

O jornalismo de popularização científica	9
Joseline Pippi e Adair Peruzzolo	
O teu cabelo não nega	20
Selma Regina Nunes Oliveira	
<i>Hable con ella</i> a la luz de la Teoría Filmica Feminista	34
Rosa María Palencia	
Identities latino-americanas e literatura - um olhar ecologista sobre a obra de Octávio Paz	49
Valdo Barcelos	
O cotidiano das periferias e suas representações no cinema nacional	70
Luciane de Sá Lazarini e Tanla Montoro	
Imagen discográfica e identidades: el caso de Lucecita Benítez	87
Eliseo Colón	
O imaginário rural do leitor urbano: o sonho mítico da casa no campo	103
Gislene Silva	
A mídia e a liturgia política dos candidatos à presidência da república em 1989, 1994 e 2002	113
Olga Tavares	



ANIMUS

revista
interamericana
de comunicação
midiática

v. II, n. 2, julho-dez 2003
versão impressa

UFSM

www.ufsm.br/animus

ANIMUS

revista
interamericana
de comunicação
midiática

v. 11, n. 2, julho-dez 2003



Santa Maria (RS) - Brasil



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

Reitor - Paulo Jorge Sarkis

Dir. Centro Ciências Sociais e Humanas - João Manoel E. Rosés

Editora

Ada C. Machado da Silveira: Universidade Federal de Santa Maria (Brasil)

Conselho Editorial

Adair Caetano Peruzzolo: Universidade Federal de Santa Maria (Brasil)

Alfredo Alfonso: Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Eugenia M. da Rocha Barichello: Universidade Federal de Santa Maria (Brasil)

Gaspar Bianor Miotto: Universidade Federal de Santa Maria (Brasil)

Gisele Marchiori Nussbaumer: Universidade Federal de Santa Maria (Brasil)

Lorenzo Vilches: Universitat Autònoma de Barcelona (Espanha)

Luciana Pellin Mielniczuk: Universidade Federal de Santa Maria (Brasil)

Marcia Franz Amaral: Universidade Federal de Santa Maria (Brasil)

Maria Ivete Trevisan Fossá: Universidade Federal de Santa Maria (Brasil)

Muniz Sodré: Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)

Olga Guedes: Liverpool John Moores University (Inglaterra)

Rogério Ferrer Koff: Universidade Federal de Santa Maria (Brasil)

Rondon Martin Souza de Castro: Universidade Federal de Santa Maria (Brasil)

Sergio Capparelli: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Veneza V. Mayora Ronsini: Universidade Federal de Santa Maria (Brasil)

Animus : revista interamericana de comunicação midiática /
Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências
Sociais e Humanas. - Vol. II, n. 2 (julho/dez 2003) -
- Santa Maria, NedMídia, 2004 -

v.
ISSN 1677-907x
Semestral

CDU : 316.77(051)

Ficha elaborada por Maria Alice de Brito Nagel, CRB 10-588

Produção:

Núcleo de Editoração Multimídia
NEdMídia

Cidade Universitária - UFSM
Prédio 21 - Sala 5240
Camobi, Santa Maria - RS - Brasil
Fone/fax: 55 220 8491
CEP: 97105-900
poscom@ccsh.ufsm.br

Capa
Fabio Dias
Andrés Toma Ponte
Impressão
Imprensa Universitária
Fotolitos
Fotoligraf

Impresso no Brasil - 2004



ANIMUS

revista
interamericana
de comunicação
midiática

Sumário

Editorial / 7

O jornalismo de / 9
popularização científica
Joseline Pippi e Adair Peruzzolo

O teu cabelo não nega / 20
Selma Regina Nunes Oliveira

Hable con ella a la luz de la / 34
Teoría Fílmica Feminista
Rosa María Palencia

Identities latino-americanas / 49
e literatura - um olhar ecologista
sobre a obra de Octávio Paz
Valdo Barcelos

O cotidiano das periferias / 71
e suas representações
no cinema nacional

Luciane de Sá Lazarini
e Tania Montoro

Imagem discográfica e / 88
identidades: el caso
de Lucecita Benítez

Eliseo Colón

O imaginário rural / 104
do leitor urbano:
o sonho mítico
da casa no campo

Gislene Silva

A mídia e a liturgia política / 113
dos candidatos à presidência
da república em 1989,
1994 e 2002

Olga Tavares

Normas para encaminhamento de textos 127

Universidade Federal
de Pernambuco
revista
interamericana
de comunicação
midiática
ANIMUS

Editorial

v. II, n. 2, julho-dez 2003

*"My spirit has pass'd in compassion and determination around the whole earth,
I have lood'd for equals and lovers and found them ready for me in all lands,
I think some divine raport has equalized me with them."*

Walt Whitman (1856-1881)

Apresentamos neste quarto número de **Animus** oito trabalhos, sendo seis de autores brasileiros, um de um pesquisador porto-riquenho e outro de uma autora mexicano-espanhola.

O trabalho de *Selma Regina N. Oliveira*, professora da Universidade de Brasília-UnB analisa a codificação implícita na cor de cabelo das protagonistas dos quadrinhos norte-americanos. Seu título, que aproveita os versos do grande compositor brasileiro *Lamartine Babo*, enfatiza o reconhecimento popular atribuído a ele quando consagrou a estrofe: "o teu cabelo não nega, mulata/porque és mulata na cor/e como a cor não pega, mulata/mulata eu que quero é teu amor".

Os textos elaborados por dois pesquisadores estrangeiros retomam a preocupação com a interpretação de textos midiáticos - uma produção fílmica de Pedro Almodóvar (2002) e os elementos identitários pertinentes ao projeto musical de uma cantora de boleros porto-riquenha. *Rosa Maria Palencia*, professora da *Universitat Autònoma de Barcelona-UAB*, aborda a última produção do premiado diretor espanhol que, em português, recebeu o título de *Fale com Ela*. Rosa Maria enfatiza a perspectiva da teoria fílmica feminista, a qual possibilita elucidar o conjunto de enigmas propostos pelo diretor de uma forma bastante desafiadora.

O artigo de Eliseo Colón, professor da *Universidad de Puerto Rico* - estado associado dos Estados Unidos -, acompanha o processo de construção identitária proposto pela cantora de boleros *Lucecita*. O autor, que recentemente organizou o XI Encontro Internacional da *Federación latinoamericana de Facultades de Comunicación - FELAFACS* e o VIII Encontro da *Asociación internacional de Jóvenes Intestigadores em Comunicación - AIJIC*, prossegue na análise já apresentada em termos teóricos ao público brasileiro numa coletânea organizada por Mônica Rector e Eduardo Neiva. Neste trabalho anterior, ele interpreta o bolero como uma grande manifestação sentimental latino-americana e agora prossegue sua análise avaliando que as imagens fo-

tográficas utilizadas para a construção de uma estreia ressaltam as flutuações e turbulências que acentam a imagem de rebelde que se desejava projetar da cantora. Numa outra perspectiva, Valdo Barcelos, professor da UFSM, analisa questões de ecologia e pacifismo a partir da obra do mexicano Octavio Paz.

Esta edição que novamente trabalha a preocupação com os temas de nossa linha de pesquisa intitulada *Mídia e identidades contemporâneas*, apresenta também o artigo de Luciane de Sá Lazarini e Tania Montoro (diretora da última edição do Festival de cinema de Brasília), da Universidade de Brasília-UnB, dedicado ao tema da representação das periferias no cinema. Envolvido com o cotidiano de violência e aspectos identitários, o contexto da chamada *Retomada do Cinema Nacional*, permite interessantes considerações, especialmente por dedicar-se a avaliar o impacto de *Cidade de Deus*, produção brasileira consagrada nos Estados Unidos por quatro indicações ao *Oscar* de Hollywood.

No Jornalismo, dois artigos estão presentes. Joseline Pippi e Adair Peruzzolo, da UFSM, refletem sobre a chamada divulgação científica. Gislene Silva, professora da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, aborda um tema caro às origens culturais brasileiras referente a seus antecedentes no mundo rural. Ela revela os sonhos dos habitantes de São Paulo, a grande metrópole latino-americana que completa 450 anos, através de seu consumo cultural de uma revista especializada, dedicada a temas da agricultura, a arte de cultivo dos campos que demarcou a vida econômica e cultural brasileira até bem entrado o século XX.

Este quarto número de *Animus* finaliza com um artigo que se dedica à comunicação política. Olga Tavares, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN, ocupa-se da liturgia política de candidatos à presidência da república eleitos pelo voto popular. Através da análise sócio-semiótica, Olga Tavares reconhece a identidade visual e o programa gestual de Fernando Collor, Fernando Henrique Cardoso e Lula na imprensa escrita enquanto sujeitos-políticos. Neste sentido, seu trabalho comunga com o de Elseo Colón em algumas questões teóricas e metodológicas, embora suas preocupações partam de aspectos distintos.

Entendemos que o debate estabelecido pelo contraponto de idéias anima o intercâmbio e difusão de argumentos para a consolidação de um princípio de unificação da Comunicação como área de conhecimento. E apresentamos, nas páginas finais desta edição, as condições de envio e análise de artigos para nossas futuras edições, estimulando pesquisadores nacionais e estrangeiros a participar de nossas publicações.

Ada Cristina Machado da Silveira - Editora



O jornalismo de popularização científica

Joseline Pippi e Adair Peruzzolo

Resumo:

O jornalismo científico atende, prioritariamente, à demanda social, explicando em termos correntes e simples as descobertas inerentes ao campo científico. O presente trabalho propõe-se a mostrar a transcrição linguística entre o discurso científico e o discurso de popularização científica articulada pelo jornalismo em reportagens sobre ciência e tecnologia.

Palavras-chave: Jornalismo científico - Discurso científico - Popularização da ciência

Abstract:

The scientific journalism attends social demands with priority, explicating in current and simple terms the discoveries from scientific area and also articulates the relations between specific discourses. This study aims to determine the linguistic translations between the scientific discourse and the popularization of science discourse showed by reportings about science and technology in the press.

Key words: Scientific journalism - Scientific discourse - popularization of science

Resumen:

El periodismo científico atende prioritariamente a la demanda social, explicando en términos corrientes y sencillos las descubiertas inherentes al campo científico. El trabajo se propone a enseñar la transcripción lingüística que se realiza entre el discurso científico y el discurso de popularización científica, la cual se articula en reportajes periodísticos sobre ciencia y tecnología.

Palabras clave: Periodismo científico - Discurso científico - Popularización de la ciencia

Joseline Pippi é Bacharel em Jornalismo e mestranda em Extensão Rural pela UFSM, linha de pesquisa de Processos de Inovação Social e Tecnológica.

Adair Peruzzolo é Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com pós-doutorado na Universitat Autònoma de Barcelona e professor titular da Faculdade de Comunicação Social da UFSM.

Introdução

Em 1987, foi realizada uma pesquisa pelo Instituto Gallup, intitulada "o que o brasileiro pensa da ciência e tecnologia?" segundo a qual cerca de 70% da população urbana brasileira tinha interesse em ciência e tecnologia (C&T). Quinze anos mais tarde o Brasil já investia cerca de 1% do produto interno bruto (PIB) em C&T (Oliveira, 2002, p. 31),¹ índice que ainda o coloca como o 18º maior produtor de ciência e tecnologia do mundo. Isso significa que o assunto não é desconhecido no país, mesmo que seja pouca e também segmentada a divulgação de conhecimentos referentes às áreas científica e tecnológica para a grande maioria da população.

O presente artigo propõe-se a elucidar as formas como a linguagem se expressa na transcrição do discurso científico para o discurso de popularização científica utilizando-se do jornalismo como agente articulador.²

Jornalismo Científico: o artifice da ciência

A fim de explicitarmos o conceito de jornalismo científico de forma sistemática, torna-se necessário refletirmos um pouco sobre as diferenças de linguagem e finalidade entre os universos jornalístico e científico: enquanto o cientista produz trabalhos dirigidos para um grupo de leitores restrito, específico e especializado, o jornalista pretende atingir o grande público; a redação do texto científico segue normas rígidas de padronização e normatização universais, além de ser desprovida de atrativos, já a escrita jornalística deve ser coloquial, amena, objetiva e simples; a produção de um trabalho científico é resultado não raro de anos de investigação, a jornalística é rápida e efêmera; o trabalho científico normalmente encontra amplos espaços para publicação nas revistas especializadas, permitindo uma linguagem prolixa, enquanto o texto jornalístico esbarra em espaços cada vez mais restritos, e portanto deve ser enxuto, sintético (Oliveira, 2002, p. 43).³ A partir da comparação, podemos concluir que as duas áreas são distintas, porém é perfeitamente possível ocorrer a junção entre ambas, visto que o jornalismo u-

sa a informação científica para interpretar o conhecimento da realidade, realizando uma transcrição linguística dos enunciados inerentes ao campo científico, aproximando a ciência do grande público.

