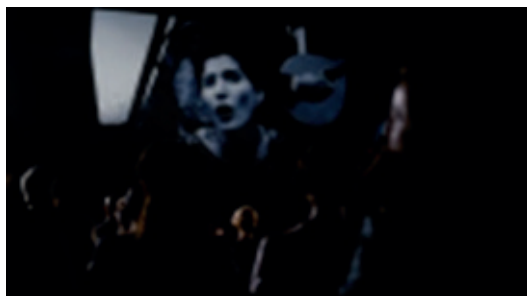
A sequência traz a cena sendo filmada (Figura 4) e depois apresenta as reações do empresário e do público em uma sala de cinema assistindo à cantora (Figura 5), com a imagem na tela da cantora em preto e branco. Trata-se de uma sequência metalinguística, o cinema se referindo ao próprio cinema, mostrando sua performance, sua expressividade no palco e como ela se reafirmava no cinema.

Figura 4: Cena de *Amália*, o filme



Fonte: Dailymotion - Disponível em:
<https://www.dailymotion.com/video/x16qlgl>

Figura 5: Cena de *Amália*, o filme



Fonte: Dailymotion - Disponível em:
<https://www.dailymotion.com/video/x16qlgl>

Outra imagem recorrente (Figura 6) a cantora mais madura no palco, mostrando-a de costas e com a luz dos refletores em volta dela e dos guitarristas, criando uma aura que mitifica, como se pode ver na Figura 6. Também é apresentada a mesma imagem de frente, em um plano em conjunto com os guitarristas, com a cabeça elevada, microfone próximo à boca e expressividade facial que ressalta a dor da canção.

Figura 6: Cena de *Amália*, o filme



Fonte: Dailymotion -
Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x16qlgl>

Já o documentário *Eu, Amália*, dirigido por Miguel Pimenta e Nuno Galopim para a RTP em 2020, em comemoração ao seu centenário, traz diversos registros históricos sobre a vida de Amália, como entrevistas para a televisão e material de arquivo de *shows* gravados em palcos, cenas de filmes e apresentações para a TV, narrado geralmente pela própria

cantora. A narrativa é linear, pontuada por alguns *flashbacks*. Pode ser considerada uma obra de memória.

Uma representação na obra ficcional e que aparece aqui é a famosa cena do filme *Os amantes do rio Tejo*, que traz o gestual característico com as mãos e a cabeça erguida, sendo acompanhada por guitarristas ao fundo (Figura 7).

Figura 7: Cena de *Eu, Amália*



Fonte: Site RTP - Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/palco/p7500/eu-amalia>

Uma representação recorrente é mostrar planos médios da cantora, com microfone em punho (Figura 8), cabeça jogada para trás, olhos semi-cerrados, lábios pintados de rosa intenso e grandes brincos de brilhantes, como se estivesse em um transe, totalmente absorta pelo momento. Ela pede para que o público cante junto com ela e esse momento mostra novamente uma imagem mitificada, com a luz destacando sua expressão facial.

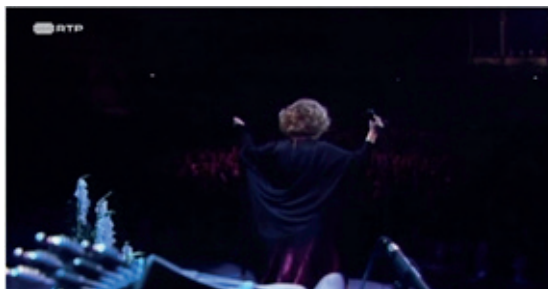
Figura 8: Cena de *Eu, Amália*



Fonte: Site RTP - Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/palco/p7500/eu-amalia>

Na figura 9, se observa a construção da mitificação, com a imagem de Amália de costas, com os braços abertos e ouvindo o público cantar a música. Há foco na guitarra, com a mão em primeiro plano dedilhando o instrumento.

Figura 9: Cena de *Eu, Amália*



*Fonte: Site RTP - Disponível em:
<https://www.rtp.pt/play/palco/p7500/eu-amalia>*

Figura 10: Cena de *Eu, Amália*



*Fonte: Site RTP - Disponível em:
<https://www.rtp.pt/play/palco/p7500/eu-amalia>*

A postura de Amália nos palcos não transgrediu o que se esperava de uma estrela de cinema na sua época. O enfrentamento de convenções sociais foi mais em cantar em um local considerado inadequado para cantoras de prestígio (a casa de fado O Retiro da Severa), por ser popular e por se separar de seu primeiro marido poucos anos depois do casamento, quando era ainda incomum o divórcio (anos 1940). Amália representa, na sua conduta, valores morais e comportamentos desejados e é intensa a serviço da emoção musical. Ela sempre renovou sua imagem pública em coerência

com a época em que estava e se adaptava a contextos, como trazendo além da tradicional guitarra em *shows* de fado, uma orquestra completa.

Também participou de um *show* em comemoração à Revolução dos Cravos, em 1974, porque acharam que seria importante que participasse, mas não porque apoiava a causa. Ou seja, contraditoriamente, tinha a capacidade de se renovar, mas sem grandes enfrentamentos ou registro de posturas que fossem chocantes ao seu público. A cantora sabia ser intensa e agradar o sistema de representações no qual vivia.

É interessante notar em suas performances gestos que remetem à religiosidade, com os braços abertos de forma ampla, como aparece na figura 10 (que remetem à imagem da cruz) e uma luz que aparece focada na artista de costas. Tudo isso mitifica sua imagem, assim como momentos em que o público grita seu nome, joga flores e canta junto, em comunhão completa com a artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens nos filmes, como foi demonstrado aqui, são construções que modelam as representações da cantora e se percebem no gestual, nas performances e no corpo de Amália Rodrigues, sua forma melancólica e apaixonada de ver a vida. Nelas, corpo, subjetividade e representação se misturam.

As imagens cinematográficas de Amália, por mais diversificadas que sejam, baseiam-se na representação de um corpo, uma voz e uma gestualidade, e isso que nos leva a acreditar na possibilidade de reconstituir, a partir das suas múltiplas manifestações, a personalidade da pessoa por detrás da estrela. [...] as estrelas exercem um fascínio tão grande sobre nós porque articulam o que significa ser o indivíduo numa sociedade contemporânea onde a vida está organizada sobre distinções entre o que pode se fazer em público ou em privado, entre o que é autêntico ou encenado (BAPTISTA, 2009, p. 121).

As imagens demonstram e alimentam o imaginário dos espectadores que, por sua vez, podem possuir outros repertórios so-

bre o fado, sobre o período histórico vivido pela artista ou até mesmo sobre a definição cultural do que é uma postura elegante. A representação da cantora se alinha com a concepção da época de uma pessoa que concorda com tais valores e conceitos e se comporta como tal, pois sua vida pública foi suprida pelo mecanismo de construção de uma estrela. O conhecimento que há é da representação da Amália dos cinemas, mesmo com declarações contraditórias sobre seus gostos e anseios. Por exemplo, ela foi acusada de fascista por conta de sua aproximação com Salazar, tratamento que considerava injusto, pois apenas queria cantar sua música.

As imagens dos filmes constroem uma representação da fadista em consonância com uma possível construção identitária do povo português, que se materializa também em seu canto. Os filmes procuram, de alguma forma, mitificar essa imagem, tanto na obra ficcional *Amália*, quanto no documentário *Eu, Amália*, em cenas que a mostram de costas, iluminada por uma intensa luz, que cria uma aura que a endeusa. Apesar de, tanto no filme quanto no documentário, existirem momentos que mostram a cantora em sua vida real, sofrendo com a morte de pessoas queridas (filme *Amália*) em entrevistas falando de sua vida e mostrando tristeza ao ser associada ao regime de Salazar (documentário *Eu, Amália*), os momentos dominantes são aqueles em que ela aparece no palco, se entregando à música como em um transe religioso e sua voz dominando a paisagem visual e sonora.

Busca-se humanizar a cantora, mostrando sua vida pessoal e relacionamentos que não deram certo, mas a linha condutora das narrativas apresentadas e as representações procuram a mitificação, mostrando a artista no palco, com o rosto elevado, olhos semicerrados e o público entregue à sua performance, magnetizado por sua presença, cantando junto e com o som dos aplausos em destaque. O foco de luz direcionado à sua imagem, com os braços abertos em entrega, criam uma aura de mito, de diva, endeusando Amália que diz que “tenho a certeza de ter gente que ficará comigo até o fim, até que eu me vá embora e vai cuidar de mim”.

Toda essa religiosidade vai ao encontro do profundo catolicismo do povo português. Há, inclusive, uma cena no documentário em que Amália

visita o Papa João Paulo II, em 1989. E não é à toa que, em uma das últimas cenas, ressurge esse caráter de mito e religiosidade em sua representação. Amália canta a música *Foi Deus* (Alberto Janes, 1952) e o trecho “Foi Deus [...] / Ai... / E deu-me esta voz a mim”, acompanhada pelo público que vibra. Mitificação nas representações que se revela na audiência, nos gestos, no corpo e na voz.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Tiago. **Ver Amália**: os filmes de Amália Rodrigues. Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2009.

COSTA, João Bénard da. Amália Rodrigues. In: **O Musical**. v. III. Lisboa: Cinematoteca Portuguesa, 1986.

FERREIRA, Martins Rui Manoel. **Amália Rodrigues**. Com que voz cho(ra)rei meu triste fado. A poesia no universo fadista de Amália. Lisboa: Universidade Aberta, 2006.

FUNDAÇÃO AMÁLIA RODRIGUES – “Amália no Cinema” **Amália Rodrigues**. Disponível em: <https://amaliarodrigues.pt/pt/amalia/amalia-no-cinema>. Acesso em: 7 abr. 2022.

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

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. **Contemporânea**, v. 2, n. 2, p. 189-204, dez. 2004.

LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera**. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2019. E-book.

MARKENDORF, Marcio. Da *star* à escritora-diva: a dinâmica dos objetos na sociedade de consumo. **Revista Estudos Feministas**, v. 18, n. 2, p. 319-337, maio-ago. 2010.

NERY, Ruy Vieira. Fado. In: **Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX** (v. 2, p. 433-434). Lisboa: Círculo de Leitores. 2010.

NOGUEIRA, Isabel Porto. “Para ser bonita e bela não preciso andar ornada”: a construção da diva na música brasileira popular e de concerto entre 1950 e 1960. In: **Anais do 10º Encontro Internacional de Música e Mídia**, 2014. Musimid. Disponível em: <http://musimid.mus.br/10encontro/wp-content/>

uploads/7/10encontro_7_nogueira.pdf Acesso em: 27 jun.2022.

ROCHA, Luzia Aurora. Amália Rodrigues in 2020. Mapping some ingenuously improbable portraits of the fado diva. In: CASTILHO, L.; DIAS, R.; PINHO, J. F. (eds). **Perspectives on music, sound, and musicology**. Cham: Springer, 2021, p. 95-115.

SANTOS, Vítor Pavão dos. **Amália**: uma biografia. 3. ed. Lisboa: Contexto, 2021.

TAVARES, José Correia. **O timbre das vozes**. Lisboa: Garrido Editores, 2001.

VALENTE, Carlos. Filmes de Rocha, Água e Solidão - Estéticas da Paisagem Madeirense. **Culturas Contemporâneas Locais e Urbanas** n. 4, p. 1-14, jan./jun. 2019.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Madonna, madonnas e prime-donne*: da diva *assoluta* às divas *pop*. In: BAITELLO JUNIOR, N.; GUIMARÃES, L.; MENEZES, J. E. O.; PAIERO, D. (org). **Os símbolos vivem mais que os homens**: ensaios de comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 2007, p. 157-166.

VALENTE, Heloísa de Araújo Dias. Olhe aqui, preste atenção esta é a nossa canção:

A canção das mídias, entre o audível e o visível. **Ghrebh – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, n. 14, p. 140-156, out./2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

CAPÍTULO 6

A GLORIFICAÇÃO DA VIOLÊNCIA E SUAS REPRESENTAÇÕES NO CINEMA BRASILEIRO: CASOS DOS FILMES *O DOCTRINADOR* E *TROPA DE ELITE*

Anderson Alves da Rocha¹
Vanessa de Castro Rosa

INTRODUÇÃO

A resposta violenta, seja por agentes do Estado, ou pelo cidadão comum, tornou-se uma solução aceitável para boa parte da população, em oposição a todo tipo de mazela social, como a criminalidade urbana, a corrupção, e até discussões de foro íntimo como gênero e sexualidade. Boa parte desse movimento perceptível no Brasil tem respaldo nos discursos políticos, que ganharam peso e atenção desde a última década, impulsionado por políticos com viés autoritário.

Incitação à violência contra adversários políticos – como é o caso de declaração do presidente Jair Bolsonaro² –, ou discursos de violência perpetrados pela própria imprensa – como ocorreu com a jornalista Rachel Sheherazade³ –, sugerem representações de agressividade e abusos amplamente distribuídas pelos veículos de comunicação de massa e

¹ O pesquisador é financiado com bolsa produtividade da UEMG - Edital PQ 06/2021 - que apoiou a realização desta pesquisa.

² <https://exame.com/brasil/vamos-fuzilar-a-petralhada-diz-bolsonaro-em-campanha-no-acre>. Acesso em: 28 set. 2021.

³ <https://vejasp.abril.com.br/blog/pop/rachel-sheherazade-do-sbt-defende-grupo-que-amarrou-homem-nu-em-poste-e-provoca-polemica>. Acesso em: 28 set. 2021.

pelas mídias sociais, o que gera visível reflexo no cotidiano da população, com atos semelhantes perpetrados por alguns cidadãos contra outros⁴.

Partindo desses pressupostos, neste artigo pretende-se entender a representação da violência em produtos audiovisuais na cultura da mídia, como forma de mostrar essa aproximação entre as práticas cotidianas e as histórias e personagens apresentados pelo cinema. Para isso serão estudadas as ideias de imaginário de Edgar Morin (1970) e representação de Stuart Hall (2016), dentro da ideia de cultura da mídia explicada por Douglas Kellner (2001), para analisarmos dois importantes filmes brasileiros com temática ligadas à violência e repressão: *O doutrinador*⁵ (2018), com direção de Gustavo Bonafé⁶, e *Tropa de elite*⁷ (2007), dirigido por José Padilha⁸.

O objetivo deste trabalho é entender as representações de violência e repressão deflagradas pelo Estado ou por pessoas comuns em obras audiovisuais do cinema brasileiro, a fim de compreender o conceito de criminologia midiática (REGASSI, 2022) e populismo penal midiático (ALMEIDA; GOMES, 2013).

O país vive um clima de violência e repressão reproduzido na mídia de massa que alimenta o imaginário social e cria ritos e práticas de uma parte de população e que aparecem também no sistema penal. Esse ambiente belicoso é próspero em atos de violência que, quando extremados, podem levar à morte como resultado punitivo (mesmo que ilegal) de vítimas inocentes dos conflitos e da violência urbana.