Dessa forma, o conceito de jornalismo científico que postulamos inclui desde o conjunto de informações sobre práticas agrícolas ou sobre as reais vantagens do aleitamento materno até a descrição de complexos processos e técnicas utilizadas na medicina ou na física nuclear. Ou seja, "os limites do jornalismo científico estão na especificidade mesma do processo de comunicação jornalística. Não são decisivos, portanto, os veículos utilizados, as áreas de conhecimento sob cobertura e o nível de complexidade dos fatos e informações científicas" (Bueno, 1988, p. 26).⁴

Os objetivos sociais do jornalismo científico podem ser resumidos como a sua instituição enquanto prática jornalística que visa a mediar o universo científico e os diferentes públicos. Esse objetivo passa necessariamente pela adaptação da linguagem científica à jornalística, visto que alguns segmentos do público (a maioria) não agrega conhecimentos sobre as especificidades linguísticas inerentes ao campo científico. Como a tarefa do jornalista é transmitir informações de interesse público para a população, "o fundamental num texto de informação jornalística científica é fazer compreender e aproximar o universo da ciência do universo em que vive e pensa o consumidor da informação" (Lage, 2000, p. 125).⁵ Para tanto, o jornalista recorre a associações e descobertas de conexões entre conceitos científicos e o cotidiano dos receptores da informação. Como exemplifica Oliveira (2002, p. 44):

O uso e abuso da metalinguagem são excelente recurso para aproximar o público leigo das informações científicas. Quando as pessoas conseguem associar um princípio ou uma teoria científica a alguma coisa que lhe é familiar, fica mais fácil a compreensão do assunto, e a comunicação científica torna-se eficaz. Associar, por exemplo, a segunda lei da termodinâmica ao fato de que um corpo mais frio não pode transmitir calor para outro mais quente torna muito mais simples de en-

¹BUENO, Wilson de Costa. *Jornalismo Científico no Brasil: aspectos teóricos e práticos*. São Paulo: Comunicação Jornalística, 1988.

²LAGE, Nilson. *Linguagem Jornalística*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

³OLIVEIRA, Fabíola de. *Jornalismo Científico*. São Paulo: Contexto, 2002.

⁴Para maiores detalhes verificar o artigo *Jornalismo científico e interdiscursividade na popularização da ciência*, in: *Divulgação científica e Tecnologias de Informação e Comunicação*. SILVEIRA, Ada C. M. da (org.) Santa Maria: FACOS-UFSM, 2003. p.177-218.

⁵O jornalismo científico, segundo Melo (apud Bueno, 1988, p. 24) é "um processo social que se articula a partir da relação (periódica/oporuna) entre organizações formais (editoras/empresas) e coletividade (públicos/receptores) através de canais de difusão (jornal/revista/rádio/televisão) que asseguram a transmissão de informações (atuais) de natureza científica e tecnológica em função de interesses e expectativas (universos culturais ou ideológicos)."

tender e é tão correto quanto dizer, no jargão científico, que "o fluxo da energia é no sentido do aumento da entropia do sistema".

A utilização de uma linguagem acessível torna-se, nessa perspectiva, o principal meio de aproximar a ciência das pessoas e facilitar às mesmas a compreensão dos fatos, demonstrando os benefícios e prejuízos que o desenvolvimento científico e tecnológico pode trazer à vida cotidiana. O fazer jornalístico implica uma série de passos que o caracterizam enquanto divulgador de informações na mídia. O jornalismo científico, enquanto prática jornalística envolvida com o tema "ciência" utiliza-se das mesmas características do fazer-jornalístico voltado para qualquer outro tema ou assunto. Apuração, redação e edição de notícias e reportagens são idênticas porque o jornalismo é uma prática universal, porém, dependendo da especificidade do tema envolvido, os passos para a produção de um produto jornalístico podem variar.

Em relação à adaptação de linguagem e à reordenação discursiva, o jornalismo científico tem um papel muito importante, visto que a linguagem científica é hermética, rebuscada e preenchida de termos técnicos de difícil compreensão para o público leigo. O repórter, durante a apuração, deverá obter esclarecimento sobre todos os termos técnicos envolvidos na reportagem que está disposto a redigir, a fim de não divulgar conceitos imprecisos. Reiteramos que a apuração de um fato de caráter científico não difere da maneira de apurar geral utilizada pelos jornalistas, contudo, ressaltamos que o profissional está transmitindo para a população os resultados de uma pesquisa (ou prática) comprovada pelo rigor científico e deve primar pela divulgação de fatos precisos.

A redação de uma reportagem de cunho científico, por sua vez, apresenta algumas diferenças em relação às demais. Recorrendo à inteligibilidade, o repórter deve redigir um texto claro, simples e com objetivos bem definidos. De acordo com Lage "o texto – e o tratamento de imagens – jornalístico pretende ter leitura agradável e transmitir seu conteúdo com o mínimo de esforço de compreensão"

(Lage, 2000, p. 124), ou seja, deve esclarecer (explicitar de forma clara e utilizando palavras simples e conhecidas do público-alvo) os termos técnicos, explicitar os jargões científicos e aproximar a descoberta (ou fato científico) do cotidiano dos leitores. A explicação que deve envolver conceitos científicos deve pertencer ao nível de conhecimento do público-alvo a fim de ser compreendida; e é justamente nessa explicação de termos que notamos se a apuração (pesquisa) realizada pelo repórter foi bem realizada, pois será a riqueza de comparação e relação entre termos que os termos científicos tendem a ser melhor explicados.

Em nenhum outro campo a comparação é mais relevante do que na informação científica. Aqui, quando lidamos com unidades desconhecidas do público (micron, ano-luz), grandezas fora da dimensão humana corrente (milhões de toneladas, milionésimos de segundo), configurações inexistentes no mundo aparente (cristalização de partículas, buracos negros) ou leis que não admitem exemplos, ou o pressuposto da existência (a lei de Newton, segundo a qual um corpo não sujeito a qualquer força manterá seu estado de inércia ou movimento), a comparação é o único meio de apreensão parcial de uma realidade que se deseja transmitir. (Lage, 2000, p.124)

Ou seja, além de traduzir o jargão científico, o repórter que utiliza o jornalismo científico como ferramenta na divulgação de informações relaciona termos e significados com o intuito de fazer sentido para os leitores. Ainda, anexar informações extras, infográficos, fotos, gravuras torna o texto atraente e leve para o leitor, além de facilitar a adequação lingüística de termos científicos.

Quanto à edição, compete ao editor responsável pela publicação adaptar a reportagem aos moldes seguidos pela empresa jornalística. Pretendemos, contudo, ressaltar a importância metodológica da edição pelo fato de, numa revisão final, ocorrer mudanças de alguns termos que possam, ainda, tornar o texto mais compreensível para o leitor.

O jornalismo científico é uma ferramenta jornalística que especifica como deve ser o tratamento de fatos referentes à ciência, buscando fazer sentido

* CALVO HERNANDO, M. *Periodismo Científico*. Madrid: Peraninfo, 1977.

para o grande público. Sendo assim, o jornalismo científico é uma prática que determina a melhor forma de apurar assuntos (notícias) e redigir reportagens inteligíveis da área científica. Com todo seu caráter de inteligibilidade, o jornalismo científico cumpre com seis funções básicas (Calvo Hernando, 1977): informativa, educativa, social, cultural, econômica e político-social.⁶ Em linhas gerais, ao *informar*, complementa e atualiza conhecimentos e, neste sentido, *educa*; ao transmitir conhecimento, atua sobre a *sociedade* e a *cultura*, determinando escolhas *econômicas* e, no fim, opções *político-ideológicas*. Assim, perceberemos a importância social da prática jornalística relacionada à apuração de notícias e reportagens de caráter científico e tecnológico.

O senso comum como elemento de correlação

A adaptação discursiva de termos científicos para o discurso popular exige uma certa metodologia de aplicação. Sendo o jornalismo uma prática de apuração de informações, o jornalista tem o papel de ordenar informações a fim de divulgá-las para o público. No caso do jornalismo científico, o jornalista transcreve as informações de cunho científico e as reordena, realizando uma adaptação tanto linguística quanto discursiva a fim de torná-las adequadas ao público alvo da publicação. Essa adaptação, por sua vez, ocorre através da utilização de outro eixo discursivo, pertencente ao universo do senso comum, ou seja, a reordenação da informação científica passa, obrigatoriamente, pelo crivo do discurso popular.

Enquanto conceito filosófico o termo *senso comum* surgiu no século XVIII como representação do combate ideológico da burguesia emergente contra os conceitos e estamentos do Antigo Regime. Segundo Braga (1996, p.78),⁷

O senso comum é um conjunto de informações não sistematizadas que aprendemos por processos formais, informais e às vezes, inconscientes, e que inclui um conjunto de valorizações. Essas informações são, no mais das vezes, fragmentárias e podem incluir fa-

tos históricos verdadeiros, doutrinas religiosas, lendas ou parte delas, princípios ideológicos às vezes conflitantes, informações científicas popularizadas pelos meios de comunicação de massa, bem como a experiência pessoal acumulada.

O discurso do senso comum é amplamente conhecido e popularizado, característica que o torna simples, metafórico e muitas vezes construído com base em termos vulgares, ou seja, é a linguagem de domínio da maioria da população, desatenta à gramática e aos purismos linguísticos, que se modifica no decorrer do tempo. Dessa forma o discurso do senso comum opõe-se ao discurso da ciência, visto que não pode ser utilizado pela última por esta representar um discurso hermético, com base numa linguagem precisa e extremamente objetiva. Enquanto o senso comum representa o imagético e o metafórico, ou seja, os valores individuais criados e posteriormente agregados aos significados, o discurso científico apega-se ao seu rigor metodológico e objetividade inerentes à sua prática.

O discurso do senso comum é representado, portanto, pelo conhecimento generalizado sobre determinado assunto ou tema que é difundido para a população em geral. Como afirma Santos (1989, p. 40): "o senso comum é transparente e evidente; desconfia da opacidade dos objetos tecnológicos e do esoterismo do conhecimento em nome do princípio da igualdade do acesso ao discurso, à competência cognitiva e à competência linguística".⁸ Sendo assim, o conhecimento do senso comum é compartilhado pela população, estando arraigado no cerne da mesma e sendo responsável pela legitimação de um discurso popular amplamente divulgado.

O jornalismo científico, por sua vez, faz a correlação discursiva entre o discurso científico e o discurso do senso comum a fim de divulgar para a população em geral descobertas da área científica. O produto dessa correlação (que também é linguística) são as reportagens de popularização científica, as quais são montadas utilizando o conhecimento prévio do leitor sobre o tema, inserindo as descobertas científicas em relação a esse conhecimento. Sendo

* SANTOS, Boaventura de S. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

* BRAGA, William Dias. *O Deus secular da ciência e seu filho-discurso: a legitimação do saber científico na mídia*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

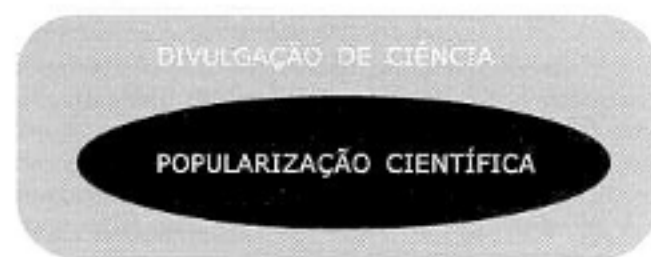
assim, o discurso do senso comum pode estar presente no texto como a informação base, a partir da qual será inserida a informação nova, de caráter científico, pela utilização de figuras de linguagem e termos populares, ainda, pelo enquadramento irônico dado ao texto, com o intuito de fazer-se entender de forma mais simples. Por isso, o senso comum tem o caráter discursivo de fazer-se compreender pela maioria da população, potencializando-se como um vetor da democratização do conhecimento científico através da popularização da ciência.

Popularização Científica & Jornalismo Científico: a Democratização do Conhecimento

O conhecimento popular foi caracterizado por Pardinas (*apud* Salomon, 1991, p. 144) como "toda informação recebida e transmitida sem uma crítica expressa de sua origem, das fontes de que provém ou das razões que lhe dão validade".⁹ Assim, temos como origem de informações populares: entrevistas abertas, diálogos cotidianos, a mídia (jornal, revista, vídeo, rádio, cinema, televisão), enciclopédias gerais e populares, livros, artigos ou outras formas de comunicação escrita, caracterizados pela linguagem simples e acessível. Muitos estudiosos da área da comunicação de ciência consideram os termos popularização científica, divulgação científica e vulgarização científica como sinônimos. Porém, consideramos que os termos possuem diferenças sutis quanto aos significados propostos e preferimos optar unicamente pelo termo *popularização científica* enquanto uma sub-categoria da *divulgação científica*, abolindo o uso do termo *vulgarização*.¹⁰

O dicionário da língua portuguesa traz o significado do termo *popular* (do latim, *populare*) como algo pertencente ao povo ou relativo à ele; que é do agrado do povo; democrático; comum; notório. Por sua vez, o verbo *popularizar* significa divulgar; difundir entre o povo, dar popularidade. Percebemos então o uso do termo *popularização científica* como uma forma de levar ao público, tornar comum, divulgar, o conhecimento sobre ciência e tecnologia.

No entanto, para tornar esse conhecimento inteligível, ele deve ser transmitido de forma simples – como objetiva a divulgação científica. É justamente nesses meandros que se insere a popularização como uma sub-categoria da divulgação científica, como demonstra a figura abaixo.



Consideramos a popularização uma sub-categoria pelo fato de que tornar popular é simplificar ainda mais a linguagem da divulgação científica, é utilizar mais recursos lingüísticos e visuais na redação de uma matéria jornalística, é esmiuçar os conceitos e utilizar figuras de linguagem para explicar descobertas. Popularizar é nivelar a linguagem ao público-médio, utilizar gírias e termos populares, é fazer uso do discurso do senso comum com o intuito de inserir o conhecimento científico no cotidiano das pessoas de modo que esse conhecimento se torne útil. Com o objetivo de inserir a ciência no círculo de convivência do grande público que o jornalista então se coloca no lugar do leitor para redigir um texto que faça sentido para ele, que pertença ao universo lingüístico de compreensão dos leitores.

O jornalismo científico, a partir desse ponto de vista, torna-se uma ferramenta eficaz para a divulgação da ciência (e também para a popularização, sendo esta um segmento do anterior) visto que a linguagem jornalística deve ser acessível para um vasto público. Ou seja, a informação científica tratada de forma jornalística nivela o conhecimento e populariza tanto ciência quanto tecnologia.

⁹ SALOMON, Dédo Vieira. *Como fazer uma monografia*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

¹⁰ O termo originou-se do latim *vulgere*, que significa tomar público, conhecido, popularizar. Porém, o vocabulário da língua portuguesa traz o verbo vulgarizar como sinônimo do verbo abandonar (rebaixar-se, dar-se ao desprezo), o que desvirtua a palavra de seu significado original, inculcando-lhe um sentido pejorativo já legitimado pelo uso.

¹¹ ADEODATO, Sérgio. O conceito de jornalismo científico: teoria e prática. *Anais do Seminário Brasileiro de Divulgação Científica*. Rio de Janeiro, 1987.

Muitos dispositivos impressos, mesmo caracterizados como especializados em divulgação de ciência e tecnologia, popularizam o conhecimento, agenciando, dessa forma, a democratização dos saberes que envolvem ciência e tecnologia. Nesse sentido percebemos o papel fundamental do jornalismo científico como fomentador do processo. Como afirma Adeodato, "o jornalismo científico é um fator de crescimento da ciência – um instrumento para democratizar o conhecimento, um meio de elevar o nível cultural, científico e educativo de um país" (1987, p. 44).¹¹ Assim, o jornalismo científico institui-se como uma forma de produção de um texto de divulgação científica e tecnológica porque o faz através da narração jornalística.

O jornalismo científico insere-se na divulgação (e também na popularização) de ciência e tecnologia como uma ferramenta de construção textual que faz uso da metodologia de apuração e redação própria do jornalismo. Analisados sob este ângulo, os papéis do jornalista de ciência e do divulgador científico não são muito diferentes pois ambos se preocupam em transferir aos não-iniciados informações especializadas de natureza científica e tecnológica. Segundo Bueno (1988, p.24), o que os distingue, na prática, são "as características particulares do código utilizado e do profissional que o manipula", ou seja, o divulgador de ciência pode ser um especialista ou um jornalista; se for um especialista, fará uso de um código mais direcionado a sua área, o que não ocorreria no outro caso, pois fazer uso da linguagem jornalística implica ser simples e claro.

O jornalismo científico inserido na popularização de ciência e tecnologia auxilia na democratização do conhecimento porque mantém os cidadãos informados acerca do que está sendo produzido pela ciência, conscientizando a população a participar das decisões sobre a distribuição dos recursos que estabelecem as prioridades na produção do saber. Bueno (1988, p. 28) ressalta que "o jornalismo científico deve se preocupar em contextualizar para a população entender como a pesquisa irá beneficiá-la direta ou indiretamente". Para tanto, alguns crité-

¹² BURKETT, Warren. *Jornalismo Científico: como escrever sobre ciência, medicina e alta tecnologia para os meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Forense, 1990.

rios de seleção de notícias científicas foram elencados por Burkett (1990, p. 50):¹² a importância do assunto para a vida diária da população; o significado para o desenvolvimento da ciência; o pioneirismo (descobertas científicas) em determinadas áreas; proximidade com a realidade da comunidade, isto é, a divulgação do conhecimento científico local; pesquisas que geram conflitos entre cientistas que estudam o mesmo tema, proporcionando à população diversas opiniões sobre o tema pesquisado. A partir desses critérios de seleção percebemos também o engajamento do jornalismo científico nos processos de democratização do conhecimento, pois sua função não é apenas informar sobre ciência e tecnologia, mas também enquadrar as descobertas específicas da área na vida da população, no seu dia-a-dia. Assim, o jornalismo científico ensina as pessoas a entender a ciência e perceber como seus avanços podem influenciar no seu cotidiano.

Percebemos, por conseguinte, que o jornalismo científico, dentro de seu comprometimento social, agencia a democratização da sociedade ao popularizar informações advindas do campo científico. Ainda, além de informar o fato, aponta suas possíveis consequências, colocando a informação específica dentro de um contexto maior. "O jornalismo científico pode contribuir para a mobilização da sociedade em prol da valorização da ciência e tecnologia locais e, sobretudo, para a luta contra a difusão indiscriminada de conhecimentos, processos e técnicas importados" (Burkett, 1990, p. 39). Ao transmitir, dessa forma, de maneira simples novas idéias, conceitos e técnicas aos quais o grande público dificilmente teria acesso, o jornalismo de popularização científica se transformou em instrumento fundamental para a existência de uma sociedade mais democrática. "Quando as pessoas adquirem algum conhecimento científico, podem compreender melhor as decisões, o que é fundamental numa sociedade democrática. Caso contrário, poderão se tornar vítimas de demagogos e especialistas" (Vieira, *apud* Mello Gomes, 2001, p. 96).¹³ Sendo assim, é coerente afirmarmos que o conhecimento científico divulgado de forma

¹³ MELLO GOMES, Isabela M. A revista de divulgação científica – um panorama brasileiro. *Ciência & Ambiente*, Santa Maria: UFSM, n. 23, p. 95-107, dez/2001.

jornalística pela mídia é uma forma simples e eficaz de conscientizar a sociedade de seu papel decisivo nas decisões de caráter social – papel esse amplamente provido pelo jornalismo de popularização científica.



O teu cabelo não nega

Selma Regina Nunes Oliveira

Resumo:

Este artigo faz o mapeamento de uma pequena tipologia da cabeleira de personagens femininas das histórias em quadrinhos norte-americanas, analisando a significação de cores e cumprimentos e sua importância na construção das identidades da mocinha e da vilã.

Palavras-chave: Mocinha - Vilã - Cabelo.

Abstract:

This article intends to map a small typology of the hair of female characters of United States comic books, analysing colours and length as well as its importance on the built of their heroin or villain identity.

Key words: Heroin - Villain - Hair.

Resumen:

El artículo intenta hacer una pequeña tipología de la melena de los personajes femeninos en las historietas de cómics norteamericanas, haciendo un análisis de la significación de colores y largos y su importancia en la construcción de las identidades de heroína y de villana.

Palabras clave: Heroína - Villana - Melena.

Selma Regina Nunes Oliveira é Doutora em Sociologia e professora da Universidade de Brasília - UnB.
e-mail: annakin@uol.com.br

Introdução

A tua cabeça sobre ti é como o monte Carmelo, e os cabelos da tua cabeça como a púrpura; o rei está preso pelas tuas tranças. (Cantares 7: 5)¹

Desde tempos antigos, os cabelos carregam significações que vão da representação da força, dos cabelos de Sansão, à prisão e fuga, das tranças de Rapunzel. É difícil precisar o exato ponto da história em que os cabelos foram incorporados à construção das identidades femininas e masculinas. Ao lermos o velho testamento ou ao observarmos as imagens produzidas pela civilização helênica ou pelas nações de índios do Alto Xingu, podemos verificar que havia uma diferenciação entre os sexos a partir do comprimento dos cabelos. As histórias em quadrinhos também documentam a história dos cabelos no século XX. Tipos de cortes e penteados, cores e tamanhos compõem as personagens femininas dos quadrinhos norte-americanos e evocam sentidos diversos. Os cabelos das mulheres de papel nos dizem quem elas são.

Os cabelos cobrem nossa cabeça como uma vasta vegetação e isso não é somente uma metáfora, pois possuem raízes como as plantas e se espalham pela superfície do couro cabeludo em incontáveis fios que podem ser soltos, como um campo de trigo, ou emaranhados, como uma densa floresta. A movimentação dos cabelos, seja pela brisa ou pelo ritmo de nosso andar, tem a mesma ondulação de uma savana. Talvez, por esse motivo – raízes – eles sejam tão relacionados à natureza. Eles podem ser exibidos como as plumas das aves, a pelagem de alguns animais e são miméticos. Por crescerem como plantas, os cabelos podem ser modificados de tantas maneiras quanto permita a inventividade de cada um. Tamanho plasticidade transforma os cabelos em uma marca pessoal. Uma assinatura que, da mesma forma que a caligrafia, pode ser decodificada em suas significações.

O senso comum afirma que os cabelos são a moldura do rosto e essa premissa é reafirmada de maneira contínua e exagerada pela cultura de

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

massa, que fez dos cabelos femininos uma arma contra a mulher. O Mito da Beleza criou em torno da mulher uma zona de *mistérios da beleza* que, de acordo com Naomi Wolf (1992), ocuparam o espaço deixado vazio pela Mística Feminina.² Os cabelos foram incorporados pelo Mito da Beleza como um tópico de censura da mulher sobre si mesma. A cosmetologia moderna estimula um cuidado excessivo com os cabelos e mantém as mulheres num estado de permanente insegurança – um dos assuntos mais comuns nos grupos femininos é a insatisfação com os cabelos. A indústria cosmética investe milhões de dólares na pesquisa de novas fórmulas de xampus, condicionadores, cremes e tinturas que, devidamente anunciados, serão consumidos por milhões de mulheres ansiosas para modificar a aparência de seus cabelos. O discurso médico também contribui para a manutenção da insegurança feminina, ao transformar o exame dos fios de cabelo em diagnósticos de saúde ou paternidade.

O Mito da Beleza estendeu o conceito do cabelo como elemento formal da estética do rosto, retomou sua significação de atributo sexual da representação da mulher e ancorou à cabeleira feminina sentidos que passam pela classificação, legitimação ou estigmatização de sua identidade. Elementos como cor e comprimento são usados para classificar a mulher conforme sua idade, seu comportamento e, até mesmo, sua sexualidade. Desse modo, cabelos compridos são usados por meninas, adolescentes e mulheres jovens; a partir da meia-idade elas são aconselhadas por editoriais de moda e cabeleireiros a cortarem suas longas madeixas. Se relacionarmos o simbolismo da natureza à sexualidade feminina, poderemos enxergar na norma do comprimento ditada por especialistas da cultura de massa a interdição à sexualidade da mulher de meia-idade. Assim, como o vigor de uma planta pode ser medido por seu tamanho, o vigor sexual da mulher pode ser associado ao comprimento de seu cabelo. Excetuando-se as meninas, nas quais o tamanho do cabelo fixa a identidade do gênero, a adolescente e a jovem devem transpirar sensualidade, ao contrário da mu-

¹BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1964.

lher de meia-idade, que deve encaminhar-se para o recato, principalmente quando mãe. Os esquemas de variação dos cabelos fazem parte da estratégia de apagamento da sexualidade feminina. Também integra esse esquema a coloração do cabelo. Os cabelos, além de prenunciar e denunciar o envelhecimento feminino, podem antecipá-lo pelo branqueamento precoce: "Para poder vender duas linhas de produtos rituais ilusórios - luz de substituição e esbeltez efêmera - os Ritos da Beleza estão adaptando, com habilidade, técnicas-padrão de seitas para inculcar nas mulheres a necessidade desses produtos." (Wolf, 1992, p. 139)

A sentença do Mito da Beleza é imperativa e amarga: o homem grisalho é sexy e desejável, mas a mulher grisalha é velha. Mesmo que seu rosto ainda não seja marcado pelas rugas, ela já está sentenciada à tintura que irá recobrir seus fios de cabelos brancos em um artifício de camuflagem. Dentro do espectro das cores as claras são utilizadas para iluminar o rosto e disfarçar as rugas. Dessa forma, a mulher de meia-idade esconde-se atrás da cor, enquanto a mulher jovem utiliza a tinta capilar como uma pintura de guerra. Nesse sentido, a cor do cabelo passa a significar a legitimação da sexualidade feminina. A cor dos cabelos, tal como o seu comprimento, podem representar a sexualidade num estado animal, selvagem. As cores vão-se sucedendo a cada estação, conforme a determinação da moda; vão sendo divulgados e sacralizados pelas revistas de moda. Assim, vão-se tingindo os cabelos em matizes que, por vezes, funcionam como as tatuagens tribais polinésias. Algumas tintas, não fixáveis, são feitas para durar alguns dias. Esse tipo de tintura geralmente é usado pela adolescente ou pela jovem mulher durante o final de semana, período estabelecido pela cultura do lazer como *dias de caça*.

Como atributo sexual, os cabelos são utilizados pelo dispositivo da sexualidade como elemento legitimador da identidade sexual feminina. Segundo Guacira Lopes Louro:

LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. *Gênero, sexualidade e educação - uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GREER, Germaine. *A mulher eunuco*. Rio de Janeiro: Artenova, 1971.