Não é possível separar esse ambiente violento e suas consequências das produções da cultura da mídia, nem o resultado dessas produções

⁴ <https://oglobo.globo.com/brasil/quilombola-amarrado-agredido-por-empresario-no-rio-grande-do-norte-tem-historia-marcada-por-racismo-miseria-1-25206129>. Acesso em: 28 set. 2021

⁵ Lançado em 2019 no Brasil, o filme é uma adaptação de uma história em quadinhos homônima escrita por Luciano Cunha. IMDB: <https://www.imdb.com/list/ls042738772/>.

⁶ Cineasta brasileiro nascido em São Paulo. IMDB: <https://www.imdb.com/name/nm5648028/>.

⁷ Lançado no Brasil em 2007 e dirigido por José Padilha. IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt0861739/>.

⁸ Nascido no Rio de Janeiro é um cineasta, roteirista, documentarista e produtor cinematográfico brasileiro. IMDB: <https://www.imdb.com/name/nm0655683/>.

no cotidiano da população. Esses padrões repetidos em produções como no cinema e na televisão são adquiridos na realidade e retroalimentam o comportamento social. A cultura da mídia cria um giro contínuo desses elementos através do tempo por suas produções, que, com alguma alternância, repetem padrões que obtiveram algum sucesso. “Outra característica da cultura das mídias está no seu fator de mobilidade. Uma mesma informação passa de mídia a mídia repetindo-se com algumas variações na aparência” (SANTAELLA, 1996, p. 35), como vai se procurar perceber na análise das duas produções. Por isso, o trabalho tem sua justificativa em entender esse ambiente e procurar as relações entre a produção cultural e os discursos legitimadores de práticas violentas e ilegais.

A análise partirá do que Kellner (2001) chamou de “estudo cultural crítico”. Assim, é necessário articular o olhar sobre os objetos com os contextos social e cultural, também com as relações de poder que se manifestam nos processos de produção e consumo da mídia. “Em termos simples, um estudo cultural multiperspectivo utiliza uma ampla gama de estratégias textuais e críticas para interpretar, criticar e desconstruir as produções culturais em exame” (2001, p. 129). Para o autor, é possível e preciso avaliar os produtos da cultura da mídia em relação ao seu contexto de produção e consumo. “Um estudo cultural contextualista lê os textos culturais em termos de lutas reais dentro da cultura e da sociedade contemporânea” (2001, p. 135). Ainda é importante ressaltar que analisar uma produção audiovisual no formato de texto é uma experiência ingrata. Assim, as discussões propostas aqui sobre as obras não pretendem traduzir integralmente as produções no formato texto, mas contextualizá-las para o entendimento do leitor.

A VIOLÊNCIA NA CULTURA POP

As produções ficcionais não ficam distantes dessa temática. A violência nos filmes de cinema e produções de televisão sempre foi um aspecto recorrente e atrativo. *A girl and a gun*, em português, “uma garota e uma arma”, é um axioma recorrente na indústria de produção de entretenimento americana, como formula fácil de sucesso para suas produções,

já explicado e debatido por Edgar Morin na década de 1960. A fascinação pelo erotismo e pela violência, representados na frase, faz emergir, segundo Morin (2011), o desejo humano por se libertar das regras civilizatórias e explorar sua liberdade feroz de violência como resposta ao sofrimento.

Por meio da comunicação de massa, “fazemos pacificamente a experiência da guerra. Fazemos pacificamente a experiência do homicídio” (MORIN, 2011, p. 114). Para o autor, a violência faz o ser humano se aproximar novamente da experiência de morte, característica que subverte as regras e leis da sociedade moderna. Sua visão antropológica apresenta os argumentos para o interesse na violência e na sua representação em meios de comunicação midiáticos.

Porém, na imprensa, no cinema e na televisão, essa morte é simulada. O sacrifício alheio substitui o sacrifício pessoal, “isso não impede, no entanto, que por uma curiosa reviravolta moderna, seja a realidade vivida, e não mais a imaginária, que se torne o fornecedor trágico da cultura” (MORIN, 2011, p. 116).

O próprio autor ressalta a relação entre a cultura imaginária, transmitida pelos veículos como cinema e televisão, com as práticas cotidianas e a atuação do ser humano no mundo. O “homem imaginário” não pode ser separado do real. O “homem real” não pode ser separado do imaginário. A matéria prima fornecida pelos veículos de comunicação midiática funciona como base para a construção desse homem. As imagens refletidas na tela constroem no público sua própria realidade. “É o verdadeiro alicerce de projeções-identificações, a partir do qual o homem, ao mesmo tempo que se mascara, se conhece e se constrói” (MORIN, 1970, p. 250).

Mais recentemente, na cultura da mídia, essa relação ganhou impulso e se transformou em algo ainda mais visível. Kellner (2001) salienta como a cultura mediada e representada pelos produtos de comunicação midiática fortalecem esse processo.

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da

indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia, de raça, de nacionalidade, de sexualidade, de 'nós' e 'eles'. Ajuda a modelar a visão prevalecente no mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral (KELLNER, 2001, p. 9).

Para o autor, a cultura da mídia, formada pelos meios de comunicação de massa existentes e seus produtos, é responsável por moldar a forma de viver e se expressar. É a partir das produções dessa cultura que muitas pessoas constroem sua própria identidade, seus valores morais e éticos, e sua visão sobre o outro. "As narrativas veiculadas pela mídia fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a construir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos em muitas regiões do mundo de hoje" (KELLNER, 2001, p. 9).

Do ponto de vista dos Estudos Culturais, a cultura é lugar de tensionamento, espaço privilegiado para se fazer a leitura da sociedade, das suas estruturas e relações. Esse diagnóstico, neste trabalho, será realizado por intermédio da análise de seus produtos, a saber, dois filmes de cinema, na medida em que esses produtos são portadores de sentido e alvo de ressignificações para o público consumidor. Os produtos culturais midiáticos ajudam a criar textos culturais, que serão interpretados e reinterpretados no tempo e no espaço, e auxiliaram a construir práticas, identidades e ritos.

Por isso, é preciso entender o processo de comunicação dentro do estudo da cultura. A comunicação assume a forma de signos e símbolos para transmitir o que pretendemos comunicar. A linguagem funciona como um sistema representacional, e é esse o mecanismo que constrói a cultura, quando se entende cultura como produção e intercâmbio de sentidos.

Uma mensagem precisa de linguagem para ser transmitida e as linguagens precisam de cultura para serem interpretadas, já que é a cultura que organiza nossa forma de convivência, nosso modo de existir com os outros e como indivíduos.

A expressão do meu rosto pode até "revelar algo" sobre quem eu

sou (identidade), ou o que estou sentindo (emoções) e de que grupo sinto fazer parte (pertencimento). Ela pode ser lida e compreendida por outros indivíduos mesmo que eu não tenha a intenção deliberada de comunicar algo formal como “uma mensagem”, e ainda que o outro sujeito não consiga perceber de uma maneira muito lógica como chegou a entender o que eu estava “dizendo”. Acima de tudo, os significados culturais não estão somente na nossa cabeça – eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais práticos (HALL, 2016, p. 20).

Para Hall (2003, p. 354), “a mensagem é uma estrutura complexa de significados que não é tão simples como se pensa”. Portanto, não é possível operar com base em um modelo de comunicação determinista, que toma como hipótese de que o significado da mensagem é fixo. Quem participa da cultura é que dá sentido à mensagem. O que “em si” está sendo comunicado raramente é somente aquilo, sua significação transpassa diversas esferas culturais para criar uma significação no indivíduo. Esse processo é o que Hall (2016) chama de “circuito da cultura”.

Para o autor, o “circuito da cultura” também inclui os sistemas de comunicação de massa, que criam e distribuem uma variedade de culturas, que circulam pelos sistemas globais de comunicação. Inclui ainda o ato de consumir, ou se expressar por meio desses objetos culturais, ou seja, “quando nós os integramos de diferentes maneiras nas práticas e rituais cotidianos e, assim, investimos tais objetos de valor e significado. Ou, ainda, quando tecemos narrativas, enredos – e fantasias – em torno deles” (HALL, 2016, p. 22).

Para criar essa relação entre sentido e linguagem, Hall (2016) vai buscar apoio na ideia de representação. Para o autor, este termo significa utilizar uma linguagem para dar forma e expressar algo sobre o mundo, simbolizá-lo a outras pessoas. “Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura” (HALL, 2016, p. 31). De maneira sucinta, representação diz respeito à produção de sentido por meio da linguagem. Ao traduzirmos o mundo que nos rodeia transformamos ideias em signos linguísticos ou em imagens. Qualquer tentativa de traduzir a nossa apreensão

do mundo em comunicação será realizada por esse processo. É assim que expressamos pensamentos ou retratamos objetos fictícios e reais. “E aqui é onde a representação aparece: ela é a produção dos significados dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem” (HALL, 2016, p. 34).

Para que essa ideia funcione é necessário que exista um “sistema de representação” que equalizará a forma como aprendemos, apreendemos e interpretamos aquele simbolismo como indivíduos, dando marcas próprias àqueles signos, mas que ainda se mantém em um “sistema de representação” que pode ser compartilhado e dividido coletivamente.

Poderia ocorrer que o mapa conceitual que carrego na minha cabeça fosse totalmente diferente do seu, o que nos levaria – eu e você – a interpretar ou dar sentido ao mundo de maneira totalmente diversas. Seríamos incapazes de compartilhar nossos pensamentos ou de trocar ideias sobre o mundo. Na verdade, entenderíamos e interpretaríamos o mundo de uma maneira única e individual. Somos, entretanto, capazes de nos comunicar porque compartilhamos praticamente os mesmos mapas conceituais e, assim, damos sentido ou interpretamos o mundo de formas mais ou menos semelhantes. Isso é, de fato, o que significa pertencer “à mesma cultura” (HALL, 2016, p. 36).

Não é à toa que cultura também é definida como “sentidos compartilhados”, uma vez que, ao compartilharmos o mesmo sistema simbólico, podemos estruturar formas de convivência ao redor dele. Para Hall (2016), esse sistema de representação criado com codificação de ideias, objetos, circunstâncias e significados compartilhados é fundamental para se entender a cultura. A existência social humana está relacionada a essa capacidade de enxergar o mundo sob o mesmo mapa conceitual e de compartilhar significados.

É importante ressaltar que esse movimento de decodificação da linguagem é a base da formação de nossa cultura, ou seja, nossos hábitos, ritos e práticas. A cultura injeta em nosso cotidiano formas de entender e interagir com o mundo. A cultura da mídia potencializa esse processo, e suas mensagens são disseminadas, apreendidas e ressignificadas constantemente nas práticas mais habituais.

TROPA DE ELITE E O DOUTRINADOR

O filme *O doutrinador* (Fig. 1), originado da história em quadrinhos homônima de Luciano Cunha criada em 2008, foi adaptado para o cinema em 2018 e em uma série televisiva em 2019. Trata da história de um policial chamado Miguel, que tem sua filha atingida por uma bala perdida e morre no corredor de um hospital público, sem atendimento, enquanto esquemas criminosos desviam dinheiro do sistema de saúde pública por políticos corruptos que o próprio policial investiga.

Miguel, movido por vingança, decide agir por conta própria. Usando uma máscara, torna-se o “doutrinador” imbuído da missão de matar violentamente políticos corruptos que iriam se safar de uma punição no caso investigado.

Figura 1: cartaz do filme



Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-251150/>, acesso em 11/07/2022

O enredo já inicia com a cena clímax, antes mesmo da abertura do filme, em que o Doutrinador consegue entrar na sala do governador do Estado para matá-lo. Toda a sequência da história se baseia na vingança “autojustificada” do protagonista, que confere a si mesmo missão de exterminar violentamente políticos corruptos.

Em uma cena, Miguel é preso, após ter sua identidade secreta descoberta, e é contraposto ao delegado, chefe da sua equipe – também

corrupto –, em um diálogo em que o chefe alerta o Doutrinador sobre o insucesso da luta individual, pois “a corrupção é parte da engrenagem que faz tudo girar neste país. Não se pode tirar uma parte sem quebrar a máquina toda. Nenhum homem sozinho pode quebrar a máquina” (*O doutrinador*, 2018, 1h31min.).

Colocar essa explicação na fala do policial corrupto deslegitima a compreensão sistêmica e estrutural da corrupção em prol de ações individuais que não combatem as causas do fenômeno, mas sim apenas as consequências, num tom messiânico de um herói que salvará a população oprimida contra os inimigos políticos corruptos. A questão é retirada do plano da compreensão racional sobre as raízes da corrupção, sua dinâmica e seu papel na sociedade e transplantada para o plano da emoção maniqueísta, em que político corrupto é um inimigo a ser combatido, é produto do mal, sem uma conexão funcional ou estrutural com o sistema político e econômico vigente, ou seja, ele aparece de forma a-histórica e de igual modo é combatido por um herói, salvador, cujas causas da revolta particular se aproximam do sentimento de revolta dos espectadores, dando ar de proximidade e realidade.

Figura 2: cartaz do filme



Fonte: <https://bityli.com/ebaPYu>, acesso em 11/07/2022

Diferentemente, o filme *Tropa de elite* (Fig. 2) exhibe em sua abertura uma frase do psicólogo-social Stanley Milgram (*apud* DUNKER; RODRIGUES, 2021, p. 78) com os seguintes dizeres: “A psicologia social deste século nos ensinou uma importante lição: usualmente não é o caráter de uma pessoa que determina como ela age, mas sim a situação na qual ela se encontra”. O filme permite ao espectador se questionar sobre o caráter dos personagens em situações sob estresse e pressão e diante de esquemas de corrupção.

Mas quando Mathias, o policial estudante de direito, leitor de Michel Foucault, passa pelo treinamento do BOPE, sob comando do emblemático Capitão Nascimento, e se vê dividido entre a violência do crime organizado e da política corrupta nas favelas cariocas, emerge uma compreensão acrítica do papel da polícia como braço armado do Estado; na última cena, ele se decide com tiro de uma espingarda calibre 12, ratificando a frase de abertura do filme, como uma forma de absolvição diante do inevitável.

O Capitão Nascimento também pode ser compreendido como um anti-herói (do mesmo modo que o Doutrinador). Não vê no filme a corrupção como um elemento estrutural do Estado e do modo de produção, mas de forma maniqueísta entre bons e maus, típico dos contos de fadas infantis, porém, com a diferença que o antiherói também usa de violência, e faz “maldades” por um bom motivo.

A consagração desses heróis que usam violência nas telas do cinema pode promover a catarse do espectador que se vê atolado de notícias e práticas corruptas em seu cotidiano, sem ter o que fazer, ou para quem denunciar, quedando-se inerte, impotente e revoltado com as situações injustas.