[...] tanto na dinâmica do gênero como na dinâmica da sexualidade - as identidades são sempre construídas, elas não são dadas ou acabadas num determinado momento. Não é possível fixar um momento - seja esse o nascimento, a adolescência, ou a maturidade - que possa ser tomado como aquele em que a identidade sexual e/ou a identidade de gênero seja assentada ou estabelecida. As identidades estão sempre se constituindo, elas são instáveis e, portanto, passíveis de transformação. (Louro, 1997, p.27)²

É exatamente por isso que as identidades de Gênero e de sexualidade têm que ser fixadas e submetem os sujeitos a modelos estereotipados. O comprimento do cabelo é uma característica utilizada como categoria de legitimação de ambas as identidades. Como categoria de identidade de Gênero, o comprimento dos cabelos serve de base para fixar um padrão feminino e masculino: cabelos longos são usados por mulheres e cabelos curtos por homens. Foi exatamente contra esse critério que muitos homens, nos anos 70, deixaram crescer seus cabelos. De acordo com Germaine Greer, o cabelo comprido dos homens "[...] era um sinal de que não aceitavam a moralidade da geração tosquiada de burocratas que os gerara. Deixando crescer os cabelos, conseguiram acabar com algumas estranhas pressuposições sobre o significado sexual, pois muitos jovens ostentavam cabeças com agitados cachos." (Greer, 1971, p. 34)

No que diz respeito à identidade sexual, o comprimento dos cabelos também é utilizado pelo dispositivo da sexualidade para fixar, normatizar e controlar a homossexualidade. A forma encontrada pelo dispositivo foi a aplicação do padrão de tamanho dos cabelos como estandarte das opções sexuais. Então, as lésbicas, por não se enquadrarem, em sua grande maioria, nas regras do comportamento feminino, ao serem expostas a representações femininas heterossexuais, são levadas a se sentir desconfortáveis debaixo de uma vasta e longa cabeleira e acabam adotando o corte masculino para si. O mesmo acontece com os pederastas, da feita que são envolvidos nesse processo cínico de sujeição.

Cabelo pode ser, ainda, uma marca estigmatizante, tanto pela forma que lhe for dada pelo corte, quanto por sua ausência. Cortes de cabelo que não se enquadram nos ditames da moda costumam significar uma atitude contestatória, como no caso dos *punks* ingleses, ou narcisista, como no caso dos *clubbers*. A ausência de cabelos pode ser caracterizada como o símbolo um grupo e identificar seus componentes com uma ideologia específica, como os *skin-heads*. A calvície masculina tanto pode ser um indicio de envelhecimento, quanto, no outro extremo da significação, um sinal de virilidade; podem servir de exemplo o ator Yul Brynner e os *pitboys*, jovens que podem ser identificados por seu comportamento constantemente agressivo, análogo ao do cão da raça *pitbull*, bichinho de estimação predileto desses rapazes. Na mulher, a ausência de cabelos representa, em geral, um estigma, como o câncer. Durante a Segunda Guerra Mundial, as mulheres judias prisioneiras de campos de concentração nazistas tiveram suas cabeças raspadas como os homens. A cabeça feminina raspada pode também ser uma marca de traição ou desonra. Enfim, a qualidade mimética dos cabelos, tal qual a pele do camaleão, concentra uma enorme gama de significações, cuja combinação gera, reelabora ou reatualiza sentidos que se aglutinam ou se sobrepõem a outros, na construção, principalmente, do discurso do corpo feminino.

Os cabelos nas histórias em quadrinhos costumam acompanhar os cânones da moda; entretanto, mesmo seguindo as tendências, eles acumulam as funções de atributo sexual e classificatório na construção das mulheres de papel. As características já citadas, cor, forma e comprimento, são cuidadosamente estudadas na composição da personagem.

No caso dos modelos da mocinha e da vilã, a cor dos cabelos era um componente determinante da boa e da má personalidade. Devemos abrir um parêntese para falar um pouco sobre o significado das cores, pois essas informações serão importantes para a compreensão do sentido dado à cor dos cabelos, dentro da tipologia feminina das histórias em quadrinhos.



Diana Palmer, 1950 e 1938.



Em *A Doutrina das Cores*, Johann Wolfgang Goethe chama a atenção para o fato de que as cores são conceitos construídos e que estão sempre articulados numa linguagem cuja gramática deve levar em conta toda a escala cromática. De acordo com Argan, um autor italiano citado por Goethe, o branco não é mais a luz, mas sim o próprio conceito de luz, ao passo que o preto não é mais falta de luz, porém o conceito de escuridão. No simbolismo, a imaginação transforma o que é um fenômeno da física em símbolo das idéias. Na sua opinião de Goethe, as cores são ações e paixões da luz, e nesse sentido, pode-se esperar delas alguma indicação sobre a luz. Na verdade, diz o autor, luzes e cores relacionam-se perfeitamente.

Quando se acreditou ter descoberto tais oscilações de efeitos diversos, procurou-se determinar essa relação: por toda parte se observou e se designou um mais e um menos, uma força e uma resistência, uma ação e uma paixão, um avançar e um retroceder, uma violência, uma moderação, um masculino, um feminino. Daí surgiu uma linguagem, um simbolismo possível de ser aplicado em casos semelhantes como alegoria, expressão análoga ou palavra apropriada e imediata. (Goethe, 1993, p. 36)⁴

⁴GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

Goethe descreveu uma escala mais ou menos evolutiva que relaciona as cores aos minerais, às plantas, aos insetos e aos outros seres vivos:

Minerais: suas cores são de natureza química.

Plantas: considera suas cores como uma operação química superior, ativada pela luz do sol.

Vermes, insetos e peixes: os primeiros são in-cores ou desbotados, os segundos podem ser considerados matéria cromática e os terceiros vivem em um meio diáfano, no qual as cores podem ser intensas ou neutras.

Pássaros: neles a cor se modifica com a forma, ao final, rege a coloração.

Mamíferos e homens: nessa forma de organismo a cor atinge um grau supremo. As cores são misturadas por maturação orgânica e indicam o maior ou menor grau da hierarquia do ser ao qual pertencem. De acordo com o autor, a epiderme humana, ao contrário da epiderme das feras, é macia e pura e permite que as formas sejam mais demarcadas. Essa escala faz uma espécie de hierarquização de cores e tons e é significativamente sensorial.

As cores, à medida que produzem estados de espírito, também podem adequar-se a eles e às circunstâncias. O caráter das cores relaciona-se com o caráter das pessoas e, na concepção de Goethe, é possível observar a proporção das cores isoladas, estabelecendo ligações entre as cores e a idade, feições e posições sociais. Sobre os conceitos que o autor estabelece para as cores, vamos descrever aqueles que correspondem às cores e tonalidades dos cabelos:

Derivação do preto: é tão primordial quanto o branco, representa a escuridão e em geral é encontrado na natureza, após o processo de combustão.

Amarelo: é a cor mais próxima da luz; traduz um alto grau de pureza, produz uma sensação agradável de calor, é ativa, nítida, reconfortante e nobre; contudo, no outro extremo, produz um efeito desagradável ao se sujar ou se inclinar para o lado negativo: "Por uma modificação leve e imperceptível, a bela impressão de fogo e de ouro se transforma numa sensação de sujeira e a cor nobre e encantadora se torna, ao contrário, vergonhosa, repulsiva e desagradável." (Goethe, 1993, p. 130)

Vermelho: Goethe considera o efeito dessa cor tão singular quanto sua natureza. Ela dá uma impressão de seriedade, dignidade, benevolência e graça. As duas primeiras sensações ocorrem no seu estado escuro e condensado e a última quando se apresenta em tom claro e diluído. Por isso, a dignidade da velhice e a afabilidade da juventude podem ser re-presentadas por essa mesma cor.

Vermelho - amarelado: é uma cor enérgica e, segundo o autor, homens

enérgicos, sadios e bonitos costumam se deleitar com essa cor. Uma inclinação por essa cor foi observada entre povos selvagens e entre crianças.

Marrom: é obtido através da mistura das cores amarela, vermelha, azul e preta. Dependendo de sua tonalidade, pode-se aproximar do preto ou do vermelho. É uma cor sólida e está associada à natureza na coloração das rochas ou do tronco das árvores. Está associada à terra e a matérias-primas como barro. Quando num tom neutro, como o bege, torna-se neutra.

Feito esse breve inventário, vamos falar sobre os cabelos das personagens de histórias em quadrinhos de aventura: a mocinha e a vilã.

Nos anos 30 e 40, a cor dos cabelos era uma característica que distinguia as mocinhas das vilãs. Se recordarmos o que já foi dito sobre esses dois tipos de personagens, a mocinha tinha como qualidades principais o recato e a submissão. Dale Arden, Narda, Diana Palmer, Lois Lane e outras eternas noivas e namoradas, com raras exceções, tinham cabelos pretos, enquanto suas opositoras eram loiras. Analisando essa distinção de caráter pelo conceito de cores de Goethe, vamos concluir que, apesar de representar a escuridão, o preto é a ausência de cor e, de acordo com Gilles Lipovetsky (1989, p. 40), foi adotado pela burguesia como parâmetro de equilíbrio e sobriedade.³ O preto é sólido, enquanto o louro, ou amarelo, está mais próximo do translúcido (devido a sua luminosidade) e portanto, do transitório. O amarelo representa o fogo: o perigo e o pecado. Também, como vimos, o amarelo é instável e pode produzir uma desagradável sensação de sujeira. Em suma, nas personagens de história em quadrinhos das décadas de 30 e 40, a ausência de cor do preto também significava a ausência ou o controle sobre a sexualidade, ao passo que o amarelo conotava uma significação de exuberância sexual, que precisava se domesticada ou punida. O preto é circunspecto, enquanto o louro é leviano. Quanto à forma, os cabelos das mocinhas quase não tinham volume e possuíam um comprimento médio. As vastas e volumosas cabeleiras eram reservadas às vilãs, conferindo-lhes um aspecto selvagem ou mais próximo da representação da messalina.

Curiosamente, Will Eisner inverteu o esquema morena/virgem versus loira/vagabunda quando

³LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

criou suas personagens femininas antagonônicas: Ellen Dollan, a mocinha, e Satin, a vilã.



Princesa Aura, 1934.

Ellen, a namorada do Spirit, é loura, enquanto Satin, que no rol de vilãs é aquela que balança o coração do herói, tem os cabelos pretos. A estilista Coco Chanel introduziu um novo conceito no vestuário feminino que, ao ser incorporados as personagens femininas de Eisner, acabou antecipando algumas mudanças que foram operadas na representação feminina, pela cultura de massa, lá pelos idos de 50. Segundo Edgar Morin (Morin, 1989, p. 14), a reatualização dos arquétipos femininos no cinema hollywoodiano aconteceu a partir de 1949.⁶ A personagem Ellen Dollan antecipou o modelo feminino do pós-guerra, *max-factorizada*, para utilizar o termo de Morin, que é a namorada loura, linda, *sexy*, recatada e absolutamente louca para casar-se com seu namorado.

Tudo que Ellen deseja e planeja é casar-se com o Spirit, e isso é diferente do modelo da virgem, no qual as mocinhas eram mulheres prometidas e comprometidas – namoradas ou noivas – que acompanhavam os heróis em suas aventuras, mas não lhes exigiam a concretização do compromisso. O louro *sexy*, mas sem exuberância, dos cabelos de Ellen Dollan, era o mesmo que recobriu a cabeça das mu-

Ellen Dollan e Spirit, 1943.



lheres que, na década de 50, a Mística Feminina transformou em heroínas domésticas. Por outro lado, Satin, o grande prognóstico de Eisner, foi, possivelmente, a primeira *bad-girl* de uma geração que ganhou força nos anos 90. Os cabelos pretos e curtos da personagem retomavam o visual feminino da década de 20, o visual a *la garçonne*, e o figurino masculino de

Satin, 1945.



suas roupas realçava as atitudes agressiva, erótica e independente que viriam a ser características básicas das personagens femininas da década de 90. A solidez preta dos cabelos de Satin não teve a mesma conotação – discrição e recato – que emanaram da representação das virgens dos quadrinhos norte-americanos, mas sim a escuridão e o medo que a cor preta evoca no homem.

⁶MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1969.

— *As estrelas: mito e sedução no cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

A questão que se colocou após a guerra não foi tanto a sexualidade feminina, mas sim o trabalho feminino e sua emancipação. Era necessário que o homem, que a guerra manteve temporariamente afastado de seus domínios, retomasse seu lugar no mercado de trabalho e o controle da sexualidade feminina. Então, a cultura de massa reformulou a representação feminina.

Anteriormente a imagem feminina era também dividida em duas – a mulher pura, no alto de um pedestal, e a prostituta, símbolo dos desejos carnavais. A divisão da nova imagem cria uma cisão diferente – a mulher feminina, cuja virtude inclui os desejos da carne, e a mulher com uma profissão, cujo vício inclui todos os anseios de uma personalidade independente. A nova moralidade feminina exorciza o sonho proibido de uma carreira e termina com a vitória sobre Mefistófeles, na forma de uma profissional ameaçando conquistar o marido ou o filho da protagonista; ou então na forma de um demônio íntimo – sonho de independência, descontentamento e até anseio de individualidade, que precisam ser vencidos, a fim de que ela possa reconquistar o amor do marido e do filho. (Friedan, 1971, p. 43)⁷

O que se deu nas histórias em quadrinhos norte-americanas foi a supressão do modelo da vagabunda e a incorporação da principal característica do modelo da virgem: a sexualidade. Assim, a primeira mudança operada na representação imagética feminina foi o deslocamento de sentido da coloração dos cabelos. A coloração loira, que foi utilizada nos cabelos da vilã como conotação do fogo erótico, passou a compor o visual da virgem, única mulher de papel dos anos 50 e 60. Contudo, a sexualidade do loiro foi atenuada e regulada para ter a mesma temperatura de um fogo brando, pela sua aplicação em cortes bem comportados e comprimentos médios ou presos por rabos-de-cavalo. Inserido no conjunto penteado, corte e comprimento, o loiro iluminou os rostos das personagens, dando-lhes à tez uma impressão de pureza.

O preto passou a ser a cor dos cabelos, não de vilãs, mas de adversárias que intentavam roubar



Suzan Storm, 1986

os namorados das louras namoradinhas. O sentido do preto também foi deslocado. Da mesma forma que o loiro, a coloração preta foi aplicada sobre cabelos sempre arrumados; porém, para compor a tipologia da rival invejosa, foi retomado o sentido da escuridão na qual se ocultam perigos e armadilhas, o que, no imaginário coletivo, sempre esteve associado às bruxas. Dessa forma, o loiro, que no modelo da vagabunda tinha os sentidos de fogo e paixão, passou a significar luz e pureza, ao contrário do preto, que de discreto e circunspecto passou a ser escuridão e dissimulação.

Os movimentos sócio-político-culturais que irromperam a partir do final dos anos 60 obrigaram a Indústria Cultural a reelaborar conceitos e representações. Como vimos anteriormente, as reformulações operadas sob a pressão dos movimentos só foram incorporadas nas histórias em quadrinhos norte-americanas, de maneira efetiva, na década de 80, quando o conceito de *bad girl* foi retirado da gaveta dos editores. Foi realizada mais uma reatualização de modelos: reabilitaram as vilãs e reformataram a mocinha, que passou a ser linda, sexy, independente, exuberante e justa.

⁷FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.



X-Men, 1993.

Outra bibliografia:

- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *História da sexualidade* 1. 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- _____. *História da sexualidade* 2. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. *A arqueologia do saber*. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso*. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2000.
- _____. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez, 1988.
- _____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas, SP: Pontes, 1987.

Essa representação feminina tomou conta dos quadrinhos da década de 90 e consolidou o modelo *bad girl*. A mulher de papel da geração *bad girl* não é nem boa nem má, portanto não tem os cabelos obrigatoriamente louros ou pretos. Obrigatório passou a ser o comprimento longo e o formato, quase sempre, volumoso e revoltado como uma juba de leão. O louro e o preto ganharam matizes, promovendo a combinação de sentidos em uma polissemia que vai da exuberância ao mistério. A cor vermelha, que em décadas anteriores era utilizada nos cabelos de meninos ou meninas endiabradas, passou a dividir o status do louro e do preto nas vastas cabeleiras das mulheres de papel.

É lógico que a cor, o comprimento e o tipo de penteado do cabelo são elementos que se combinam com outros, como formato do rosto, olhos e bocas, para compor essa ou aquela representação feminina, e a análise de cada um desses elementos seria suficiente para preencher o branco de mais um bom punhado de páginas, mas o investimento da indústria no tratamento dos cabelos e, principalmente, a qualidade mimética que eles possuem, os eleva à condição de vedetes do rosto.



Resumo: Nuestra reflexión apunta hacia la necesidad de ahondar desde la investigación académica en el análisis cinematográfico que, desde una perspectiva de género, arroje luz sobre el espinoso tema de la mirada subjetiva como elemento constituyente y donadora de sentido de la imagen misma. El análisis de las "líneas de fuerza" de la película *Hable con ella* (P. Almodóvar 2002) pretende desvelar los resortes que tanto a nivel inconsciente como discursivo gravitan para construir un texto acorde con la ideología patriarcal dominante bajo una mascarada transgresora.

Palabras clave: Teoría fílmica feminista - Subjetividad - Patriarcado

Abstract: Nossa reflexão aponta para a necessidade de aprofundar através da investigação acadêmica a análise cinematográfica que, desde uma perspectiva de gênero, lance luz sobre o tema espinhoso da visão subjetiva como elemento constituinte e doador de sentido da imagem mesma. A análise das "linhas de força" da película *Hable con ella* (P. Almodóvar 2002) pretende desvelar os recursos que gravitam tanto ao nível inconsciente como discursivo para construir um texto em acordo com a ideologia patriarcal dominante dissimulado em disfarce transgressor.

Key words: Feminist film theory - Subject - Patriarcalism

Resumo: Nossa reflexão aponta para a necessidade de aprofundar através da investigação acadêmica a análise cinematográfica que, desde uma perspectiva de gênero, lance luz sobre o tema espinhoso da visão subjetiva como elemento constituinte e doador de sentido da imagem mesma. A análise das "linhas de força" da película *Fale com ela* (P. Almodóvar 2002) pretende desvelar os recursos que gravitam tanto ao nível inconsciente como discursivo para construir um texto em acordo com a ideologia patriarcal dominante dissimulado em disfarce transgressor.

Palavras-chave: Teoria fílmica feminista - Subjetividade - Patriarcalismo

Rosa María Palencia Villa é Doutora em Comunicação Audiovisual e professora do Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona) Espanha. e-mail: mpalencia@imanta.net

Introducción

A lo largo de sus 30 años de existencia la teoría fílmica feminista (*Feminist Film Theory*) ha aportado a la teoría cinematográfica un rico acervo cuya vigencia y valor estriban en su constante discusión. Los primeros trabajos, como los de Rosen (1973) o Haskell (1974), se centran en demostrar cómo los personajes femeninos se construyen como estereotipos patriarcales. Complementariamente, Mulvey (1975/88) aporta desde el psicoanálisis herramientas para desvelar los ejes del placer visual que el cine narrativo propone y que inciden en la recepción del discurso patriarcal cinematográfico.¹

Así, la FFT no sólo se ha preocupado de la conceptualización de la categoría de género y su representación en la pantalla, sino que ha indagado en la subjetividad y la identidad de las mujeres como espectadoras. Su preocupación gravita cada vez más en torno al papel de la identidad de género en la relación que la espectadora mantiene frente a pantalla. Los trabajos de De Lauretis (1984) nos hablan de una identidad femenina cada vez más compleja, dispersa y en constante cambio, lejos del desgastado "eterno femenino" que la ficción audiovisual, como veremos, sigue proponiendo.²

La característica principal de la política feminista y de la FFT en particular, es la crítica radical del modelo imperante de representación como algo natural o transhistórico. Su principal mérito consiste en ponerle género (*genderize*) a todo modelo de conocimiento para luego historizarlo, porque toda concreción socio cultural está enmarcada en una red de prácticas interactuantes en un punto específico del tiempo y del espacio, al igual que sus efectos.

Nuestra reflexión apunta hacia la necesidad de ahondar desde la investigación académica en el análisis cinematográfico que, desde una perspectiva de género, arroje luz sobre el espinoso tema de la mirada subjetiva como elemento constituyente y donadora de sentido de la imagen misma.

El análisis de las "líneas de fuerza" de la película *Hable con ella* (P. Almodóvar 2002) pretende desvelar los resortes que tanto a nivel inconsciente co-

mo discursivo gravitan para construir un texto acorde con la ideología patriarcal dominante bajo una mascarada transgresora, tan frecuente en la obra del cineasta manchego. Más que obviar, es necesario recordar que la película ha ganado los elogios de los críticos más cinéfilos, numerosos premios y el favor multitudinario de la audiencia, de ahí también la urgencia de la reflexión.

La centralidad del héroe patriarcal y el diálogo entre subjetividades

Como toda narración, la cinematográfica no es más que la puesta en escena del deseo humano que puede reducirse a dar respuesta a las preguntas: ¿quién quiere qué? ¿por qué? ¿quién o qué se opone? ¿quién le ayuda? ¿lo consigue? En *Hable con ella* el enfermero Benigno (Javier Cámara) es el protagonista principal. Como en el cine más clásico, se trata de una historia donde la centralidad del héroe se constituye en el eje de la enunciación. La audiencia es llevada de su mano y a partir de su deseo.

Glosando a E. Benveniste, Kaja Silverman (1983) explica la distinción entre el sujeto hablante y el sujeto del discurso y cómo estas categorías han sido aplicadas al análisis cinematográfico.³ El sujeto hablante (*speaking*) se identifica con el nivel de la enunciación que coincide con el de la realización (la puesta en escena, el montaje, el sonido, etc.), mientras que el sujeto del discurso (*of the speech*) se identifica con el nivel de la ficción narrativa, con el personaje con el cual el espectador se identifica o es animado a identificarse. En *Hable con ella* el evidente sujeto del discurso es Benigno.

El modelo Benveniste, por un lado, permite homologar los pronombres que otorgan subjetividad sobre el hablante y a las representaciones que confieren subjetividad sobre el espectador. Pero la estructura cinemática del modelo requiere una nueva categoría para acomodar todas las transacciones subjetivas que el discurso genera. Esta tercera categoría sería "el sujeto hablado" (*spoken*) y que se corresponde con el que se constituye a través de la identificación con el sujeto del discurso y que es distinto del sujeto hablante.

¹ ROSEN, Marjorie. *Popcorn Venus. Movies and the American Dream*. Nova Torque: Coward McCann & Geoghegan, 1973.

HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Chicago e Londres: University of Chicago, 1974.

MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. València: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo-Universidad de València, 1975. (Col.Eutopías, 2º)

_____. *Epoca*, València, v.1, 1988, p.21. Versión castellana de S. Zúñunegui. (Artículo original: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen*, October 1975, v.16, n.3).

² DE LAURETIS, Teresa. *Alcía ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992. (Colección Feminismos)

³ SILVERMAN, Kaja. *The subject of semiotics*. Nova Torque: Oxford University, 1983.

⁴ Ver página oficial de *Hable con ella*. Almodóvar, Pedro: <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/hableconella/hableconella.htm>

⁵ KUHN, Annette. Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory. Screen. v. 25, n.1, 1984. p. 18-28.

Benigno es el personaje más redondo, el único cuya historia y deseos son mostrados a la audiencia. Solamente otro varón, Marco (Dario Grandinetti), aunque en un nivel inferior, compite con Benigno como sujeto actuante. Así, la posición de B. en el relato lo erige en el indiscutible sujeto del discurso, aquel con quien la audiencia está llamada a identificarse. La puesta a punto de todos los recursos cinematográficos de la puesta en escena: el color, la iluminación, el sonido, los diálogos y la estructura, hacen el resto. No en balde el mismo Almodóvar ha confesado que la trama del film "contada en pocas palabras resulta un auténtico disparate y no se corresponde con el espíritu de la película".⁴ Porque el verdadero espíritu de la película (el nombre del protagonista principal, Benigno, ya es toda una declaración de intenciones) es el deseo cumplido de provocar que todos los recursos cinematográficos y, con ello, las transacciones discursivas del film, el intercambio de los pronombres personales "tu" y "yo", actúen en la subjetividad de los receptores a favor de un sujeto hablado, que lejos de rechazar a un desequilibrado que se convierte en violador, se conmueve ante los padecimientos y desventuras de un enfermero cuyos méritos estriban en tener el mismo espíritu de sacrificio que una enfermera vocacional y las mismas habilidades que una esteticista.

La subjetividad de los y las espectadores/as

Es en este punto interesante destacar la diferencia sustancial que Annette Kuhn (1984) advierte entre los conceptos de audiencia y espectador/a.⁵ Mientras que la audiencia es un concepto social perfectamente cuantificable y medible (cuantos compran entradas de cine o encienden el televisor), el/la espectador/a se convierte en tal en la medida en que se involucra en la experiencia diegética que le es propuesta, por el cine narrativo en este caso. El espectador/a pone en marcha su bagaje psíquico, social y cognitivo, para establecer determinadas relaciones con el discurso.

En el caso de *Hable...* sabemos por las críticas y el éxito de taquilla, de una audiencia cómplice

⁶ página oficial de la película.

con el sujeto del discurso y de la enunciación. Desconocemos, sin embargo, las relaciones establecidas con el texto por los espectadores y, sobre todo, las espectadoras. Es decir, las relaciones subjetivas, múltiples y plurales desde el contraplano de la pantalla. No sólo el éxito de audiencia, pero también, nos obliga a reconocer la belleza formal de la obra y el magisterio en el uso del lenguaje cinematográfico por parte del autor, factores que justamente apuntalan la eficacia de la mascarada. Hablando del color y de la fotografía, Almodóvar ha dicho "Para mí *Hable con ella* es el abrazo que quisiera darle a todos los espectadores, hundirme en el pecho de cada uno de ellos".⁶ Almodóvar hace referencia al abrazo de Lidia a Marco justo al final de la secuencia en que Caetano Veloso interpreta magistralmente *Cucurrucú Paloma*. La secuencia completa, que Almodóvar aprovecha para mostrar en un cameo (o guiño) de complicidad a sus amigos más queridos (las actrices Cecilia Roth y Marisa Paredes entre otros), no tiene más funcionalidad narrativa que embellecer aún más la obra y apuntalar un estado de emoción romántica. La aterciopelada voz de Veloso lo consigue con creces y Marco lo hace explícito: "Este Caetano me ha puesto los pelos de punta", dice.