A violência não resolve o problema da corrupção, exercício de poder arbitrário, contrário ao comportamento necessário para viver em sociedade. A criminalidade deve ser enfrentada com punição, manejada por um processo penal legal e democrático, e não com um espetáculo de violência, que barbariza, dessensibiliza e normaliza a guerra contra o inimigo.

Os anti-heróis contra a corrupção são engrenagens necessárias para o funcionamento do modo de produção vigente. O Doutrinador, ao

atuar como justiceiro, coloca a corrupção como exceção, mesmo que recorrente, de modo que, se ela for extirpada das entranhas do Estado, garantirá uma sociedade mais justa. Ou seja, a corrupção é uma disfunção apta a ser corrigida por um justiceiro restabelecendo a normalidade e a justiça do sistema.

De modo algum, o justiceiro busca combater o sistema que impõe uma grave e severa desigualdade social, o conceito adotado de justiça não é social, mas meramente liberal. Existe uma percepção maniqueísta entre as forças que desafiam a justiça (sejam elas os corruptos ou o crime organizado) e uma imagem platônica da justiça pura, quase divina. A função do *Doutrinador* não é lutar por justiça social, nem democracia, mas purificar o Estado. Assim, ele nada mais é do que uma engrenagem para manutenção do Estado liberal burguês.

Sem ser diferente, em *Tropa de elite*, o Capitão Nascimento narra de forma crua a conviência entre o crime organizado e uma parcela corrupta da polícia e como ambos interagem na troca de favores recíprocos. Mas mostra o BOPE⁹ como uma tropa de elite da polícia carioca, incorruptível, deixando clara a natureza imoral da corrupção, como verdadeiro desvio de caráter. Desta forma, estes anti-heróis se colocam como engrenagem da estrutura social na função de autocorreção e manutenção do Estado, em que a violência é símbolo de poder que não se submete à criminalidade. Resgatam a imagem heroica e temida do policial, que por intermédio da violência ratifica sua força diante de um sistema de justiça ineficiente.

Na história das prisões, com bem destaca Michel Foucault, a punição na forma de violência sobre o corpo físico do condenado cede espaço a um sistema de justiça, radicado no processo penal, em que a eficácia do sistema penal e da diminuição da criminalidade deve-se à certeza da punição e não mais à violência e ao espetáculo de terror imposto ao condenado (FOUCAULT, 1997, p. 13).

Contudo, a impunidade, também retratada como forma de corrupção, abre espaço para a punição física, como forma de restaurar a autoridade, a moralidade e o poder do BOPE, que se mostra como uma

⁹ Batalhão de Operações Policiais Especiais é uma força de operações especiais da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro foi criada em 19 de janeiro de 1978.

ferramenta necessária para o combate da impunidade e restauração da moralidade e da justiça nas favelas do Rio de Janeiro.

CRIMINOLOGIA MIDIÁTICA E A GLORIFICAÇÃO DA VIOLÊNCIA

A violência presente nos filmes busca referências no cotidiano de muitas localidades brasileiras, especialmente locais dominados por facções do crime organizado. Talvez o diferencial que tanto encanta nas telas de cinema seja o fato de ela permitir um sentimento de reconhecimento e até mesmo de vingança do espectador, este que muitas vezes é o alvo das práticas violentas cotidianas.

Contudo, esse desejo de violência, movido por sentimentos acumulados de injustiça, repressão e carências das mais diversas ordens, pode se replicar no cotidiano por meio da indiferença, diante da normalização de atos violentos cometidos pela polícia, exército ou justiceiros, com a contribuição do discurso midiático sobre criminalidade, o qual transforma os atos de violência da realidade em espetáculo, confundindo a violência do cinema com o espetáculo da realidade. Nas palavras de Guy Debord,

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo olhar e toda consciência. Pelo fato de esse setor estar separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão somente a liguagem oficial da separação generalizada (DEBORD, 1997, p. 14).

Nesse sentido, as obras em análise promovem uma aproximação do real com o representado, sob a amálgama da falsa consciência, direcionada pelo sentimento de ser representado nas telas, com poder e justiça nas suas mãos, sob os aplausos dos espectadores que sacramentam a visão da violência como purificadora do sistema e possível e alcançável a qualquer pessoa comum.

Certamente, não seria correto reduzir todo o cinema a esse processo de alienação, mas esse caráter se destaca quando associado à glorifica-

ção da violência como estratégia de vingança e de purificação do sistema político e econômico, ou seja, do modo de produção capitalista. O cinema é uma manifestação cultural que contribui para o processo de formação do indivíduo e de como ele entende e se coloca no mundo. Porém, obviamente, não é o único fator, nem deve ser considerado sozinho.

O filme trabalha com o imaginário popular, dissemina e sedimenta visões simbólicas sobre os órgãos de controle social, tais como polícia e sistema judiciário, pois o

[...] movimento envolvendo cinema e o imaginário social e científico, por vezes, torna-se referência de como o público percebe tais questões na própria sociedade, constituindo boa parte dos aspectos simbólicos dos empreendimentos que as autoridades utilizam na luta contra o crime, ou melhor, nas investigações criminais. [...] de tal modo que essas [representações cinematográficas] acabam se tornando uma forma de educação informal sobre a legislação e sobre como a justiça age em prol do bem social (MATOS, 2015, p. 90).

Tanto o Capitão Nascimento como o Doutrinador desrespeitam as garantias constitucionais penais, como ampla defesa, devido processo legal, proibição de tortura, e tantas outras. Mostram a violência como forma de justiça, enquanto o sistema penal é corrupto, moroso e ineficiente. Essa simbologia, aliada à espetacularização da justiça e ao sensacionalismo criminal do noticiário jornalístico corroboram a convivência com práticas violentas por agentes de Estado, como a tortura, busca pessoal e domiciliar sem mandado judicial e em linchamentos promovidos como forma de “justiça com as próprias mãos”.

Os linchamentos são promovidos por multidões, imbuídas de um sentimento de isenção de culpa por agir em nome da coletividade e não por motivo particular; além da impossibilidade de se identificar o golpe fatal (MARTINS, 2000), o que mantém as ideias de justiça e de mãos limpas, embora os participantes das agressões ajam como justiceiros.

A criminologia é a ciência que se estuda o crime, o infrator, a vítima e o controle social do comportamento delitivo, com a finalidade de explicar e prevenir a delinquência, intervir na pessoa do infrator e avaliar os

diferentes modelos de resposta ao crime (MOLINA; GOMES, 2008). Atualmente, a criminologia vem se abrindo ao estudo da chamada criminologia midiática, devido ao seu impacto no processo penal e na percepção de justiça na sociedade, que coloca em descrédito e em linha de deslegitimação do sistema penal.

A criminologia midiática, ou comunicacional, trata-se de um conhecimento próprio do senso comum, que corrobora a construção de uma “opinião pública” ou publicável, partindo do discurso do medo, relegitimando a autoridade punitiva, mantendo o *status quo*, manipulando narrativas e elegendando inimigos do sistema (CALLEGARI; FONTENELE, 2020, n.p.).

A criminologia midiática se refere ao processo de compreensão do crime, do infrator, dos mecanismos de controle social e da vítima por intermédio dos meios de comunicação de massa que criam estereótipos de criminosos baseados em preconceitos, estimulando a criação de cada vez mais leis penais mais severas e uma política de encarceramento. Esse processo se dá independente de comprovação científica para a prevenção da criminalidade, fenômeno este conhecido como direito penal simbólico, ou seja, uma resposta do Estado à opinião pública, mas que não tem qualquer efeito preventivo ou reparador.

Nos dois filmes citados, a criminologia midiática atua no sentido de glorificar o uso da violência em busca de justiça, legitimando condutas ilegais de agentes de Estado ou de pessoas que se dispõem a lutar em prol do bem comum.

A criminologia midiática – contribui para a estruturação do Estado autoritário, com fortalecimento e maior autonomia dos órgãos policiais, resultando em distorções de ordem democrática e social, entre elas, destaca-se a corrupção das autoridades, a ausência de controles externos, o aumento da criminalidade organizada, a perda de controle do governo e da sociedade sobre aparatos repressivos (REGASSI, 2019, p. 42).

A criminologia midiática investiga o chamado populismo penal o qual simplifica o crime, apagando suas diversas nuances, e oferece uma

resposta única e simples por meio da criminalização e do encarceramento. É uma resposta política rápida aos clamores populares por meio de oferta de lei que torna crime a conduta criticada ou aumenta sua pena de prisão, porém, desprovida de eficácia.

Esse populismo penal midiático tem duas expressões: a conservadora clássica e a disruptiva. A primeira trabalha com a imagem do conflito entre os desiguais – as pessoas decentes (“nós”) e os criminosos (“o outro”) –, em que o criminoso é o estereótipo das figuras do negro, do pobre, do favelado, do estrangeiro etc. A segunda criminaliza os iguais, os poderosos e os burgueses, e refere-se aos crimes sem sangue (os crimes de colarinho branco, de corrupção etc.) (GOMES; ALMEIDA, 2013, p. 62).

O filme *Tropa de elite* se insere no populismo midiático conservador clássico. Nele, os criminosos são retratados como bandidos favelados, violentos, pobres, negros e pardos; do outro lado, os policiais do BOPE, a elite de agentes justiceiros, movidos por ideais de limpeza da sociedade, na lógica do famigerado “bandido bom é bandido morto”, ao combaterem a criminalidade com uso de torturas, mortes e desaparecimentos forçados. Essa glorificação da violência como solução para a criminalidade fica mais evidente na atuação da figura heróica do Capitão Nascimento, acompanhada por uma trilha sonora¹⁰ frenética e contagiante, o que influencia na percepção das práticas ilegais policiais como “normal”.

Diferentemente, o *Doutrinador*, é um policial que abandona o sistema de justiça e se dedica a caçar políticos corruptos, seguindo outro tipo de estigmatização: o político corrupto, reforçando este estereótipo, sendo que apenas muda o tipo de criminoso e de estigma, mas segue no uso da violência para se combater o crime.

As duas produções definem o crime e o criminoso a partir de estereótipos, desgarrado de um contexto material e real, apenas em figuras imagéticas, alinhadas a uma lógica pueril e maniqueísta. Dão como resposta à criminalidade o encarceramento, como se a prisão fosse capaz

¹⁰ *Illegal* é o álbum de estreia da banda brasileira Tihuana, lançado em 2000 pelo selo Virgin. *Tropa de elite*, música que é trilha sonora do filme é a faixa 7. Segundo o site Cineclik, a música foi escolhida pelo diretor José Padilha após uma consulta aos policiais do BOPE. Fonte: <https://cineclick.uol.com.br/noticias/tropa-de-elite-colocou-o-tihuana-na-historia-do-cinema-nacional>.

de resolver todos os problemas sociais. O importante é salientar que as estruturas mais cotidianas da nossa forma de agir e pensar, são, em parte, construídas pelas produções culturais. Esse processo, ampliado pela cultura da mídia, aumenta nosso “mapa conceitual” (HALL, 2016) e normaliza a violência vingativa e a repressão como forma regular de conduta.

Compartilhar uma cultura é fazer parte de um processo em “que aprendemos e, inconscientemente, internalizamos quando dela nos tornamos membros” (HALL, 2016, p. 54). Os dois filmes discutidos neste trabalho ajudam a ampliar o nosso repertório cotidiano de práticas culturais e a transformar nossa maneira de ver e viver no mundo. Produções culturais como essas colaboram na nossa percepção da realidade. “O acontecimento deve se tornar uma ‘narrativa’ antes que possa se tornar um evento comunicativo” (HALL, 2003, p. 388-389). A cultura é dinâmica e a normalização desses textos e signos pode ser modificadas, seu entendimento ressignificado, nesse “sentido, conseqüentemente, sempre mudança, de uma cultura ou período a outro” (HALL, 2016, p. 108).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os filmes apresentados representam, cada um à sua maneira, o exercício da força e da violência justificado pelas falhas do Estado e pela corrupção, como forma legítima de ação de indivíduos. As representações da morte e da agressão constroem no imaginário social e nas práticas cotidianas uma justificativa para a ação violenta dos agentes do Estado contra as mazelas da vida social.

A ideia de representação é imperativa para essa análise, pois separa personagens e situações criadas para serem difundidos pelas mídias massivas. Os signos e textos transmitidos pela televisão e pelo cinema são assimilados no cotidiano e colaboram para a transformação da dinâmica social a um plano mais autêntico, auxiliando a modificar a percepção da realidade da população.

De maneira mais cartunesca, sob um capuz, incorporando as práticas de um anti-herói típico de histórias em quadrinhos, o Doutrinador se imbui do espírito da vingança contra os mal feitos de agentes do Estado

– governadores, senadores, deputados e, por fim, do presidente da república – como forma de retribuição por suas ações de má gestão e corrupção. Já o Capitão Nascimento, em um filme de aspecto mais documental e sóbrio, retrata a violência urbana tão comum no país. A força do BOPE amedronta e impõe a ordem sob um forte aparato de repressão – armas e técnicas de combate – que, naquela obra, representam a retidão de uma única instituição, fazendo valer a correção e a justiça da lei sobre criminosos e policiais corruptos.

Não é possível fazer uma passagem direta entre os filmes e as transformações da vida ordinária no Brasil vista nos últimos dez anos. Nem é essa a proposta deste trabalho. O importante é salientar que as estruturas mais cotidianas da nossa forma de agir e pensar, são, em parte, construídas pelas produções culturais. E, muitas vezes, a violência das telas de cinema, sem perceber, se traduz nas telas do noticiário nacional, confundindo o real e o imaginário. Diante das cenas mais chocantes e violentas, a ideia do justiceiro das telas gigantes passa a se fazer presente.

É um processo complexo, que não tem uma resposta pronta e direta, nem uma única direção, mas se conscientizar da dinâmica e da influência desses fatores culturais sobre a emoção e a percepção humana, talvez, seja um primeiro passo para criar uma percepção crítica dessas produções da cultura mídia.

REFERÊNCIAS

CALLEGARI, André Luis; FONTENELE, Marília. Criminologia midiática e seus reflexos no processo penal brasileiro. **Revista Consultor Jurídico**, São Paulo, 26 abr. 2020. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2020-abr-26/apontamentos-criminologia-midiatica-reflexos-processo-penal-brasileiro>. Acesso em: 28 mar. 2022.

CERQUEIRA, D. et al. **Atlas da Violência 2021**. Brasília: Ipea; FBSP, 2021. Disponível em: www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020 Acesso em: 28 set. 2021.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia. **Psicologia e cinema**. São Paulo: nVersos, 2021.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 21 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GOMES, Luiz Flávio; ALMEIDA, Débora de Souza de. **Populismo penal midiático: caso mensalão, mídia disruptiva e direito penal crítico**. São Paulo: Saraiva, 2013.

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

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e pós-moderno**. Bauru, SP: Edusc, 2001.