Como alguna crítica ha apuntado, ciertamente se trata de una película excepcional, con un relato excepcional y con unos personajes excepcionales. Estamos de acuerdo en el entendido de que dicha excepcionalidad no viene dada por la ideología que la sustenta. Su mérito estriba en el enmascaramiento de tal ideología mediante el uso de tan excepcionales ingredientes. El autor niega la pertenencia de su obra a ningún género cinematográfico, sin embargo, las características del relato lo inscriben de lleno en el melodrama, que es un género eminentemente "ginocéntrico". La excepcionalidad de *Hable...* reside también en ese juego de identidades de un héroe, cuyos deseos y objetivos mueven la historia, y que sin embargo no se corresponde con la superficie viril del héroe clásico. Incluso su orientación sexual permanece en la ambigüedad para el resto de personajes, no así por demasiado tiempo

para la audiencia y nunca para el mismo personaje, quien explícitamente aprovecha tal equívoco para sus fines. Se trata de un héroe, con su ayudante, su oponente y sus obstáculos a vencer, que es experto en peluquería femenina y llora con lágrimas de verdad. El truco empieza ahí.

La mirada cercana en *Hable...*

En los siguientes párrafos intentamos esa mirada cercana que propone S. Zunzunegui (1996) para tratar de entender "no sólo los gustos del autor del texto, sino también una cierta idea del cine y de su historia". Proponemos, según sus palabras: "Pequeños fragmentos, microsecuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpan".⁷

Los 18 planos que componen las dos primeras secuencias parecen resumir lo que vamos a ver. El filme arranca con la apertura del telón que desvela la puesta en escena de *Café Müller* de Pina Bausch, un verdadero prólogo sumario del discurso global, de la "línea de fuerza" de la obra. Sinécdoque que resume: las mujeres, (el otro) naturalmente minusválidas, tropiezan y permanecen en la incompletud hasta que son salvadas por el universal masculino. Cuanto más incomprensibles, misteriosas, bellas y necesitadas, más conmueven el corazón del héroe.

De los siete planos que componen la primera secuencia, cinco muestran el desarrollo de la danza en la que dos mujeres con los ojos cerrados chocan con el mobiliario y las paredes para, finalmente, desplomarse, a pesar de que un hombre de "cara tristísima" intenta apartarles los obstáculos. Los planos 2º y 6º nos muestran entre la audiencia al personaje principal Benigno y su ayudante o aliado en términos dramáticos, Marco, en plano de conjunto. Benigno observa cómo Marco se emociona hasta las lágrimas admirando el espectáculo. La segunda secuencia se compone de once planos. En ella Benigno y el objeto de su deseo, Alicia (Leonard Watling), nos son presentados. La secuencia se abre

con un primer plano de Benigno describiendo a la yaciente Alicia el ballet que antes hemos presenciado, mientras le realiza la manicura. La tristísima música de la danza unifica ambas secuencias, aunque ahora eminentemente extradiegetica, hasta desaparecer unos segundos más tarde. Luego de que Benigno le "da" a Alicia la foto dedicada de la Bausch, el plano 13 con una angulación de cámara prácticamente cenital, ofrece un primer plano de Alicia que ya anticipa su situación de "muerta en vida" como el resto de planos de esta secuencia. El plano siguiente, con angulación idéntica al precedente, muestra el torso desnudo y blanquísimo de Alicia mientras las hábiles manos de Rosa (la otra enfermera) y Benigno la lavan. El plano 15, con idéntica angulación encuadra piernas y pies de la paciente, mientras las manos de los enfermeros siguen su trabajo. Esta partición del cuerpo de Alicia nos recuerda una de las más clásicas convenciones del cine porno (Robert H. Rimmer citado por Gubern, 1989) que tan eficazmente objetualiza el cuerpo femenino mediante su fragmentación.⁸

Narcisismo y escoptofilia

Antes de analizar los tres últimos y sustanciales planos de la secuencia, recordemos el valioso aporte teórico de Mulvey (1975/88) que, desde el psicoanálisis, explica las pulsiones que yacen bajo el placer que el cine narrativo clásico propone. En la cultura patriarcal la mujer es "el otro" con un valor simbólico doble: representa la amenaza de castración por su ausencia de pene y es la que, como madre, cría e introduce a su hijo en este sistema simbólico en el que la mujer permanece como signifiante para el hombre, como portadora de las fantasías y obsesiones masculinas. La magia del cine proviene de su capacidad para manipular el placer visual mediante la codificación de lo erótico dentro del orden patriarcal dominante.

Mulvey recurre a dos conceptos freudianos para explicar este placer: la escoptofilia y el narcisismo. Ambos se instalan en el inconsciente infantil y son componentes de la sexualidad. La escoptofilia

⁷ ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Plados, 1996, p. 15. (Col. Papeles de Comunicación, 15)

⁸ GUBERN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid: Akal, 1989.

consiste en el placer de mirar a las personas como objetos y someterlas al control de la mirada. El placer escóptico estimula la fantasía *voyeurística* del espectador gracias a las convenciones cinematográficas que permiten que, aunque todo mundo sabe que la pantalla está ahí para ser mirada, la posición del espectador y su aislamiento en la oscuridad le hacen sentir que mira en un mundo prohibido y oculto.

Narcisismo y escóptofilia son placeres complementarios y contradictorios. Uno implica la identificación con la imagen vista y el otro, la separación pues el narcisismo surge del reconocimiento del niño en el espejo que imagina su imagen mucho más perfecta que su propio cuerpo. Así, la primera articulación del "yo", de la subjetividad, es producida por una imagen. Este mecanismo es el que permite al espectador identificarse con las imágenes humanas que le ofrece la pantalla en una aparente contradicción que provoca el olvido temporal del ego a la vez que lo refuerza.

El que mira, la que es mirada

El placer de mirar ha sido dividido en dos polos: activo/macho/el que mira y pasivo/hembra/la que es mirada. En el cine narrativo existe una combinación de espectáculo y narrativa. Es frecuente que en el cine más clásico la presencia de la imagen femenina congele incluso el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica. En el caso que nos ocupa, la figura inerte de Alicia, así como sus escasas apariciones previas y posteriores a su posttramamiento, son eminentemente espectaculares, detienen la narración en mor de su contemplación erótica. No es extraño que los espectadores no sepamos casi nada del personaje. Desconocemos sus deseos, su historia, e incluso sus sentimientos. El mismo Almodóvar confiesa: "Sé poco de Alicia. Sólo lo que se ve en la película."¹

Siguiendo con Mulvey, esta condición de objeto erótico de la imagen femenina, funciona en dos niveles: como objeto para el protagonista, el héroe masculino, y como objeto para el espectador masculino. El ejemplo más evidente es el de las *show*-

girls (o de las bailarinas en el caso de *Hable...*) que permiten que las miradas, tanto del héroe (del sujeto del discurso) como del espectador, se unan sin aparente ruptura de la diégesis. Es a través de esta mirada controladora como nuestro héroe decide el objeto de su deseo. La obsesión (o "enamoramiento") de Benigno por Alicia no pasa por ningún tipo de relación mutua previa más allá de la pulsión escóptica del enfermero. Antes de caer en coma, el breve encuentro de Alicia con Benigno se limita a la incursión de éste en la casa de ella, violando, ya desde entonces, la intimidad de su dormitorio. La presencia de Benigno sólo produce en Alicia rechazo e incluso miedo. Hay en el trabajo de Mulvey (1975) una cita del realizador Budd Boetticher que pareciera describir la función del personaje de Alicia: "Lo que importa es lo que la heroína provoca, o más bien lo que representa. Es ella, o el amor o miedo que inspira en el héroe, o la atracción que él siente hacia ella, la que le hace actuar en el sentido en que lo hace. En sí misma la mujer no tiene la menor importancia."

La figura masculina es la portadora de la mirada y con ello el representante del poder, que transfiere al espectador. El héroe conlleva la pulsión narcisista, representa el más poderoso ego ideal que el niño reconoce frente al espejo. Esta imagen, a diferencia de la de la mujer achatada, requiere un espacio profundo y tridimensional que permita la acción del verdadero sujeto que es el héroe. Frente a Alicia, Benigno no puede conseguir mayor tridimensionalidad. En su centralidad de héroe no sólo hace avanzar la historia, sino que mantiene bajo su mirada y voluntad el inerte cuerpo de la yacente Alicia. Mientras él habla y hace, ella es incapaz de hablar, de escuchar y de sentir. Alicia es la imagen canónica de esta figura femenina cuya función principal es ser objeto (nunca mejor dicho, nunca sujeto) de deseo del héroe masculino.

Volvamos al plano 16 de la película. Acabamos de observar los fragmentos del cuerpo de Alicia en planos cenitales. Ahora, tras un cambio de 180° en el eje de la cámara, un plano conjunto encuadra medio cuerpo de Alicia (de cintura para abajo) con

⁹ MULVEY, Laura. Pandora: Topografías de la máscara y de la curiosidad. In: COLAIZZI, Giulia (Ed.). *Feminismo y Teoría Fílmica*. Valencia: Episteme, 1995. p. 65-82 (Colección Eutopías/Major)

las piernas abiertas mientras Rosa y Benigno la lavan al advertir que "le ha venido el período".

En un trabajo posterior Mulvey (1995) va más allá en el análisis y reformula el mito de Pandora como canónico de la histórica concepción masculina de la identidad femenina.⁹ Pandora es bella e irresistible. Su belleza es el anzuelo que prepara la coartada: de tinaja, el objeto de su curiosidad se transforma con los años en una caja pequeña. La reducción del objeto evoca los genitales femeninos como campo secreto, cuya exploración es prohibida. ¡Pero no para Benigno que mantiene a Alicia bajo su absoluto control! Aquí Mulvey (1995) resume en tres los motivos clichés, elementos del mito que son fundamentales en la iconografía de Pandora: la feminidad como enigma, la curiosidad femenina como algo transgresor y peligroso y el cuerpo femenino dividido topográficamente entre superficie y secreto.

Simbolismos de muerte

Para cerrar la segunda secuencia de la película, verdadero prólogo resumen de la obra, los planos 17 y 18 nos muestran la condición inerte, con connotaciones de muerte de la pretendida "interlocutora" de nuestro héroe. Empieza a sonar una tristísima música extradiegética que acompaña un plano americano cenital del cuerpo de Alicia yacente y cubierto con una sábana blanca, como se cubre a un muerto. Sin ningún sonido diegético, las manos de Benigno retiran la sábana que desvela el cuerpo. Luego, las manos de Rosa y Benigno la visten con un camisón también blanco y abierto por los lados. El cuello de la prenda por unos segundos rodea la cara de la enferma en una imagen que connota y recuerda la mortaja de la muerte. Mediante un sutil encadenado, casi imperceptible, aparece el siguiente y último plano de la secuencia. Es casi idéntico al anterior, pero ahora la parte posterior del camisón está ya en su sitio, debajo de la espalda de la mujer. Una suave panorámica horizontal acompaña el movimiento de las cuatro manos que, dos a cada lado del cuerpo y en silencio diegético, van atando los pequeños lazos que recorren los costados del cuerpo inerte. La panorámica de derecha a izquierda

deja por unos segundos la cara de Alicia fuera de campo hasta que la cámara vuelve suavemente y reencuadra incluyendo el rostro. Benigno la tapa con una sábana blanca hasta los hombros. La música extradiegética, que desaparecerá unos segundos después de iniciado el siguiente plano, subraya el amortajamiento simbólico.

Las dos secuencias analizadas resumen el espíritu del film. Nada es casual. Es evidente que esta segunda secuencia intenta subrayar la situación de muerte en vida de Alicia (en contraste con la metáfora de vida -agua y exuberante verdor- con que cierra el último plano de la película), pero también describe, a niveles tanto explícito como inconsciente, su situación de personaje chato, objetualizado, para ser mirado, casi un elemento de atrezzo, para servir a los fines del héroe, personaje femenino, en fin, en la concepción más clásica del héroe narrativo cinematográfico.

*From Reverence to Rape*¹⁰

Para avanzar en nuestro análisis, volvamos al texto de Mulvey. Desde el punto de vista psicoanalítico la imagen de la mujer plantea un problema, pues connota la falta de pene que implica para el inconsciente masculino una amenaza de castración y por lo tanto, un displacer. Para conjurar este displacer, el inconsciente masculino tiene dos caminos: investigar a la mujer, desmitificar su misterio, mediante su devaluación. Es decir, castigarla o redimirla como objeto culpable de esta falta. El segundo camino consiste en negar la castración sustituyéndola en un objeto fetichista. Es decir, convertir a la mujer en objeto de culto, de manera que su imagen sea más tranquilizadora que peligrosa. Por la primera avenida discurren las películas del cine negro. Frente a un objeto amenazador, el control o la subyugación mediante el castigo o el perdón. El sadismo es perfecto para la creación de historias, requiere una narrativa tridimensional donde la acción del héroe se desarrolla. En cambio el fetichismo puede existir fuera de todo tiempo y lugar. En el caso que nos ocupa, parece evidente que nuestro héroe opta por la segunda vía. Recordemos el mimo que profesa a

¹⁰ *De la veneración a la violación*, es el título del ya histórico libro de Molly HASKELL (1974).

Alicia como objeto yaciente así como a los elementos fetichistas que la suplantán, tales como la pinza del pelo y la fotografía que el enfermero venera. Es aquí donde reside el equívoco, pues lo que hace que la audiencia se conmueva hasta las lágrimas con las penas de Benigno, no es sólo su centralidad de héroe, su papel en la enunciación, su evidente rol como sujeto del discurso, sino que la actitud del enfermero discurre por ambos caminos para conjurar el displacer que provoca el cuerpo femenino en el inconsciente masculino. Por una parte, convierte a la mujer en fetiche. Por otra, controla permanentemente su cuerpo, que en las circunstancias particulares del personaje de Alicia, consiste en el control absoluto.

La violación en la elipsis

Sin embargo y como remate, el discurso opta por disfrazar de veneración fetichista un acto tan eminentemente sádico y de control absoluto, muchas veces más definitivo o terrible que el asesinato, como es la violación. El disfraz se produce mediante el discurso de la película muda *El amante menguante* que sustituye en las imágenes a la violación misma del relato principal. Esta elipsis decidida por la enunciación, no es casual. La dificultad casi insalvable de mostrar una violación como un acto de veneración es mayúscula, pero además, el sujeto hablante sabe perfectamente que no es igual lo que se ve que lo que no se ve. Por eso ni siquiera se sugiere en fuera de campo, porque el fuera de campo tiene tanta o más fuerza que la imagen en pantalla. En cambio, la elipsis, no sólo asegura la retención de la información, como justifica el autor, sino que elude cualquier conato de rechazo. Nadie mejor que el autor para explicarlo. Autointerrogado sobre el asunto en su "autoentrevista" publicada en la página oficial del film, Almodóvar se responde: "la razón original era que la película muda me sirviera de tapadera. ¿Para tapar qué? Lo que realmente está ocurriendo en la habitación de Alicia. No quiero mostrárselo al espectador y me invento *Amante Menguante* para taparle los ojos. De todos modos el espectador se enterará de lo que ha ocurrido al mismo tiempo que el resto de los personajes. Es un secreto, que me

gustaría que nadie desvelara."

Pero vaya si es desvelado. Es este punto de giro sustancial del relato lo que a esta autora, como a otras muchas subjetividades feministas, nos mueve a un análisis crítico de la obra desde una perspectiva de género. Sin este nudo principal de la trama, *Hable con ella* no pasaría de ser una película más de héroe masculino, superficialmente transgresor de las convenciones del héroe cinematográfico, pero internamente coherente con la ideología dominante. Es decir, la especificidad del personaje no ganaría en el enfrentamiento dialéctico con la universalidad de los valores que sustenta. Pero la violación de Alicia, no sólo es el motor que dará vida a la historia, sino que constituye el remate de la ideología patriarcal del discurso, cuyos presupuestos tan prolijamente la enunciación oculta como el análisis evidencia.

Finalmente, el suicidio de Benigno no constituye el desenlace de la historia. Ciertamente implica el castigo del antihéroe, pero al igual que la inopia en la que permanece Alicia resucitada, no parece tener más motivos el suicidio del violador que una concesión a la ley y el orden, si no es que una vuelta a lo políticamente correcto.

La última secuencia, verdadero desenlace de la narración, subraya la ideología presente en todo el film mediante la puesta en escena de *Masurca Fogo* de la misma Pina Bausch. Una mujer sufriente es portada en volandas por varios hombres. El micrófono acercado hasta su boca por otro hombre, se encarga de recoger sus apenados suspiros. El penúltimo plano de la película recoge a Marco y a Alicia como espectadores. El rótulo sobreimpreso *Marco y Alicia* nos sugiere un prometedor futuro de la historia. El último plano de la película, durante la segunda parte de la danza, termina con una panorámica vertical que encuadra la vegetación exuberante bañada por pequeñas cascadas de agua cristalina en el escenario que sugieren el triunfo de la vida sobre la muerte y un final feliz como colofón para lo que para su autor ha sido "una historia íntima, romántica y secreta". Un triunfo de la "vida" a

toda costa, tesis no muy lejana de la mantenida históricamente por las instancias ideológicas más conservadoras como la Iglesia Católica.

Contexto histórico

Entendemos que un análisis más completo del fenómeno *Hable con ella* deberá incluir esa contextualización histórica del producto cultural que caracteriza a la crítica feminista. De momento podemos apuntar dos elementos como reflexión dirigida especialmente a los lectores no familiarizados con el entorno comunicativo y social español. Por una parte, no es casual la elección de Javier Cámara para interpretar a Benigno. Cámara es un actor que consiguió su reconocimiento entre las grandes audiencias gracias a su trabajo en la popular *sitcom* *Siete Vidas*, emitida por la televisión privada de ámbito estatal *Tele 5*, interpretando a un solterón simpático y bonachón. En su ya clásico ensayo sobre las estrellas, E. Morin ya decía que: "la estrella no es únicamente una actriz. Sus personajes no son únicamente personajes. Los personajes del filme contaminan a las estrellas. Recíprocamente, la estrella contamina a sus personajes". El mismo Almodóvar lo confiesa: "Javier posee cualidades (me refiero a lo físico y a lo que no es físico) que le van como anillo al dedo al personaje de Benigno. ¡Y yo estoy tan contento de fagocitarlo para mi película!"

Por otra parte, la epidemia de lo que las administraciones públicas en España llaman eufemísticamente "violencia doméstica" y que no es más que el asesinato continuado de mujeres a manos de sus ex novios o maridos, sería un interesante punto de partida para un análisis que historicice de manera más exhaustiva la premiada película. El promedio de una mujer asesinada por semana se ha ido incrementando paulatinamente durante los últimos cinco años. La tragedia ha movido a algunos cineastas mucho más sensibles que Almodóvar a rodar películas de gran calidad como *Sólo mía* (2001) de Javier Balaguer o la excelente *Te doy mis ojos* (2003) de Iciar Bollain, cuyos protagonistas han conseguido los premios a la mejor interpretación masculina y femenina en el

Festival de Cine de San Sebastián de 2003. Los galardones resultan modélicos si tenemos en cuenta que en la obra de Bollain los protagonistas fungen como sujetos del discurso que se explican a sí mismos con una honestidad indiscutible.

Tan cierto como que hemos disfrutado hasta las lágrimas ante la belleza formal de *Hable con ella* es que habremos de hacer caso a Mulvey cuando concluye su trabajo con un valioso consejo: "Las mujeres, cuya imagen ha sido robada continuamente y utilizada, no pueden contemplar el declinar de la tradicional forma cinematográfica si no es, apenas, con un lamento sentimental".¹³

¹³ MULVEY (1975, p.10).

Otra bibliografía

- Bergstrom, J. Enunciation and Sexual Difference, *Camera Obscura*, 3-4, 1979.
Cook P. y Johnston C. *Woman's Cinema as Counter Cinema*, Johnston, 1973.

Identidades latino-americanas e literatura - um olhar ecologista sobre a obra de Octávio Paz

Valdo Barcelos

Resumo: Este ensaio tem como objetivo principal fazer uma reflexão sobre a forma como abordamos os diferentes conflitos em nossa sociedade. Minha atenção se volta, neste momento, para os conflitos ambientais contemporâneos. Farei um exercício de diálogo entre a obra literária e a produção de conhecimento, a partir da idéia de que a literatura se constitui em mais uma possibilidade de diálogo com o mundo, na medida em que existe uma relação permanente entre autor(a), leitor(a), texto e sociedade. Tomo como referencial teórico para este ensaio as idéias do poeta e ensaísta mexicano Octávio Paz (1914-1998).

Palavras-chave: Octávio Paz-Literatura e Ecologia- Educação Ambiental

Abstract: This essay has as main aim to make a reflexion about the way we approach the different conflicts in our society. My attention turns into the current environmental issues at this moment. I will make an exercise of dialogue between the literary work and the knowledge production from the starting point of the idea that the literature builds up in one more possibility of dialogue with the world, once there is a permanent relationship among author, reader, text and society. As a theoretical reference to this essay I'll take the ideas of the mexican poet and essayist Octávio Paz (1914-1988).

Key-words: Enviromental Education - Ecology - Mexican Literature - Literature and Society

Resumen: Se debate en el artículo la forma en que entendemos los principales conflictos ambientales en nuestra sociedad contemporánea. Se hace un ejercicio de aproximación entre la obra literaria y la producción de conocimiento, tomando como punto de partida la idea de que la literatura se constituye en una posibilidad del dialogo con el mundo. Se establecera un dialogo con la obra del poeta y ensayista mexicano Octávio Paz (1914-1998).

Palabras-clave: Octávio Paz - Literatura y Ecología - Educación Ambiental

Valdo Barcelos é Doutor em Educação e professor do programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria. e-mail: vbarcelos@terra.com.br

Introdução

O artigo aqui apresentado é parte de um estudo mais amplo sobre a busca de entendimento das questões ecológicas em tempos de pós-modernidade. Apresento uma reflexão sobre a contribuição das idéias do poeta e ensaísta mexicano Octávio Paz (1914-1998) para o entendimento das complexas origens das questões ambientais contemporâneas, bem como relacioná-las com o processo de constituição das identidades latino americanas. Nos tempos de pós-modernidade em que estamos vivendo, intelectuais e cidadãos(as) do mundo inteiro estão sendo desafiados a tomarem posição sobre as questões ecológicas que são, sem sombra de dúvida, transnacionais, exigindo, assim, a atenção de todos aqueles(as) que ainda creditam em um mundo social e ecologicamente mais justo. Um mundo onde a tolerância e a paz se sobreponham a intransigência e a guerra. Alguns pensadores assumiram em suas produções intelectuais a dianteira em relação aos grandes problemas de sua época e da sua cultura.

Dentre os intelectuais latino americanos que se destacaram como pensadores de seu tempo e de suas gentes Octávio Paz é um exemplo inquestionável. Sua produção poética e ensaística transbordou as fronteiras de seu país (México) e do continente americano. Conquistou o mundo. Buscarei, neste ensaio, através da análise de sua produção ensaística, estabelecer um diálogo entre literatura, ecologia e sociedade, tendo, como pressuposto, a idéia de que a literatura constitui-se em mais uma possibilidade de produção de conhecimento e de identidades, na medida em que existe um permanente diálogo entre autor(a)/texto, leitor(a)/sociedade. Como alertava Paz a vida se constitui como um tecido. Quase um texto. Ou, melhor dizendo: um texto que é um tecido feito não apenas de palavras mas, também, de experiências e representações imaginárias.¹

Para o desenvolvimento desta pesquisa tomei como referencial de análise a Teoria das Representações Sociais (TRS) de origem moscoviciana. A

¹ PAZ, O. *Itinerário*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

— *Obras Completas*. V. I, II, III, V, VI, VIII, IX, X e XI. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. 15v.

— *Vislumbres do Índia. Um diálogo com a condição humana*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro/Mandarin, 1999.

TRS foi tomada teoria "orientadora do olhar" e não como "decifrador de mundos" e de imaginários sociais. O texto é tomado como uma construção capaz de informar e comunicar representações sociais presentes no imaginário de pessoas ou grupos sociais.

Em *A sociedade transparente* (1992) Vattimo nos adverte que o tempo de pós-modernidade em que estamos vivendo é de difícil caracterização. No entanto, um sentido está muito explícito para esse momento: é o sentido de que nossa sociedade está presa a um processo de comunicação generalizada; a sociedade dos *mass media*. Ao comentar a relação entre a obra literária e a sociedade Candido (2000),³ diz que a mesma passa por avaliações que vão de um extremo a outro. Para o autor no século passado, por exemplo, a literatura chegou a ser vista como chave para entender a sociedade. Noutro momento, no entanto, foi totalmente desconsiderada a possibilidade de condicionamento entre literatura/sociedade/literatura. Há que buscar um equilíbrio entre estes extremos. Para Deleuze (2000)⁴ a escrita, passa pelos povos, pelas questões étnicas, pelos grupos tribais. Para ele a escrita pode significar a invenção de um povo. Seria uma forma de escrever por este povo que falta, sem querer ocupar o seu lugar. Derrida (1991)⁵ lembra que se escreve com o objetivo de comunicar alguma coisa para alguém. Já na opinião de Leenhardt (1998),⁶ o texto literário teria sua significância social, entre outras justificativas, pelo fato de constituir-se em um dos principais meios de que dispõe o indivíduo, para estabelecer suas relações imaginárias com os demais componentes do grupo ao qual pertence. Sobre este diálogo entre sociedade e literatura Octávio Paz, quando este afirma existir uma relação que é ao mesmo tempo muito forte e complexa entre obra e história. Paz (1994) vê como fundamental o entendimento da relação existente entre o leitor/texto literário/autor/sociedade pois, na sua opinião, existe em todas as sociedades um sistema de regras e de proibições. Residiria aí o domínio daquilo que se pode ou não fazer. Ao nos voltarmos para o que é produzido pelo autor veremos que existe uma outra esfera de regulação que

³ GARCIA CANCLINI, N. *Democracia e mass media*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1998.