MARTINS, José de Souza. Injustiça com as próprias mãos. **Revista Fapesp**, São Paulo, n. 58, p. 64-67, out. 2000. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/injustica-com-as-proprias-maos>. Acesso em: 28 mar. 2022.

MATOS, Daniel Ivori de. Serial killers: cinema, imaginário e crimes seriais. **Cultura Histórica & Patrimônio**, Alfenas, v. 3, n. 1, p. 83-98, 2015. Disponível em: http://publicacoes.unifal-mg.edu.br/revistas/index.php/cultura_historica_patrimonio/article/view/05_art_v3n1_matos. Acesso em: 20 mar. 2022.

MOLINA, Antonio García-Pablos de; GOMES, Luiz Flávio. **Criminologia: introdução a seus fundamentos teóricos: introdução às bases criminológicas da lei 9.099/95**. 6. ed. São Paulo: RT, 2008.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. v. 1: Neurose. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

REGASSI, Juliana da Silva. **Criminologia midiática: a influência dos meios de comunicação no direito penal e no encarceramento em massa**. 2019. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/107/107131/tde-10082021-175103/publico/JulianaS-RegassiOriginal.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2022.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

PARTE 3: MEMÓRIA E CULTURA

CAPÍTULO 7

MEMÓRIA, MÍDIA E REPRESENTAÇÃO: NOTAS SOBRE CONSTRUÇÕES DE SENTIDO DO MEMORÁVEL

Mozahir Salomão Bruck
Jeane Moreira

INTRODUÇÃO

Sendo a memória um processo de permanente (re)construção, resultando de intensos processos de negociação e de disputa, cabe considerar que a memória não teria, portanto, um *locus* privilegiado. Em todo lugar faz-se memória e em todo lugar esta é convocada dada sua essência identitária e representacional. A memória existe em estado etéreo, mas também reside em plasticidades específicas e textualidades diversas. Conecta o passado, imaginado ou vivido diretamente ou indiretamente, ao presente, que é onde é possível a ela realizar-se. É no presente que a memória se plasma e é nele que o memorável ganha contornos, significações e ressignificações. É no presente que a memória compõe sentidos, esses sempre em processos frenéticos produção. Ao determo-nos sobre o poder representacional da memória, queremos neste artigo, numa perspectiva prevalentemente teórica, refletir sobre como a mídia se coloca como *locus* privilegiado do memorável: legitimando-o ou deslegitimando-o, organizando-o ou o reconfigurando, sobrevalorizando-o ou obstaculizando ou negando a sua emergência. Mídia, memória e representação são, portanto, os conceitos que sustentam nossa discussão.

Nosso primeiro movimento é de pensar a natureza representacional da memória. Demarcamos que as noções de representação que nos pareceram mais adequadas convocarmos para este trabalho são a do psicólogo franco-romeno Serge Moscovici (2015) e seus estudos sobre as representações sociais, e do canadense radicado nos Estados Unidos Ervin Goffman. Para Goffman (2014), as pessoas, no dia a dia, empregam técnicas de manipulação para tentar controlar a impressão que os outros têm de si, além de, em permanente ação representacional, assumirem atitudes protetoras, de aproximação e afastamento e, especialmente, mecanismos de uma *representação do eu* que, de algum modo diz respeito à memória que cada um deseja que prevaleça sobre si mesmo.

Em seguida, buscamos, neste mapa teórico, articular os processos de midiaticização da memória, em um complexo jogo em que a mídia convoca a memória, estabelece-lhe (re)inscrições e acaba por retroalimentá-la. E é no encontro de tais noções que nos colocamos diante do problema indicado neste artigo: o memorável e suas representações midiáticas. Partimos, nesse sentido, do pressuposto de uma artificialidade do processo midiático que se encontraria, *a priori*, sempre em circunstância representacional, haja vista que as mídias operam, essencialmente, por meio de construções ideológicas e mentais compartilhadas socialmente.

Ao empreender gestos memorialísticos, as mídias parecem nos dizer não apenas o que lembrar, mas, ao seu modo, no mínimo, nos indicam como lembrar. Em nosso entendimento, a vontade da memória (NORA, 2008), que as mídias exercem cotidianamente, nascem e se dão em contextos e enquadramentos específicos. Um lembrar, um ver, um escutar e um dizer combinados e fundidos nas tentativas de objetivações ou mesmo nas imaginações do passado, do presente e do porvir, sempre atravessados pela invisibilidade da ideologia. Neste artigo, portanto, colocamos em tela para discussão três noções que nos parecem extremamente entrelaçadas: memória e representações sociais e as mídias, a partir do entendimento que, por um lado, memória e representação são conceitos extremamente próximos e mesmo articulados e, por outro, que as textualidades das mídias, de modo conjunto ou em separado, se nutrem delas e as retroalimentam no cotidiano dos processos interacionais e de midiaticização.

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

As discussões sobre as representações sociais têm suas bases nos estudos do sociólogo Émile Durkheim, no final do século XIX. Suas teorias, entre outros aspectos, caracterizam-se pela passagem da consciência coletiva para as representações coletivas como conceito-chave da análise sociológica. Remetem a um conjunto de crenças e sentimentos comuns, partilhados e ritualizados que orientam ativamente as práticas e as formas de organização sociais.

Tal abordagem passou a ser revisitada em diferentes campos do conhecimento, entre eles, Antropologia, Semiótica, Linguística, Psicologia, Filosofia, Sociologia, História, entre outros, ganhando novas significações. Um dos pesquisadores que deu continuidade aos estudos das representações foi o psicólogo Serge Moscovici. No campo da psicologia social, na segunda metade do século XX, ele buscou aprofundar as reflexões sobre a noção durkheimiana, explorando o que ocorre entre o coletivo e o individual.

Moscovici (2015) propõe uma atualização aos estudos de Durkheim, que defendia uma dicotomia entre as representações individuais e as coletivas. Na sua perspectiva, essas representações são coletivas e, portanto, não podem ser simplesmente reduzidas aos indivíduos. Durkheim também acreditava que as representações individuais são a base dos estudos do campo da Psicologia, enquanto as coletivas são da Sociologia e, portanto, não era possível explicá-las a partir dos mesmos fenômenos sociais. Fazendo uma contrapartida a esse pensamento, Moscovici (2015) afirma a não existência de uma distinção entre uma dimensão externa (representação coletiva) e interna (representação individual) do ator social, quando se trata do mundo das representações. Além disso, enquanto Durkheim considera as representações coletivas como formas estáveis de compreensão coletiva, Moscovici esteve mais interessado em explorar a diversidade das ideias coletivas.

Para Moscovici (2015, p. 198), “todas as formas de crença, ideologias, conhecimento, incluindo até mesmo a ciência, são, de um modo ou outro, representações sociais”. E essas representações podem influenciar a forma como os sujeitos pensam, agem, e até mesmo com quem se relacionam.

Em diversos espaços de interação social – como ruas, bares, escritórios, hospitais, laboratórios –, as pessoas analisam, comentam, formulam “filosofias” espontâneas, não oficiais, que têm um impacto decisivo em suas relações sociais, em suas escolhas, na maneira como eles educam seus filhos, como planejam seu futuro, etc. Os acontecimentos, as ciências e as ideologias apenas lhe fornecem o “alimento para o pensamento” (MOSCOVICI, 2015, p. 45).

Pessoas e grupos criam representações no decurso da comunicação e da cooperação. Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem (MOSCOVICI, 2015, p. 41).

O psicólogo franco-romeno ainda complementa esse pensamento ao afirmar que as representações sociais são fenômenos das sociedades pensantes em que os indivíduos ou grupos não são receptores passivos. Eles buscam interagir, mostrar e reforçar as suas opiniões, gerando constantes encontros e embates de sentidos. Ou seja, “todas as interações humanas, surjam elas entre duas pessoas ou entre grupos, pressupõem representações. Na realidade é isso que as caracteriza” (MOSCOVICI, 2015, p. 40).

Além disso, as representações sociais também têm como objetivo tornar o não familiar em familiar, pois quando alguma informação estranha é apresentada ao indivíduo, ele tende a interpretá-la fazendo mudanças em busca de familiarizá-la, com base na sua própria subjetividade.

[...] se nós formamos representações a fim de nos familiarizarmos com o estranho, então as formamos também para reduzir a margem da não comunicação. Essa margem é reconhecida através das ambiguidades das ideias, da fluidez dos sentidos, da incompreensão das imagens e crenças do outro [...] (MOSCOVICI, 2015, p. 208).

Nesse sentido, é possível entendê-las como processos contínuos que visam interpretar e ao mesmo tempo contribuir para a formação de conceitos importantes para a compreensão individual e coletiva do que

dá forma e conteúdo à sociedade. Ou seja, um conjunto de representações consideradas como verdadeiras, sendo familiarizadas por muitos, ganham forma e circulam na sociedade, atuando na constituição do conhecimento, do senso comum e da memória.

Nesse caso, como também em outros que nós observamos, as imagens, ideias e a linguagem compartilhadas por um determinado grupo sempre parecem ditar a direção e o expediente iniciais, com os quais o grupo tenta se acertar como o não familiar. O pensamento social deve mais à convenção e à memória do que à razão; deve mais às estruturas tradicionais do que às estruturas intelectuais ou perceptivas correntes (MOSCOVICI, 2015, p. 57).

Na abordagem de Hall (2016), as representações partilhadas entre os indivíduos também produzem esse efeito de naturalidade e universalidade, contribuindo para a formação e para a manutenção da cultura. Longe de ser um processo simples e direto, “a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura” (HALL, 2016, p. 31). Ela é parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados pelos membros de uma cultura.

Hall (2016, p. 32) cita duas possibilidades que podem estar ligadas ao ato de representar: o processo descrever, retratar ou imaginar algo por meio da descrição, produzindo uma semelhança de algo na mente ou nos sentidos, como no exemplo “este quadro representa o assassinato de Abel por Caim”; e o de simbolizar, substituir o objeto referente por uma representação compartilhada por uma convenção social, como na frase, “no cristianismo, a cruz representa o sofrimento e a crucificação de Cristo”.

As imagens na pintura estão no lugar da história de Caim e Abel e, ao mesmo tempo, significam a narrativa bíblica. De igual maneira, a cruz consiste simplesmente em duas tábuas de madeira dispostas perpendicularmente, mas, no contexto da fé e do ensinamento cristãos, ela se investe, simboliza ou passa a representar uma gama maior de sentidos ou significados sobre a crucificação do filho de Deus e este é um conceito que podemos colocar em palavras e imagens (HALL, 2016, p. 33).

Trazendo outra perspectiva sobre as representações sociais, outro estudioso que também se dedicou a entender esse fenômeno social foi o sociólogo canadense Erving Goffman (2014). Em sua obra *A representação do eu na vida cotidiana* (cuja 1ª edição foi lançada em 1959), ele associa as representações às encenações, fazendo uma metáfora da vida social com o drama teatral. E também apresenta o jogo político que marca as representações sociais do cotidiano.

Para Goffman (2014), uma representação pode ser considerada como uma espécie de imagem, em que o indivíduo, visto como um ator atuando em um palco, tenta induzir os observadores a terem a seu respeito.

Quando um indivíduo chega à presença de outros, estes, geralmente, procuram obter informação a seu respeito ou trazem à baila a que já possuem. Estarão interessados na sua situação socioeconômica geral, no que pensa de si mesmo, na atitude a respeito deles, capacidade, confiança que merece, etc. Embora algumas destas informações pareçam ser procuradas quase como um fim em si mesmo, há comumente razões bem práticas para obtê-las. A informação a respeito do indivíduo serve para definir a situação, tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que ele esperará deles e o que dele podem esperar. Assim informados, saberão qual a melhor maneira de agir para dele obter uma resposta desejada (GOFFMAN, 2014, p. 13).

A partir dessa perspectiva, podemos afirmar que representar envolve o processo de escolha do papel adequado feito conscientemente pelo ator social a partir de sua leitura do contexto. Depois de analisá-lo, ele encena, de forma intencional e calculada, o que considera que considera ser aceitável pela sua escuta.

Afirmar que quando um indivíduo chega diante de outros suas ações influenciarão a definição da situação que se vai apresentar. Às vezes, agir de maneira completamente calculada, expressando-se de determinada forma somente para dar aos outros o tipo de impressão que irá provavelmente levá-los a uma resposta específica que lhe interessa obter. Outras vezes, o indivíduo estará agindo calculadamente, mas terá, em termos relativos, pouca consciência de estar procedendo assim (GOFFMAN, 2014, p. 18).

Mesmo que indivíduos passem a se apresentar sob uma luz favorável, vale ressaltar que ele não consegue ter controle sobre as interpretações dos outros. Há nesse processo vários elementos que compõem a cena, como as expectativas dos atores, as expectativas da plateia e os sentidos ali construídos e disputados. Ou seja, na interação, ao mesmo tempo em que o indivíduo-ator busca gerenciar as impressões que passa ao outro, as pessoas com quem ele interage também buscam interpretar, com base em suas subjetividades, as impressões que recebe, o que reforça a assimetria da comunicação.

Os outros, por certo, podem perceber que o indivíduo está manipulando o aspecto supostamente espontâneo de seu comportamento e procurar no próprio ato de manipulação alguma variação da conduta que o indivíduo não tenha conseguido controlar (GOFFMAN, 2014, p. 21).

No entanto, com o objetivo de tentar controlar as impressões que os outros terão do ator, ele geralmente verifica se uma determinada “fachada” já foi estabelecida para aquele papel e, se for favorável à imagem que queira construir, ele se reveste dela. Ou seja, ele, de forma intencional ou inconsciente, busca atuar por meio de um conjunto formado por padrões de expressão, assumindo um papel social já estabelecido.

Com isso, mesmo em situações diferentes, podem ser criadas fachadas comuns. Segundo Goffman (2014), variadas práticas regulares podem ser vistas por trás de uma mesma fachada. “Os observadores, então, só precisam estar familiarizados com um pequeno vocabulário de fachada, de fácil manejo, portanto, e saber como responder a elas a fim de se orientarem numa grande variedade de situações” (GOFFMAN, 2014, p. 38). O autor ainda complementa:

Além do fato de que práticas diferentes podem empregar a mesma fachada, deve-se observar que uma determinada fachada social tende a ser tornar institucionalizada em termos das expectativas estereotipadas abstratas às quais dá lugar e tende a receber um sentido e uma estabilidade à parte das suas tarefas específicas que no momento são realizadas em seu nome. A fachada torna-se uma “representação coletiva” e um fato, por direito próprio (GOFFMAN, 2014, p. 39).

Uma fachada pode tornar-se uma representação coletiva, ou seja, pode direcionar a estereótipos institucionalizados e receber sentido a partir das práticas que são geralmente associadas a ela. Essa noção de fachada coletiva – e suas divisões de cenário, permanência e maneira – nos parece, portanto, ser um potente caminho para compreendermos os modos como as memórias dos indivíduos, grupos e organizações são (re) criadas na ambiência midiática pelas autoinscrições ou pelas narrativas produzidas por outrem.

MEMÓRIA E MÍDIA

Pensar sobre as relações entre mídia e memória impõe considerar que o chamado processo de exteriorização da memória possui estreita relação com o desenvolvimento histórico da imagem. Desde as pinturas rupestres, passando pelos palimpsestos e toda forma de registro em dispositivos físicos desenvolvidos na história, o homem tem essa necessidade de registrar as narrativas sobre si e dos contextos que experimentou e que lhe pareceram interessantes por meio que se poderia denominar de próteses externas da memória (BONIN; ALENCASTRO, 2010). Gutiérrez (2008) nos indica que a noção de exomemória, mesmo que tenha sido potencializada no chamado entorno digital, diz respeito a todo tipo de documentos – escritos, gráficos, audiovisuais etc. – que precisem ou não de reprodução técnica para serem acessados e compondo de modo mais amplo, a *mnemosfera*, “um universo complexo tramado tanto a partir da intimidade registrada quanto do compartilhamento comunitário da lembrança” (GUTIÉRREZ, 2008, p. 57).

Nosso entendimento é que na era pré-internet, da mídia massiva e vertical, referirmo-nos aos veículos midiáticos como uma dimensão privilegiada da presença e do acionamento da memória fosse, por assim dizer, uma operação significativa menos complexa. Nesse sentido, Barbosa (2006) assinala que ao difundir uma narrativa do mundo, ou seja, ao representá-lo, a mídia não é mero espelho da realidade, realizando sempre um trabalho de produção de significados. Para tal, as mídias atuam por meio de “trabalhos de memória”, organizando e or-

denando o mundo para o público, o que de alguma forma lhes confere uma condição de “senhores da memória” para a sociedade (BARBOSA, 2006, p. 158). Em uma palavra, essa anterior situação de dominância, ou poder-se-ia mesmo dizer hegemônica das mídias em relação à prevalência dos discursos que circulam na sociedade, mudou rapidamente desde o final do século passado. O contexto da comunicação digital alterou profundamente os processos midiáticos em termos de seus modos e condições de produção, circulação e consumo. Se as mídias massivas trabalhavam, preponderantemente, com uma memória calendarizada e celebrativa (LE GOFF, 2013), o digital redimensionou tal perspectiva e a disponibilização e perpetuação na internet de arquivos produzidos por elas mesmas, mas também por instituições, grupos, movimentos sociais e indivíduos, criando novos sentidos e possibilidades de instituição e circulação para as textualidades memorialísticas.

De todo modo, pensar as mídias como pretensos *lugares de memória* (NORA, 1993; 2008) parece requerer antes um duplo olhar crítico: o primeiro, em relação à própria ideia de *lugares de memória*, cunhada por Pierre Nora, no final dos anos 1970. Os autores deste artigo buscaram anteriormente problematizar os usos e abusos da noção de *lugares de memória*, entendendo que sua aplicação muito abrangente e generalizada acabou, digamos assim, por fragilizá-la conceitualmente.

[...] paradoxalmente, além da historiografia e outras áreas do conhecimento científico, a noção de lugares de memória passou a ser cada vez mais utilizada, sendo atravessada por apropriações diversas, críticas e controvérsias. Alguns estudiosos começaram a perceber os lugares de memória como patrimônio, um território espacializado. Essa tendência de reduzi-lo à materialidade e ao monumental contribuiu para Nora continuar escrevendo sobre o tema, na tentativa de esclarecer a proposta acerca do escopo da obra *Les Lieux de Mémoire* (BRUCK; MOREIRA, 2021, p. 16).

O segundo movimento de nosso olhar crítico diz respeito à tendência de se perceber as mídias prevalentemente como repositórios da memória, o que significaria reduzir os intensos, conflitivos e contraditórios processos e fenômenos socioculturais e político-ideológicos que

nelas se desenrolam. Independentemente de sua natureza, massiva ou reticular, analógica ou digital, comercial ou não, as mídias fazem circular conteúdos essencialmente constituídos pela memória e dela constituintes. As mídias guardam a memória, mas também a acionam (HUYSSSEN, 2000). As mídias celebram a memória, mas também são por ela guiadas em contínuos rituais de calendarização (FERRARI, 1993). Mais que isso, as mídias, como a memória, por realizarem-se no *continuum* do presente que experimentamos cotidianamente, participam e retroalimentam esse intenso jogo da vida simbólica entre passado, presente e futuro que (des) organizam, (des)parametrizam e (des)orientam as imagens, imaginários, representações e entendimentos acerca do que lembramos individual e coletivamente. Por nós mesmos ou, como nos dirá Pollak (1992), por tabela. E, como não poderia deixar de ser, ao promover a memória, também engendram ações de apagamentos, silenciamentos e esquecimentos resultantes das disputas de significados e sentidos presentes nas próprias comunidades e sociedades. Como todo o vastíssimo leito da cultura, as mídias são memória.

ENTRECRUZAMENTOS ENTRE GESTOS MEMORIALÍSTICOS E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Ao determo-nos sobre o poder representacional da memória, buscamos refletir sobre os cruzamentos entre gestos memorialísticos e representações sociais. Partimos do pressuposto de que as mídias, ao colocarem em circulação representações, influenciam diretamente no que será lembrado por grupos sociais, enquanto memória coletiva (HALBWACHS, 1990).

Cabe assinalar que, assim como para Halbwachs (1990), que não era possível dissociar a memória coletiva da individual, uma vez que há uma relação de interdependência entre as duas, para Moscovici (2015) não se pode falar em uma distinção entre uma dimensão externa (representação coletiva) e interna (representação individual) do ator social. A memória individual e a representação individual podem ser consideradas como pontos de vistas sobre o âmbito coletivo. E tais pontos de vista mudam de acordo com o lugar que o sujeito ocupa e com as relações que

mantém com outros meios (HALBWACKS, 1990; MOSCOVICI, 2015). Ou seja, um grupo de pessoas pode ter memórias e representações totalmente diferentes de um mesmo acontecimento ou de um mesmo personagem.

Trazendo essa perspectiva para o âmbito dos estudos de Goffman (2014), em *representações do eu*, é possível afirmar que um indivíduo ao chegar na presença de outros pode se apresentar a partir de representações diversas. Ele pode utilizar técnicas de manipulação diferentes para tentar controlar a impressão e a memória que os *outros* terão de si de acordo com as interações estabelece, como tentar sustentar um determinado papel no ambiente de trabalho, por exemplo, e outro entre amigos. Mas, por mais que haja uma tentativa de controle sobre essa representação de si, ela é relacional, depende do reconhecimento do *outro*.

Uma representação ou uma memória individual pode encontrar no âmbito coletivo pontos em comum e algumas vezes conflitivos ou contraditórios, sendo que dele também se nutre e o retroalimenta, em um sentido duplo de circulação. O que reforça um processo que não é linear e nem de reconhecimento mecânico ou imediato, mas sim repleto de disputas e negociações de sentidos. “O que estamos sugerindo, pois, é que pessoas e grupos, longe de serem receptores passivos, pensam por si mesmos, produzem e comunicam incessantemente suas próprias e específicas representações e soluções às questões que eles mesmos colocam” (MOSCOVICI, 2015, p. 45). Os pontos mais próximos e que são reconhecidos com certa facilidade constroem representações e memórias e, por meio delas, conceitos e sentidos são também coletivamente criados e partilhados.

Pessoas e grupos criam representações no decurso da comunicação e da cooperação. Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem (MOSCOVICI, 2015, p. 41).

Assim como acontece com as representações, para que uma memória se mantenha viva para um sujeito é necessário que ele esteja inserido em grupos de referência e seja por eles habitado, como, por exemplo,

família e amigos, que conversem sobre o fato ocorrido (HALBWACHS, 1990). O que reforça a interdependência da memória individual e coletiva. Um processo vivo, fluído e seletivo. “O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (POLLAK, 1992, p. 204). Ou seja, depende de como os indivíduos organizam as lembranças, na qual nem tudo fica guardado e registrado.

Um exercício que se faz necessário, no entanto, diz respeito à distinção entre os modos pelos quais se dão as formações da representação social e da própria memória. Se, ao se instituírem, as representações acabam por considerar e nutrir-se, por assim dizer, do memorável, a memória, por sua vez, se alimenta do jogo simbólico das representações construídas pelos indivíduos, grupos e comunidades. Sentidos e significados das memórias e das representações se dispõem, assim, em processo de permanente reconfiguração e retroalimentação, resultantes que são, como já mencionado neste artigo, de intensos processos simbólicos intercambiáveis.

Elas [as representações] entram para o mundo cotidiano em que nós habitamos e discutimos com nossos amigos e colegas e circulam na mídia que lemos e olhamos. Em síntese, as representações sustentadas pelas influências sociais da comunicação constituem as realidades de nossas vidas cotidianas e servem como o principal meio para estabelecer as associações com as quais nós nos ligamos uns aos outros (MOSCOVICI, 2015, p. 8).

Nessa perspectiva, cabe considerar o importante papel que as mídias possuem nesse cruzamento entre memória e representações sociais. Entendendo a capacidade de agendamento de conteúdos e opiniões e mesmo de vinculação social historicamente presentes nas mídias tradicionais, elas se colocam como *locus* privilegiado do memorável. É nesse ambiente midiático também que muitas das representações que temos sobre acontecimentos e personagens circulam, influenciando o que lembramos.

Ao empreender gestos memorialísticos, as mídias nos dizem não apenas o que lembrar, mas, ao seu modo, no mínimo, nos apontam como lembrar. *A vontade da memória* (NORA, 2008) que as mídias exercem coti-

dianamente nascem e se dão em contextos e enquadramentos específicos. Um lembrar, um ver, um escutar e um dizer combinados e fundidos nas tentativas de objetivações sobre o mundo ou mesmo nas imaginações sobre o passado, do presente e do porvir, sempre atravessados pela invisibilidade da ideologia. Representações se arquitetam a partir do vivido, do imaginado, do apreendido e do incompreendido. Significados e sentidos que construímos. Representações se delineiam a partir de imagens que construímos – lembranças recentes ou remotas – ou no presente de nossa vida imediata, que, potencialmente, logo em seguida, podem se tornar memória.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Marialva. Percursos do olhar: televisão, narrativa e universo cultural do público. In: FREIRE FILHO, João; VAZ, Paulo (org.). **Construções do tempo e do outro**: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade. Rio de Janeiro, Mauad, 2006, p. 157-179.
- BONIN, Jiani A.; ALENCASTRO, Bruno S. Do álbum de fotos para a internet: perspectivas teórico-metodológicas para compreender a reconfiguração da memória no ambiente digital. In: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 11, 2010. **Anais [...]**. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2010.
- BRUCK, Mozahir Salomão; MOREIRA, Jeane. Lugares de memória: aspectos notionais e potência heurística. In: BRUCK, Mozahir; MOREIRA, Jeane; PIMENTA, Ana Paula (org.). **Memória**: personagens, lugares e objetos – v. 1. Belo Horizonte: PUC Minas, 2021, p. 11-29.
- DOSSE, François. **O desafio biográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- FERRARI, Monica. R. N. **O mito no rádio**: a voz e os signos de renovação periódica. São Paulo: Annablume, 1993.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 20 ed., Petrópolis: Vozes, 2014.
- GUTIÉRREZ, Antonio G. **Outra memória é possível**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

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

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Arquitetura, monumento, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora. 2000.

LE GOFF, Jacques. **História & memória**. São Paulo: Editora Unicamp, 2013.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

NORA, Pierre. **Pierre Nora en Les lieux de mémoire**. Montevideo: Ediciones Tilce, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez 1993.

CAPÍTULO 8

REPRESENTAÇÕES DO BRASIL DURANTE A PANDEMIA DE COVID-19: ANÁLISE SEMIÓTICA DE CHARGE DE GILMAR MACHADO

Nilton Carvalho
Rita Donato
Vanessa Krunfli Haddad

INTRODUÇÃO

Situações cotidianas são interpretadas, dentro de uma coletividade, de maneira heterogênea, de acordo com as vivências e informações acessíveis a cada um dos indivíduos e segmentos socioculturais que a integram. Tais leituras são construídas e manifestadas ao longo da história por meio de representações. Formadas por uma ou mais linguagens, essas representações correlacionam e comunicam diferentes conceitos e estereótipos sobre sujeitos, objetos, fatos e ideias (HALL, 2016).

As representações são elaboradas e ressignificadas continuamente nos circuitos culturais, espaços de interações pessoais e sociais que envolvem diferentes áreas e processos (HALL, 2016), entre eles, a prática jornalística. A imprensa traduz os acontecimentos considerados de interesse público em notícias, grandes reportagens, análises, editoriais etc. Como acontece em outras dinâmicas culturais midiáticas, circulam nos meios jornalísticos representações das realidades políticas, sociais, econômicas e, também, identitárias.

Correia (2005), ao tratar da relação das mídias com as identidades, ressalta a possível existência de uma contrariedade:

[...] por um lado, os *media* tornariam possível a afirmação da diferença como uma possibilidade de diversidade que constitua um aprofundamento democrático das sociedades; por outro lado, seriam, frequentemente, eles que reduziriam a luta pelo reconhecimento dessas identidades a uma mera exploração de segmentos de mercado [...] (CORREIA, 2005, p. 17-18, grifo do autor).

Independentemente do tratamento dado às informações por um ou outro veículo de imprensa, elas podem ser posteriormente problematizadas por meio de apropriações e ressignificações, em um processo semiótico que gera novos textos em quaisquer linguagens (LOTMAN, 1996). Uma delas faz parte do próprio jornalismo: a charge, considerada um gênero de opinião relacionado ao contexto político recente (ROMUALDO, 2000).

Este artigo analisa a charge de Gilmar Machado (Fig.1) publicada no perfil do artista no Instagram no dia 14 de outubro de 2021¹, que faz uma releitura de três episódios ocorridos no Brasil entre setembro e outubro de 2021 e divulgados pelos principais meios nacionais de informação: a prisão, no dia 29 de setembro, de Rosângela Cibele de Almeida Melo, mulher de 41 anos, negra e moradora de rua, por furtar dois pacotes de macarrão instantâneo, dois refrigerantes e um refresco em pó de um supermercado paulistano; a descoberta, em um paraíso fiscal, de *offshore*² de propriedade do então ministro da Economia Paulo Guedes, com investimentos de quase 10 milhões de dólares; e a ultrapassagem, no dia 8 de outubro, da marca de 600 mil³ mortes por Covid-19, quando o país se tornou o segundo do mundo a superar esse número, atrás dos Estados Unidos.

¹ Disponível em: https://www.instagram.com/cartunista_das_cavernas. Último acesso em: 09 abr. 2022.

² Trata-se de empresas abertas nos chamados “paraísos fiscais”, onde a tributação é baixa ou até mesmo nula. Elas são autorizadas a investir legalmente em companhias e fundos estrangeiros de maneira direta, ou seja, sem que os rendimentos sobre o capital investido sejam tributados imediatamente no Brasil (ABREU, COSTA; 2021).

³ 600.077 óbitos confirmados, de acordo com os dados reunidos pelo consórcio de veículos de imprensa (*G1, O Globo, Extra, Estadão, Folha e UOL*), a partir das informações obtidas com as Secretarias Estaduais de Saúde.

Figura 1: Charge sequencial do artista Gilmar Machado



Fonte: Instagram - @cartunista_das_cavernas, 2021⁴

O objetivo é identificar como essas notícias e as relações de poder nelas presentes de forma explícita ou implícita foram associadas e traduzidas para a linguagem chárstica. A escolha da charge como *corpus* deste estudo se deve à diversidade de problemas sociais que ela aborda e correlaciona. Tal riqueza de representações e de encadeamentos de sentidos foi possível por causa de dois aspectos: o primeiro se refere à própria característica do texto chárstico, que condensa grande quantidade de informações. “Se pensarmos em termos de conteúdo, as charges podem ser muito mais densas do que outros textos opinativos, como uma crônica ou até mesmo um editorial” (ROMUALDO, 2000, p. 26).

O segundo aspecto é a estratégia adotada pelo chargista para potencializar a já alta capacidade de conexões sígnicas do texto chárstico: o uso do recurso de arte sequencial. Tal recurso é menos comum em charges, geralmente compostas por apenas um quadro – o qual também é chamado de vinheta, denominação emprestada da linguagem das histórias em quadrinhos (RAMOS, 2019). A sequencialidade permitiu um maior número de representações na charge analisada, que retratou de maneira dialógica os três acontecimentos, cada um em um quadro.

Como referencial teórico, utiliza-se a Semiótica da Cultura, que possibilita tomar a charge como texto cultural e artístico, bem como observar sua organização em sistemas sígnicos que se relacionam entre si e com

4 Disponível em: https://www.instagram.com/cartunista_das_cavernas. Acesso em: 10 out. 2022.

os elementos semióticos externos – traduzidos para a linguagem chár-gica. Também são aplicados conceitos dos Estudos Culturais, que refletem sobre questões como representações e identidades de grupos em determinada cultura. Este trabalho foca as concepções sobre as “[...] relações existentes na oposição entre culturas – elite, massa, popular [...]” (MARTINO, 2017, p. 290-291), que ajudaram a identificar na charge os tensionamentos entre as figurações da mulher negra e pobre, das vítimas mortais da Covid-19 e dos detentores dos poderes político e econômico no Brasil.

ARTICULAÇÕES ENTRE REPRESENTAÇÃO, MEMÓRIA E LINGUAGEM DE CHARGES

Stuart Hall define representação como o uso da linguagem para conferir sentidos às “coisas” do mundo, ou seja, às pessoas, objetos e acontecimentos, reais ou imaginários; bem como a fenômenos abstratos, como os sentimentos, a morte e as relações humanas. O pesquisador considera a representação “[...] uma das práticas centrais da cultura” (HALL, 2016, p. 32). Em sua concepção, a cultura não se restringe à produção artística, mas abrange os “modos de vida” das pessoas, isto é, as práticas, experiências e relações humanas do cotidiano. “Basicamente, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos — o ‘compartilhamento de significados’ entre os membros de um grupo ou sociedade” (HALL, 2016, p. 19).

A Semiótica da Cultura segue ideia semelhante – essa corrente teórica caracteriza a cultura como:

[...] um conjunto de informações que os grupos sociais acumulam e transmitem por meio de diferentes manifestações do processo da vida, como a religião, a arte, o direito (leis), formando um tecido, um “continuum semiótico” sobre o qual se estrutura o mecanismo das relações cotidianas (VELHO, 2009, p. 250).

Nessa perspectiva, a charge também é prática cultural, uma vez que é uma atividade jornalística que partilha opiniões políticas sobre o governo de determinada comunidade.

Para Hall (2016, p. 36), existe um “processo global de construção de sentido”, o qual envolve dois sistemas de representação. O primeiro é o mental: cada sujeito possui em seu intelecto um repertório conceitual que lhe serve de parâmetro para interpretar o mundo. Por exemplo, ao assistir a um programa eleitoral pela televisão, uma pessoa fará conexões entre as propostas de determinado candidato e as próprias referências conceituais, a partir das quais ela formará uma representação mental do político, isto é, construirá para si mesma uma imagem dele, um retrato, baseado em seu julgamento, repleto de significados.

Enquanto, no primeiro sistema de representação, os sentidos são resultado do estabelecimento de correspondências entre as coisas presentes no mundo e os mapas conceituais da mente dos indivíduos, no segundo, os sentidos são elaborados por meio da correspondência entre os conceitos mentais dos indivíduos e “[...] um conjunto de signos, dispostos ou organizados em diversas linguagens, que indicam ou representam aqueles conceitos” (HALL, 2016, p. 38). Em outras palavras, a linguagem descreve, retrata, simboliza, se põe no lugar dos sentidos criados pelo pensamento.

Neste estudo, são avaliadas as tensões indicadas na charge de Gilmar Machado como frutos de mecanismos ideológicos criados pelos grupos hegemônicos, os quais são centrados em discursos que justificam para uma sociedade determinada forma de pensar e agir. Tais falas se baseiam em conhecimentos construídos como verdadeiros, independentemente de o serem de fato. São os regimes da verdade, conforme a conceituação de Foucault (1984).

Hall (2016, p. 90) lembra que, para Foucault, “[...] o poder não irradia de cima para baixo, nem de uma única fonte ou lugar”. Ele é legitimado por meio de suas operações culturais em todo o corpo social, de maneira a enraizar conceitos até mesmo nas esferas privadas, em microníveis. Essa dinâmica, denominada por Foucault de microfísica do poder, ressoa discursivamente nas mídias de massa.

De acordo com Hall (2003, p. 182), na cultura midiática, as leituras mais recorrentes dos fenômenos sociais são atravessadas pela manutenção do senso comum – trata-se do “regime do ‘tomar por certo’”, ou seja, de considerar certas representações como algo natural, que sempre este-

ve ali. Com base nas definições de Hall e Foucault, conclui-se que o senso comum é fruto do regime da verdade, logo, está enraizado no pensamento de diversos grupos e sujeitos de uma sociedade, sejam eles dominantes ou dominados. Esse tipo de raciocínio é exteriorizado por meio do regime de representação, descrito por Hall (2016, p. 150) como “[...] todo o repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais a ‘diferença’ é representada em um dado momento histórico”.

Certas concepções visuais que demarcam a diferença e a alteridade resultam da prática da estereotipagem, que reforça uma visão simplista e binária das pessoas (seus comportamentos e corpos), coisas e ideias, em “[...] uma estratégia de ‘cisão’, que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável” (HALL, 2016, p. 191).

Há, na estereotipagem, “[...] uma conexão entre representação, diferença e poder” (HALL, 2016, p. 193) que gera outra forma de violência: a simbólica. A estereotipagem é uma prática comum, capaz de manipular e controlar grupos historicamente subordinados por meio de instituições públicas ou privadas de um país – inclusive, em muitos momentos, a mídia de massa reforça representações estereotipadas. “Estamos vivenciando a violência de gênero, racismo, preconceito, homofobia, dentre outras formas de violências, sendo legitimadas pela mídia através de programas televisivos, propagandas, jornais, na publicidade e outros dispositivos usados” (SANTOS *et al.*, 2017, p. 1).

Santos *et al.* (2017) chamam a atenção para a invisibilização da mulher negra na mídia brasileira e para a representação equivocada desse grupo, seja relacionando-a como objeto sexual, vítima ou protagonista de crimes noticiados com frequência. Essa questão é aprofundada na análise do primeiro quadro da charge em estudo.

Quando classifica a linguagem como um dos sistemas de representação integrantes do processo de construção de sentidos, Stuart Hall (2016) lhe confere denotação ampla, que vai além do significado de idioma verbal. Dessa forma, no contexto dos Estudos Culturais, linguagens são quaisquer signos organizados por códigos de maneira a manifestar sentidos, funcionando como prática social dentro de uma cultura.

Desse modo, a Semiótica da Cultura expande a conceituação de texto, que ultrapassa a definição de comunicação verbal escrita e indica construções específicas em diferentes linguagens. Por exemplo, peças em música, dança, moda, conjunto de leis, rituais religiosos, códigos de ética e, também, as charges são textos inscritos nas culturas.

A linguagem, por si só, não é, necessariamente, um texto cultural. Este é um sistema semiótico caracterizado por múltiplas linguagens que configuram subsistemas (também chamados de subtextos) organizados em níveis hierárquicos com intrincadas relações entre si e com os sistemas semióticos externos, que constituem o chamado extratexto (LOTMAN, 1978). Conforme o autor,

[...] o texto se apresenta a nós não como a realização de uma mensagem em uma só linguagem qualquer, mas como um complexo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar as mensagens recebidas e de gerar novas mensagens, um gerador informacional que possui traços de uma pessoa com um intelecto altamente desenvolvido⁵. (LOTMAN, 1996, p. 82, tradução nossa).

Ao comparar o texto cultural com o intelecto humano, Lotman (1996) o apresenta como um mecanismo inteligente que dialoga com o leitor, assumindo o papel de interlocutor ao invés de mero mediador de mensagens. Assim como as pessoas, o texto não trabalha com significados fixos: ele possibilita ressignificações e acréscimos de sentidos à medida que são construídas relações dialógicas com diferentes épocas, contextos e públicos (VARGAS, 2020). O texto cultural carrega em si memória (acúmulos de produções culturais), daí seu potencial informativo e gerador de novas atualizações em um determinado contexto cultural.

Esta análise observa a estrutura da charge sob a perspectiva do texto cultural. Invariavelmente, o sistema chágico se expressa pela imagem, que tipifica um subsistema. Além deste, a charge pode incluir o subsis-

⁵ No original: [...] el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado.

tema verbal, com textos geralmente oralizados, assim como são usados nas histórias em quadrinhos (RAMOS, 2019). A esses dois, outros subsistemas podem ser associados de diferentes maneiras para a construção de sentidos pelo texto chágico, como linguagem humorística, em suas diferentes apresentações, e as figuras de retórica (metáfora, metonímia, sarcasmo, ironia, paródia, analogia etc.).

Esse encadeamento de textos semióticos torna a charge um sistema de linguagem com especificidades de um texto cultural, o qual é “[...] um dispositivo múltiplo e tradutório na produção de camadas de sentido [...]. Esse dispositivo, por sua vez, ao ser lido, será novamente traduzido em novas relações construídas pelos leitores” (VARGAS, 2020, p. 650-651).

A multiplicidade e a heterogeneidade dos textos culturais são acentuadas nos gêneros artísticos, que “[...] têm estruturas multivocais e articulações mais complexas. Mesmo dentro de um sistema, conseguem acionar e traduzir linguagens e sentidos de outros sistemas [...]” (VARGAS, 2020, p. 651).

A charge é classificada aqui como um texto artístico devido à sua estrutura complexa e multivocal. De acordo com Lotman (1996), o texto da obra artística tem a capacidade de condensar informações. Como já apontamos, o texto chágico funciona da mesma maneira (ROMUALDO, 2000). Essa capacidade de traduzir informações, articulá-las em sentidos e compactá-los em um ou poucos quadros aponta para complexidade semiótica da charge, tal qual a dos textos artísticos.

A charge é multivocal: o chargista representa, de acordo com sua perspectiva, diferentes e contraditórias vozes provenientes de atores da vida pública e de grupos sociais que são impactados positiva ou negativamente pelos seus discursos e atitudes. Como afirma Romualdo (2000, p. 62), a força das charges “[...] está justamente na ambivalência, na pluralidade de visões que apresentam para o leitor”. Essa simultaneidade de valores opostos revela e traduz no corpo da linguagem as tensões e conflitos da sociedade.

No presente artigo, estuda-se os três quadros que formam a charge como um único texto artístico. A metodologia envolve a observação individual das vinhetas – cada uma foi examinada como um espaço síg-

nico distinto e autônomo, com sentidos independentes, mas que coopera com as demais para, juntas, constituírem um texto com significações pertinentes ao conjunto da obra – levando em conta o valor central do texto na semiose. No pensamento de Lotman (1996), os contextos nos quais um texto artístico se insere, e com os quais se relaciona, também apresentam variadas estruturas de signos (linguagens, textos culturais e artísticos). A charge, como texto artístico, reelabora os sentidos desses sistemas semióticos externos (extratextos) para a multiestruturalidade de sua linguagem.

O texto chárigo é desenvolvido a partir de contextos situacionais (acontecimentos cotidianos da atualidade) e históricos, encontrados em linguagens midiáticas (jornalismo, mídias sociais, videocliques com músicas de protesto – comuns no governo de Jair Bolsonaro no Brasil, *podcasts*, fotos etc.).

Observa-se, então, que os extratextos integram semiosferas, conjuntos intercambiáveis de informações de onde são escolhidas aquelas que serão apreendidas e/ou ressignificadas pelo texto artístico. Uma semiosfera é um campo semiótico e comunicacional delimitado e “[...] necessário à existência e funcionamento de diferentes linguagens” (LOTMAN, 1996, p. 7, tradução nossa⁶). Dentro das fronteiras da semiosfera estão as linguagens e códigos indispensáveis para a decodificação dos textos artísticos que compartilham esse espaço.

Tais esferas de sentido possuem intersecções e são permeáveis umas às outras por meio de suas fronteiras, que permitem, assim como ocorre com os textos culturais, a passagem de elementos externos ao seu interior, desde que sejam ressignificados por meio do processo de tradução (MACHADO, 2003).

Enquanto sistemas semióticos, as charges articulam contextos socioculturais variados em sua estrutura (políticos, econômicos, religiosos, artísticos, comportamentais, históricos etc.). Para um entendimento mais produtivo, é importante compreender e avaliar a dimensão e as dinâmicas das relações contextuais tecidas pela peça cháriga. No caso das

⁶ Na versão em espanhol: “[...] necesario para la existencia y funcionamiento de los diferentes lenguajes [...]”.

charges citadas anteriormente, é possível refletir sobre as relações com as semiosferas linguísticas (no sentido amplo do termo), que envolvem, por exemplo, o idioma verbal e linguagens midiáticas, com destaque para as imagéticas e jornalísticas.

Para Stuart Hall (2016), imagens midiáticas são, normalmente, poderosas: possuem muitos significados potenciais. A charge é um exemplo da capacidade da comunicação imagética – trata-se de uma linguagem que pode prescindir do texto verbal para a geração de sentidos. Em determinadas composições, as sutilezas e os descompassos da cena política são expressos com eficácia somente com o uso de representações visuais. Consoante Grudzinski (2009, p. 4), “[...] a charge consegue demonstrar toda a sua potencialidade informativa através de seus traços”.

Ao tratar da abundância de significados de uma imagem, Hall (2016, p. 143) assinala que, às vezes, eles podem ser ambíguos ou “diametralmente opostos”. Ambiguidade e ambivalência são duas qualidades da charge (ROMUALDO, 2000), dadas, em grande medida, pela expressão visual. No caso da figuração de personalidades políticas no texto chárgico, o contraste de sentidos que define a ambivalência implica a necessidade de

[...] uma dupla movimentação de leitura, englobando a percepção concomitante de duas máscaras: a primeira da seriedade / autoridade e a segunda da ridicularização. No caso da segunda, esta traz o bojo da simultaneidade desses movimentos opostos, mas justapostos, que se sedimentam como efeito de sentido da charge (MIRANDA, 2010, p. 37).

Uma vez que a charge é uma linguagem verbo-visual, a palavra escrita também tem relevância em seus processos de significação, os quais, como se observou, envolvem jogos semânticos por meio de enunciados opostos, ambíguos e, também, implícitos.

Ao refletir sobre a pluralidade de semioses possíveis nas representações contidas em fotos veiculadas na imprensa, Hall (2016, p. 144) constatou que “[...] são necessários dois discursos – o discurso da linguagem escrita e o da fotografia para produzir e ‘fixar’ o significado”. O termo fixar é colocado entre aspas pelo autor porque não é possível, realmente, incrustar

um sentido único em um signo. O que existe é a exposição de significados preferenciais explicitados pela relação entre a foto de um jornal e os conceitos da legenda, título e textos que a acompanham (HALL, 2016).

Em certa medida, o mesmo ocorre com a charge: os textos verbais auxiliam na construção da mensagem proposta pelo chargista, sem, contudo, torná-la única. Com isso em mente, entende-se que o texto verbal da charge, com respeito à imagem, assume funções de explicação, complementação, reiteração ou até oposição de sentidos. Em termos hierárquicos, imagens e textos verbais são dispostos em relações de superposição (FLÔRES, 2002), subordinação, justaposição etc.

Na charge em questão, os textos escritos não se encontram dentro de balões ou acompanhados de apêndices, ou seja, não indicam os emissores das falas. As frases dos três quadros não são atribuídas aos personagens não-fictícios representados na charge: Rosângela Cibele, Paulo Guedes e Jair Bolsonaro. Elas funcionam como legendas e representam a voz de alguém externo às situações representadas: o narrador onisciente (RAMOS, 2019), papel assumido pelo chargista.

Na charge em análise, os caracteres e as palavras estão desalinha-dos uns em relação aos outros, em formato manuscrito e com letras de forma. Uma vez que as frases foram atribuídas ao narrador/autor, é possível concluir que a maneira como o texto é apresentado visualmente reforça a personalidade do seu conteúdo, em oposição aos textos da imprensa com função informativa, que buscam objetividade e imparcialidade (ou se organizam para parecerem assim) e validam essa intenção com uma diagramação uniforme e, portanto, aparentemente neutra.

Porém, o teor dessa narração não é totalmente autoral pois, como texto cultural, ele é produto do dialogismo com outros textos. O narrador mescla informações selecionadas dos noticiários com valores pessoais (perceptíveis no modo como esses dados são editados, ordenados e encadeados). Nesse processo semiótico, mostram-se duas funções do texto cultural:

[...] a comunicativa (transmissão de uma mensagem ou informação) e, principalmente, a geradora de sentido. Nessa segunda, também definida como função criativa, o texto cultural cresce, desdobra-se ou se traduz em outros textos para produzir novos sentidos (VARGAS, 2020, p. 652).

O fato de não haver discurso direto não significa que as vozes dos personagens inexistam no texto chárigo: as expressões faciais, vestimentas, atitudes e posturas corporais de cada um são enunciados visuais que permitem deduzir seus pensamentos/emoções.

A paleta de cores da charge, formada por tons discretos de marrom, verde, azul, cinza, roxo, magenta e amarelo, cria uma atmosfera de sobriedade – afinal, este não é um texto com forte carga humorística. No entanto, o estilo da pintura ameniza a seriedade ao não respeitar os limites dados pelos traços: cores vão para fora e, por vezes, as do fundo invadem personagens e vice-versa. O efeito de luz e sombra é obtido por meio do jogo de sobreposições de cores e tons em contraste com partes do desenho deixadas em branco.

A seguir, há a análise quadro a quadro da charge. Para tal, são consideradas as relações de cada vinheta com três semiosferas: (1) as notícias da imprensa sobre os fatos retratados no texto chárigo; (2) os contextos políticos imediatos e anteriores a essas notícias; e (3) as representações brasileiras de gênero, etnia e classe historicamente construídas.

QUADRO Nº 1: “ROUBEI PORQUE ESTAVA COM FOME”

A afirmação acima foi proferida por Rosangela Cibele de Almeida Melo, mulher negra de 41 anos, mãe de cinco filhos menores de idade, ao confessar a policiais militares o furto, em um supermercado paulistano, de gêneros alimentícios cujo valor total era de R\$ 21,69, após ser presa em flagrante no dia 29 de setembro de 2021. Esse é o caso retratado por Gilmar Machado no primeiro quadro de sua charge (Fig. 2).

Figura 2: Quadro nº 1 da charge de Gilmar Machado



Fonte: Instagram - @cartunista_das_cavernas, 2021⁷

Histórias como a de Rosangela não são isoladas. Em março de 2021, uma mulher negra de 24 anos, mãe de duas crianças pequenas, desempregada, ficou quase três meses na cadeia por tentar sair de um supermercado na cidade de Itabira, em Minas Gerais, com dois pedaços de picanha e uma lâmina de barbear na bolsa. No mesmo estado, em maio, um rapaz que furtou dois *steaks* de frango, no valor de R\$ 4,00, foi processado pelo Tribunal de Justiça do estado e só teve o caso arquivado quando ele foi julgado pelo STJ (Supremo Tribunal de Justiça). Juízes de cortes inferiores têm desrespeitado a jurisprudência estabelecida por esse tribunal que, desde 2004, orienta o arquivamento de casos como os citados, seguindo o princípio da bagatela (ou insignificância), que pode ser aplicado quando o valor do furto é tão irrisório que não causa prejuízo à vítima do crime (RODRIGUES, 2021; OHANA, 2021; MACHADO, 2021).

⁷ Disponível em: https://www.instagram.com/cartunista_das_cavernas. Acesso em: 10 out. 2022.

O fato representado na charge de Gilmar Machado se insere em um contexto de aumento do número de brasileiros em vulnerabilidade econômica e alimentar em razão da pandemia e da ausência de uma resposta adequada do poder público para mitigar os danos sociais por ela causados (REDE PENSSAN, 2021).

A sociedade brasileira, produto de um passado escravista, associa a pele negra a um elemento de ameaça para a sociedade, com base em um suposto ímpeto inerente à criminalidade e à desordem. Essa imagem resulta da combinação histórica entre discurso e poder. “De acordo com Foucault, o que nós pensamos que ‘sabemos’ em um período particular sobre, digamos, o crime, influencia como regulamos, controlamos e punimos os criminosos” (HALL, 2016, p. 89).

Esse preconceito é representado por Gilmar Machado quando escreve na charge que “lugar de quem roubou miojo e suco para matar a fome é na cadeia”. Ao combinar tal afirmação com a representação visual da mulher presa, o chargista parte de um caso individual e contemporâneo para protestar contra o espaço punitivo destinado aos negros desde a escravidão, derivado de estereótipos que fazem “[...] com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana” (COLLINS, 2019. p. 136).

Os personagens da charge, como em toda narrativa, conduzem a ação “[...] e são a referência para orientar o leitor sobre o rumo da história” (RAMOS, 2019, p. 107). No primeiro quadro, as informações contidas no desenho que representa Rosangela têm o potencial de gerar no leitor emoções como incômodo, tristeza e indignação, especialmente por meio dos olhos e, em seguida, pelas demais feições do rosto, que “[...] é um dos principais recursos para dar expressividade à imagem representada” (RAMOS, 2019, p. 107). O corpo também é importante para reforçar emoções e sentidos por meio da postura, movimentos e gestos (RAMOS, 2019).

O chargista retrata a mulher com um físico esquelético, evidenciado pelo diâmetro das pernas e braços, bem como pelo rosto desenhado no formato aproximado de uma caveira. As linhas nas bochechas indicam a aderência da pele aos ossos da face, enquanto as que estão abaixo dos olhos ressaltam a forma redonda das órbitas oculares ao mesmo tempo

em que caracterizam olheiras. O prolongamento do traço do lábio superior até o contorno do queixo, com as extremidades para baixo, mostra a falta de sustentação da pele do rosto devido à extrema magreza, assim como confere à mulher uma aparência envelhecida e triste. Os seios flácidos também sinalizam a perda de gordura corporal. A pobreza é manifestada não somente pelo corpo fraco e abatido pela fome, mas também pelo cabelo desgrehado e vestuário (apenas uma camiseta alargada e chinelos de dedo).

Seus ombros estão levantados, em uma configuração que projeta a cabeça para a frente devido ao curvamento da coluna cervical. O pescoço não aparece no desenho, mas está implícito pela incidência de sua sombra no peito da mulher. Os antebraços e mãos apoiados nos joelhos dão suporte ao corpo encurvado. Essa é uma postura que pode significar tanto fraqueza física quanto tensão, subserviência e sensação de derrota. Não há nada que indique movimento – ela está sentada de maneira passiva.

As feições exprimem sofrimento por meio dos vincos da testa, a qual aparenta sobrepor-se às sobrancelhas e olhos. Estes, por sua vez, parecem afundados, efeito causado pela adesividade da pele ao seu redor aos ossos das órbitas oculares. A expressão demonstra dor, que pode ser entendida como física, decorrente da fome e debilidade, e emocional, proveniente do medo e desamparo.

Corpo e rosto estão totalmente voltados para o leitor, porém o olhar não lhe é dirigido diretamente. Deslocado levemente para a esquerda (do ponto de vista da mulher), os olhos aparentam estar tão estáticos quanto o corpo. Vazios, sem esperança, sem coragem para encarar seu interlocutor. Mas não é necessário olhar ou falar. A representação de Rosangela lhe dá a palavra: mostra como vive e as consequências disso. Sua figura confronta o leitor e os poderes da República.

Na charge, a pele de Rosangela não é negra. As cores usadas em seu rosto são as mesmas que as da pele do ministro Paulo Guedes e do presidente Jair Bolsonaro nos quadros seguintes. Na tradução, para o texto chágico, do fato sincrônico e do contexto histórico, tal informação visual não se faz essencial. Mesmo que o leitor desconheça a notícia, há a chance de que sua interpretação seja de que a mulher é negra, seja pela

assimilação do estereótipo historicamente construído, seja por possuir o conhecimento de que pessoas negras ocupam o maior percentual entre a população carcerária brasileira, conforme declarado pelo Conselho Nacional de Justiça em 2020.

Ao unir o discurso verbal ao imagético, o autor usa a ironia, figura de linguagem comum à charge, para mostrar a incongruência entre as justificativas dos promotores e magistrados para a prisão de Rosângela e a realidade. Na ironia, “[...] um significado tem seu valor invertido, abarcando assim o sentido *x* e seu oposto. Com isso, há uma intensificação maior ao sentido, pois se finge dizer uma coisa para dizer exatamente o oposto” (FIORIN, 2022, p. 69).

QUADRO Nº 2: A ILHA PARADISIÁCA DA ELITE BRASILEIRA

A segunda imagem da sequência da charge (Fig. 3) parte de uma descoberta noticiada após quatro dias da prisão de Rosângela pelo furto de itens alimentícios de um supermercado paulistano. A revista *Piauí*, os sites *Poder360* e *Metrópoles* e a *Agência Pública* divulgaram a existência de uma *offshore* milionária nas Ilhas Virgens Britânicas, paraíso fiscal localizado no Caribe, fundada em 2014 pelo ministro da Economia Paulo Guedes. O fato veio à tona após a investigação jornalística *Pandora Papers*, que reuniu 11,9 milhões de documentos vazados, publicados pelo Consórcio Internacional de Jornalistas Investigativos (ABREU; COSTA, 2021).

O material identificou vários políticos, empresários e figuras midiáticas de diferentes países que mantêm *offshores* em paraísos fiscais para proteger seu patrimônio de instabilidades políticas e driblar legislações nacionais com o objetivo de sonegar impostos. Tal atitude, sobretudo quando praticada pelos mais ricos, enfraquece a arrecadação de impostos destinada ao custeio de políticas públicas.

Na época das reportagens sobre o assunto, a conta da empresa de Paulo Guedes, aberta numa agência do banco *Crédit Suisse*, em Nova York, somava a quantia de R\$ 51 milhões. Não é ilegal possuir uma *offshore*, desde que devidamente declarada à Receita Federal. No entanto, funcionários da alta administração federal brasileira são proibidos de man-

terem aplicações financeiras que possam ser afetadas por políticas governamentais sobre as quais essas autoridades tenham informações privilegiadas. Quando assumiu o ministério da Economia, em janeiro de 2019, Paulo Guedes deveria ter se afastado do comando da empresa, o que não fez, apesar do conflito de interesses. Julgado pela Comissão de Ética Pública, o caso foi arquivado sob a justificativa de não haver sido encontrada nenhuma irregularidade.

Figura 3 – Quadro nº 2 da charge de Gilmar Machado



Fonte: Instagram - @cartunista_das_cavernas, 2021⁸

A frase “Lugar de quem manda fortuna para paraíso fiscal para não pagar imposto é no ministério da Economia” possui um sentido literal: há nela a constatação de que, realmente, é de Paulo Guedes o lugar de ministro da Economia, uma vez que foi nomeado pelo presidente Bolsonaro (apesar do caso – arquivado – sobre sua *offshore* milionária). Em adição, há nesse texto verbal o sentido de indignação pela realidade exposta, o que leva à ironia provocada pelo entendimento oposto.

Além disso, a imagem deste quadro é um texto cultural carregado de ironia. Por um lado, reforça o sentido literal do texto escrito, pois

⁸ Disponível em: https://www.instagram.com/cartunista_das_cavernas. Acesso em: 10 out. 2022.

expõe ao leitor a representação de Paulo Guedes (que era, de fato, o ministro da Economia), bem como de sua fortuna (saco de dinheiro), que se localiza em um paraíso fiscal (ilha). Por outro, ao ridicularizar a imagem do ministro, mostrando-o de calção com bolinhas em um comportamento quase infantil e indevido para o cargo que ocupa, tira-lhe a seriedade devida a uma autoridade de seu porte. O desenho sinaliza, ao mesmo tempo, que ele é e não é visto como um ministro da Economia. Nessa situação, a ironia é compatível com a ambivalência peculiar a textos chárgicos (ROMUALDO, 2000) nos quais, como já apontado, são perceptíveis, em figuras políticas, duas máscaras simultâneas: a de seriedade e a de ridicularização (MIRANDA, 2010).

Existem, nessas duas representações (mulher negra e pobre na cadeia e homem branco e rico em posição de poder político), camadas de memória cultural acerca dos diversos fundamentos da desigualdade no Brasil. O ministro Paulo Guedes mergulha em direção a um saco com um cifrão estampado, símbolo de grande quantidade de dinheiro muito usado em histórias em quadrinhos (como o popular quadrinho Tio Patinhas, criado por Walt Disney). Este saco é um subtexto da charge que significa a fortuna de Guedes e, ao mesmo tempo, representa a parte de terra de uma ilha, em um caso de sobreposição de textos culturais.

QUADRO Nº 3: UMA PANDEMIA E UM PRESIDENTE FORA DE CONTROLE

O terceiro quadro da charge (Fig.4) refere-se ao fato de o Brasil, no dia 8 de outubro de 2021, ter ultrapassado a marca de 600 mil mortos por Covid-19, em números absolutos. O país foi o segundo a cruzar essa fronteira, atrás dos Estados Unidos, que somava 708 mil mortos naquela data. Em termos de números proporcionais, o Brasil ocupava a oitava posição, com 2.815 mortes por milhão de pessoas (VALERY, 2021).

Desde o início da pandemia, os atos e palavras veiculados na grande mídia e nas mídias sociais pelo presidente em exercício, Jair Bolsonaro, minimizaram a gravidade da doença. Entre outras declarações, o chefe do poder Executivo, à época, disse que o Sars-COV-2 teve seu poder destrui-

dor superdimensionado; que a Covid-19 não era tudo isso – não passava de “uma gripezinha”. Ele classificou a reação da população e da imprensa à pandemia de fantasia, frescura, mimimi, pavor, excesso de preocupação.

Figura 4 – Quadro nº 3 da charge de Gilmar Machado



Fonte: Instagram - @cartunista_das_cavernas, 2021⁹

No texto verbal da terceira vinheta da charge, o presidente da República é chamado de cúmplice pela morte de 600 mil pessoas. O texto visual corrobora essa qualidade ao representar Jair Bolsonaro de duas maneiras sobrepostas: como chefe do Executivo e, simultaneamente, a morte em si.

A representação visual da morte está concentrada na postura corporal e caricatura do presidente. Com exceção das sobrancelhas e cabelos, não há em sua cabeça estruturas de um ser humano vivo. Observa-se apenas o crânio, o que o diferencia da representação de Rosângela (Fig. 1), que, apesar de ter os ossos da face salientados pela magreza, possui olhos e traços que indicam presença de pele (enrugamento da testa, expressão

⁹ Disponível em: https://www.instagram.com/cartunista_das_cavernas. Acesso em: 10 out. 2022.

da boca, sulco nas bochechas). Rosângela é humana, ao contrário de Bolsonaro, cujo rosto é uma caveira – e esta é um símbolo da morte.

A postura do presidente também o aproxima da imagem de agente da morte. A cadeira inclinada, as mãos atrás da nuca e os pés sobre a mesa demonstram que ele se sente confortável no seu cargo, sem se importar com os mortos e suas famílias ou mesmo com as acusações de crimes que pesam sobre ele. A mesa, lugar onde se assina importantes documentos e em torno da qual há reuniões, é retratada por um caixão, outro símbolo da morte. Os pés em cima dessa mesa-caixão atestam desrespeito ao ofício de presidente da República e à memória dos mortos por Covid-19. Bolsonaro ora pisa sobre os mortos, ora toma decisões por cima deles, como se nunca tivessem existido e como se outras pessoas não estivessem destinadas a morrer por conta de suas ações e omissões.

Mais uma vez, a ironia está presente nos enunciados verbal e visual: as expressões “cúmplice pela morte de 600 mil pessoas” e “Palácio do Planalto” não são compatíveis. O mesmo pode ser afirmado das imagens do presidente-morte e do gabinete presidencial. Sendo assim, o que o autor afirma é o contrário da mensagem que deseja passar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao traduzir para a linguagem chárstica e articular três fatos ocorridos durante a pandemia, o autor desvelou conexões que poderiam passar despercebidas com o acompanhamento dessas notícias de maneira isolada. A escolha da arte sequencial para o encadeamento dos fatos permitiu a ampliação semântica da charge.

Como subtexto de um texto artístico, cada vinheta dispõe de autonomia, uma vez que gera as próprias significações. No entanto, quando integradas, elas enfatizam os sentidos produzidos individualmente (o problema dos espaços ocupados de maneira imprópria na sociedade); permitem a progressão de sentidos (o segundo e terceiro quadros aprofundam a visão da injustiça cometida no primeiro); e cooperam para unificação do discurso crítico, o qual denuncia os lugares de poder, riqueza e punição preenchidos indevidamente no país.

A ironia presente em cada vinheta ganha maior dimensão à medida que o leitor compara os fatos. A incoerência fica mais evidente: a mulher em situação de vulnerabilidade alimentar não deveria estar presa. Não é ela o perigo para a sociedade, mas os então ministro da Economia e presidente da República. Paulo Guedes representa: (1) a elite financeira que não se importa de prejudicar o país enquanto protege sua fortuna; (2) a prática do Governo de distribuir cargos públicos conforme o próprio interesse. Jair Bolsonaro retrata: (1) um cúmplice da morte por conivência e omissão durante a pandemia de Covid-19; (2) a própria morte devido às decisões, discursos e atitudes que incentivaram o negacionismo em relação à gravidade da crise sanitária. Ambos são representados como agentes do aumento da pobreza e desigualdade social; beneficiários da seletividade da justiça; insensíveis quanto aos mais de 600 mil óbitos por Covid-19 e a outras tantas mortes pela insuficiência de medidas de proteção social contra os efeitos econômicos da pandemia.

Este artigo abordou duas funções do texto cultural, segundo Lotman (1990), que são encontradas na charge: a criatividade e a informação. Há mais uma função, também detectada no texto chárigo: a memória. Os lugares demarcados pela sociedade como próprios da mulher negra e das posições de poder têm raízes no Brasil colonial. A história recente é evocada pelo quadro sobre Jair Bolsonaro: em seus mais de 30 anos de vida política, ele demonstrou suas posições a respeito dos civis, das armas e da ditadura, entre outros temas. A charge não trata apenas do presidente, mas do deputado, do candidato e do homem em sua vida pública.

Os símbolos da morte (caixão e caveira), do paraíso (ilha) e do capitalismo (dinheiro) também são elementos de memória que atravessam camadas sincrônicas e diacrônicas de significações. Estes unem o jornalismo opinativo a culturas milenares e à cultura midiática das histórias em quadrinhos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Allan de; COSTA, Ana Clara. Paulo Guedes tem offshore milionária em paraíso fiscal. **Piauí**. 3 out. 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/paulo-guedes-tem-offshore-milionaria-em-paraíso-fiscal>. Acesso em: 10 out. 2022.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Boitempo Editorial, 2019.
- CORREIA, João Carlos. **Sociedade e comunicação**: estudos sobre jornalismo e identidades. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2005.
- FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2022.
- FLÔRES, Onici. **A leitura da charge**. Canoas: ULBRA, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- GRUDZINSKI, Silvia Cristina. Critérios jornalísticos de noticiabilidade presentes na rotina produtiva charge. In: **Biblioteca on-line de ciências da comunicação**, 2009. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/bocc-kika-criterios.pdf> Acesso em: 5 jul. 2022.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Apicuri/ PUC-Rio, 2016.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- LOTMAN, Iuri. **The universe of the mind**: a semiotic theory of culture. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- MACHADO, Irene. **Escola de semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MACHADO, Leandro. Os brasileiros presos por furto de comida na pandemia de Covid. **G1**. 21 jun. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/06/21/os-brasileiros-presos-por-furto-de-comida-na-pandemia-de-covid.html>. Acesso em: 8 out. 2022.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. Os estudos culturais. In: **Teoria da comunicação**: ideias, conceitos e métodos. Edição digital. Petrópolis: Vozes, 2017, p. 287-297.
- MIRANDA, Hellen Suzanna da Cruz. **Entre a crítica e o humor**: a influência

dialógica, polifônica e carnavalizada das charges jornalísticas de Angeli na *Folha de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2010.

OHANA, Victor. STJ ordena soltura de mulher presa por furtar miojo, refrigerante e suco em pó. **Carta Capital**. 13 out. 2021. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/stj-ordena-soltura-de-mulher-presa-por-furtar-miojo-refrigerante-e-suco-em-po>. Acesso em: 10 out. 2022.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2019.

REDE PENSSAN. **Inquérito nacional sobre insegurança alimentar no contexto da pandemia da Covid-19 no Brasil**. 2021. Disponível em: <https://olhe-paraafome.com.br/pesquisa2020>. Acesso em: 10 out. 2022.

RODRIGUES, Rodrigo. TJ nega habeas corpus a mulher que furtou Coca-Cola, Miojo e suco em pó de supermercado na Zona Sul de SP. **G1**. 8 out. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/10/08/tj-nega-habeas-corpus-a-mulher-que-furtou-coca-cola-miojo-e-suco-em-po-de-supermercado-na-zona-sul-de-sp.ghtml>. Acesso em: 10 out. 2022.

ROMUALDO, Edson Carlos. **Charge jornalística: intertextualidade e polifonia**. Um estudo de charges da Folha de S. Paulo. Maringá: Eduem, 2000.

SANTOS, Manuela Pinheiro et al. A invisibilidade da mulher negra na mídia. V Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades. **Anais**. 2017. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/enlacando/2017/TRABALHO_EV072_MD1_SA30_ID122_19062017214709.pdf. Acesso em: 22 dez. 2022.

VALERY, Gabriel. Brasil ultrapassa marca 'evitável' de 600 mil mortes por covid-19. **Rede Brasil Atual**. 8 out. 2021. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/saude-e-ciencia/brasil-ultrapassa-600-mil-mortes-covid-muitos-evitaveis/>. Acesso em: 10 out. 2022.

VARGAS, Herom. Capa de disco de rock: mídia, texto cultural e objeto de memória. **Razón y Palabra**, Monterrey, v. 24, n. 109, p. 636-667, 2020.

VELHO, Ana Paula Machado. A semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Revista de Estudos da Comunicação**, Curitiba, v.10, n. 23, p. 249-257, 2009.

SOBRE OS AUTORES

ANDERSON ALVES DA ROCHA

Doutor em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), mestre em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Maringá (PR) e professor do curso de comunicação da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Pesquisador do grupo de pesquisa Mídia, Arte e Cultura (MAC). E-mail: anderson_arocho@yahoo.com.br

ANDRESSA CARAI MONTEIRO

Jornalista e escritora, mestra em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Pesquisadora do grupo de pesquisa Mídia, Arte e Cultura (MAC). E autora do livro *Velho mundo e outros poemas* (São Paulo: Patuá, 2023). E-mail: monteiroac@hotmail.com

ERIC RIBEIRO CHRISTANI

Mestre em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP), bacharel em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Pesquisador do grupo de pesquisa Mídia, Arte e Cultura (MAC). E-mail: echristani@gmail.com

ÉRICA RENATA GONÇALVES

Jornalista, mestre em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e doutoranda no mesmo programa. Pesquisadora do grupo de pesquisa Mídia, Arte e Cultura (MAC). Possui também especialização em Literatura pela UMEP. E-mail: rizzi.ERICA@gmail.com

FABÍOLA PAES DE ALMEIDA TARAPANOFF

Jornalista e doutora em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Realiza pós-doutorado em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa (Portugal). Pesquisadora do grupo de pesquisa Mídia, Arte e Cultura (MAC), roteirista e professora em cursos de graduação e de pós-

-graduação *lato sensu*, e autora de *Jornalistas no cinema* (Curitiba: Appris, 2023 - 2ª edição). E-mail: fatarapanoff@gmail.com

HEROM VARGAS

Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e líder do grupo de pesquisa Mídia, Arte e Cultura (MAC). Tem pós-doutorado em Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Autor do livro *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (São Paulo: Ateliê, 2007) e organizador de várias coletâneas, entre elas, *De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina* (Mérida/ México, Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán 2015) e *Comunicação, mídias e temporalidades* (EdUFBA/Compós, 2017). E-mail: heromvargas50@gmail.com

JEANE MOREIRA

Jornalista e mestra em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). E-mail: jeanecmoreira@gmail.com

LUCIANA FERREIRA MOURA MENDONÇA

Professora do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Tem dois pós-doutorados pela Universidade de Coimbra (Portugal) e um pela Universidade do Porto (Portugal). Autora do livro *Manguebeat: a cena, o Recife e o mundo* (Curitiba: Appris, 2020). E-mail: polifonias.urbanas@gmail.com

MARCELO GARSON

Professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Paraná (UFPR), doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Tem um pós-doutorado em Ciências Sociais na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e outro em Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Autor de *Quem é o melhor DJ do mundo? Disputas simbólicas na cena de música eletrônica* (Rio de Janeiro: Autografia, 2018). E-mail: garson.marcelo@gmail.com

MOZAHIR SALOMÃO BRUCK

Professor de Jornalismo e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas). Tem pós-doutorado pela Universidade Fernando Pessoa (Portugal). É líder do grupo de pesquisa Mídia e Memória (PUC-Minas) e autor do livro *Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real* (Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2010). E-mail: mozahir@uol.com.br

NILTON FARIA DE CARVALHO

Jornalista, doutor em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP) e mestre em Comunicação pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Pesquisador do grupo de pesquisa Mídia, Arte e Cultura (MAC). Atualmente faz pós-doutorado em Comunicação na Universidade de São Paulo (USP). E-mail: niltonfar.carvalho@gmail.com

RENAN MARCHESINI DE QUADROS SOUZA

Doutor em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Pesquisador do grupo de pesquisa Mídia, Arte e Cultura (MAC). E-mail: marchesinirenan@gmail.com

RITA DONATO

Jornalista, mestre em Comunicação pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) e doutoranda em Comunicação na Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Pesquisadora do grupo de pesquisa Mídia, Arte e Cultura (MAC). Professora dos cursos de Comunicação da UMESp. E-mail: ridonato@gmail.com

VANESSA DE CASTRO ROSA

Doutora em Direito pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM-SP). Professora do curso de direito da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e autora dos livros *A jurisdicionalização como forma de consolidação do Direito internacional ambiental: um estudo à luz do caso Las Papeleras* (Jundiaí: Paco Editorial, 2016) e *Agroecologia e capitalismo:*

contradições e limites jurídicos (São Paulo: Dialética, 2022). E-mail: vanessa.rosa@uemg.br

VANESSA KRUNFLI HADDAD

Jornalista e mestre em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Pesquisadora do grupo de pesquisa Mídia, Arte e Cultura (MAC). E-mail: haddad.vanessa@gmail.com.