⁴ CANETTI, E. *Massa e poder*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

nos diz aquilo que pode ou não ser dito e/ou escrito. Na opinião de García Canclini (1998)⁷ trata-se de tentar compreender como se comunicam e articulam as diferentes formas de atuação política e cultural em um mundo globalizado e com enormes discrepâncias locais. O sistema de repressão que existe em cada sociedade repousa sobre esse conjunto de inibições que em muitos casos nem sequer são percebidas de forma consciente. Para Canetti (1995)⁸ é esse controle sobre a circulação de idéias e informações uma das formas de atenuar o medo que o ser humano tem do desconhecido.

É neste sentido que tomo a literatura como um discurso que acontece *na e pela* sociedade, não podendo, portanto, ser vista de forma apartada, isolada dos processos de construção das identidades nesta mesma sociedade em que está inserida e onde a estamos analisando.

Da identidade às identidades – refazendo caminhos

No livro *Hijos del Limo* (1972) Octávio Paz defende que a analogia é a ciência das correspondências e não sobrevive sem as diferenças. Precisamente porque isto não é aquilo, é possível colocar um ponto a mais entre isto e aquilo. A analogia não anula as diferenças. As redime. Torna tolerável sua existência. Quero, a partir desta idéia paziana, iniciar uma reflexão sobre a possibilidade de se romper com o monólogo existente quando se encontram dois opostos ou diferentes. (Des)encontro deste tipo, não raro, acontece quando se trata de discutir e/ou tentar entender as questões ecológicas contemporâneas. Principalmente quando as tratamos como construções indissociáveis da cultura, da história, da filosofia, da política. Enfim, como questões que se instituem socialmente e são, também, pela sociedade instituídas. Não se trata aqui de esconder as diferenças. Não concordo, muito menos defendo a anulação de qualquer um dos contrários. Trata-se de colocá-los em diálogo. Pois é a partir deste diálogo que acredito se poderá "inventar" alternativas de intervenção nas questões ecológicas, principalmente, via processo educativo.

¹ VATTIMO, G. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

² CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade. Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Quêiro, 2000.

³ DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. Lisboa: Edições Séc. XXI, 2000.

⁴ DERRIDA, J. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

⁵ LEENHARDT, J. A construção da identidade pessoal e social através da história e da literatura. In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S.J. (Org). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998.

* MATA, R. Octávio Paz: um percurso através da modernidade. In: MACIEL, M. E. (Org.) *A palavra inquieta*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Esta busca de cooperação entre aquilo que costumeiramente acreditamos ser pensamentos e/ou ações irreconciliáveis, está muito presente no pensamento de Octávio Paz. Vários são os momentos de sua obra onde esta aposta na cooperação, na fraternidade. A esta característica, do pensamento paziano Mata (1999, p.95),⁹ chama de "estruturização de conceitos via paradoxo". Cita como exemplos a universalidade dentro particularidade, encontrada em suas reflexões a cerca da identidade do mexicano; o paradoxo da eternidade dentro da sucessão, implícito em sua teoria da experiência; e o paradoxo do valém do ego entre si mesmo e a "outridade" – presença do estranho dentro de nós mesmos – tema que permeia significativamente sua produção poética. Chamo a atenção para outros exemplos presentes na obra de Paz, e que considero pertinentes sua discussão para o entendimento das questões ecológicas contemporâneas, tais como: os aspectos globais e os locais da mesma questão; a relação entre o artesanal e o industrial; os nacionalismos e universalismos culturais; a autonomia e dependência; o qualitativo e o quantitativo; o objetivo e o subjetivo; o desejo, a paixão e consciência/razão e, ainda, sem encerrar a lista, a relação e/ou representação de tempo nas suas três dimensões: passado, presente e futuro. Poderíamos dizer que são todas dimensões das nossas idéias e, consequentemente, possíveis condicionadores de nossas representações de mundo. Ressalto que a idéia de opostos, em Paz, vai além da lógica da exclusão, do *isto* ou *aquilo*. Seu método não se ampara na seqüência binária de causa e efeito e sim em uma complexa teia de relações que tem origens diversas, como na filosofia oriental que em muitos momentos fertiliza tanto sua obra poética quanto ensaística. Esta característica faz com que seu texto não possa ser acusado de buscar uma síntese que anule ou dilua as diferenças em nome de uma superação unificadora. Ao estabelecer uma relação complexa entre os ditos contrários, o método de Paz se diferencia da dialética hegeliana à medida em que não se submete a sua lógica de processo de etapas

⁹ MACIEL, M. E. *As Vertigens da Luz: Poesia e crítica em Octávio Paz*. São Paulo: Experimento, 1995.

sucessivas. Em Paz tese e antítese podem acontecer de forma concomitante, residindo neste fato o paradoxo do seu pensamento. Ao analisar esta característica do texto paziano Maciel (1995)¹⁰ afirma que a mesma amplia a lógica hegeliana, na medida em que vai pela via da contiguidade sem descuidar da temporalidade.

Octávio Paz, ao refletir sobre a passagem do modelo de produção artesanal para o industrial o faz, através de uma análise da representação sobre *uso* e *contemplação* presentes na arte moderna. Para ele, a arte moderna é muito condicionada pela idéia do funcional, do útil. Uma demonstração disto é que o ideal estético da arte funcional consiste "em aumentar a utilidade do objeto na proporção direta da diminuição de sua materialidade. A simplificação das formas se traduz na seguinte fórmula: o máximo de rendimento corresponde ao mínimo de presença" (1994, p.67). No mundo da produção fabril/industrial esta relação também logrou ocupar importantes espaços na sociedade moderna. O processo produtivo diminuiu a presença numérica de pessoas ao mesmo tempo em que aumentava o máximo possível o rendimento individual de cada um(a). A sociedade moderna, e sua produção industrial, mostraram-se incapazes de associar o gosto pela beleza e a utilidade. Uma coisa, um objeto, era valorizado pela sua capacidade de "servir ou não" para algum fim. Enquanto isto, os objetos resultantes da produção artesanal não se impõem apenas, e exclusivamente, pela sua utilidade. Ao contrário. Estabelecem uma relação de "cumplicidade" com a estética. A contemplação ocupa lugar junto a utilidade daquilo que se produz.

Curiosamente, há um momento em que os objetos da produção industrial acabam também adquirindo um valor estético. É quando os mesmos perdem sua utilidade funcional. Paz (1994, p.67), cita como um exemplo as locomotivas que quando passaram a não mais transportar em seus vagões nem cargas, nem mercadorias, nem passageiros, então sim, transformam-se em "*monumento imóvel a velocidade*". Mais paradoxal ainda é o fato de que estes artefatos passam agora a servir como uma

possibilidade de retorno ao passado. Este mesmo passado tão veementemente desprezado pelo ideário moderno em nome de uma apologia da busca do progresso e do futuro, como os lugares da felicidade humana. Esta fixação pelas máquinas e artefatos em desuso revela uma fissura na sensibilidade moderna. Mostra nossa incapacidade para associar a beleza com a utilidade. Paz vê na produção artesanal um belo exemplo de mediação possível entre utilidade e estética. O artesanato ao mesmo tempo em que não abre mão da beleza, do adorno, do detalhe, não despreza a utilidade daquilo que é produzido. A esta relação de diálogo, a este vai e vêm, entre utilidade e beleza Paz chama "prazer".

A produção artesanal deixa espaços para a imaginação sensível. Permite a transformação de algo útil, em um momento, em algo de estético em outro. Um jarro tanto pode servir para fornecer água como pode amparar flores sobre uma mesa, permitindo "desvio e interrupção que conectam o objeto com outra região da sensibilidade: a imaginação...Em sua perpétua oscilação entre beleza e utilidade, prazer e trabalho, o objeto artesanal nos dá lições de sociabilidade" (Paz, 1994, p.69). Outra diferença entre o artesanal e o industrial, e que acredito ser importante para a compreensão das questões ecológicas contemporâneas e das idnetidades, é o fato de que enquanto a técnica é internacional, levando, com isto, a uma supressão das particularidades regionais e locais, o artesanal é, ao contrário, local. Tem sua pertinência, justamente, no fato de ressaltar as características próprias da sua região, da cultura. Se por um lado a técnica moderna tem um grande poder de uniformização, por outro, carrega consigo uma grande capacidade de desagregação das peculiaridades regionais e locais interferindo, assim - para o bem ou para o mal - nas suas identidades e subjetividades. Ou seja: uniformiza, porém, não une. Ao fazer esta uniformização, sem respeitar as peculiaridades, acaba levando aquilo que Paz denomina de um empobrecimento do mundo, pois, desconsidera as diferenças entre as distintas culturas e estilos nacionais, porém "não extirpa as

rivalidades e os ódios entre os povos e os Estados. Depois de transformar os rivais em gêmeos idênticos, os arma com as mesmas armas" (1994, p.70). Nesta capacidade de aniquilamento das diversidades culturais reside o perigo e o lado nocivo da técnica e não em algo intrínseco absolutamente mortífero de certas criações suas. A este processo de homogeneização Paz contrapõe, como mediação criadora, o processo de produção artesanal que ao invés da extirpação do outro o respeita, à medida em que, convive com ele. Enquanto a técnica deixa intacta a agressividade humana, sob seu processo de nivelamento e homogeneização, a produção artesanal nem sequer é nacional. É local. Indiferente às fronteiras e aos sistemas de governo, sobrevive às repúblicas e aos impérios.

As diferenciações entre estes dois modelos são infinitas e repercutem sobre as formas de vida em sociedade. Não cabe, no entanto, uma contraposição pura e simples entre ambos. O que precisa ser buscado é o estabelecimento de uma relação de mediação entre estas duas representações do modo de produção de existência criando possibilidades de convivência entre elas. Tal aproximação já pode ser constatada em muitos territórios do planeta. Principalmente naqueles onde as consequências indesejáveis da ideologia do progresso sem limites, e a qualquer preço, já se fazem sentir de forma mais evidente. Assistimos, embora de forma lenta, a um retorno a algumas práticas de artesanaria em vários países da Europa e também nos Estados Unidos da América. Esta mudança está a denunciar transformações importantes nas sensibilidades humanas e em suas identidades em construção, orientando para uma sociedade de valores e atitudes pós-modernas. Paz (1994, p.72), vê esta situação como sintomas de que "Estamos frente a outra expressão da crítica da religião abstrata do progresso e da visão quantitativa do homem e da natureza". Certamente que este processo de descrédito na ideologia do progresso ainda é muito incipiente em países como, por exemplo, o Brasil. Uma das causas disto é que, como muito sabiamente afirma Paz, "nada se

aprende na cabeça dos outros". Ou seja: vivemos ainda sob a apologia de modelos já em exaustão em outras sociedades, sem, contudo, aprendermos com as experiências destas. No entanto, "A sociedade moderna começa a duvidar dos princípios que a fundaram há dois séculos e busca mudar de mundo. Oxalá não seja demasiado tarde" (Paz 1994, p.73).

Como se pode perceber, paradoxalmente, é nas sociedades pós-industriais que se (re)valorizam a produção artesanal. Este é um belo exemplo da necessidade de (re)avaliarmos nossas representações de mundo e nossas formas de existência, onde a convivência entre os aparentemente opostos seja possível, sem a anulação nem de um nem de outro, mas que, ao contrário, busque o que neles possa contribuir para uma vida que respeite a diversidade, a autonomia e a cultura de cada ser vivo. O pensamento ecologista libertário debate-se com esta proposição desde suas origens.

Identidades locais/globais, conflitos locais em tempos de pós-modernidade

Ao tratar, das dualidades e/ou da dupla face dos nacionalismos no texto, *Respostas Novas a Perguntas Velhas* (1992), respondendo a pergunta feita por Juan Cruz, se o nacionalismo é um bem ou um mal, Paz responde que "as duas coisas". O nacionalismo pode construir e destruir. Assim como originou tiranias, e as guerras da Idade Moderna, também, foi o responsável pela criação de várias instituições como o Estado-Nação moderno de onde advém "A língua, a literatura, as artes, os costumes e, em fim, tudo o que chamamos cultura, sem excluir nem mesmo a ciência, é a consequência de um fato básico, primordial: as comunidades humanas, as nações" (Paz, 1994, p.486). Ao mesmo tempo em que reafirma a dualidade dos nacionalismos Paz reforça, a afirmação de que não podemos dissociar as artes, nem mesmo as ciências, de sua época e de sua cultura. Como imaginar a existência de Newton e de Shakespeare sem a existência da Inglaterra? De Galileu, Racine e Descartes sem as suas nações, Itália e França? Por outro lado, o século XX pôs fim, também, à última grande ideologia e/ou

representação internacionalista/universalista da história recente: o comunismo. Concomitantemente a estes encerramentos e desmoronamento das grandes verdades históricas e científicas, temos muito presente um movimento ascendente de redescobrir, renascer ou recrudesce dos nacionalismos e da retomada de identidades étnicas, religiosas, culturais, até então subsumidas em uma homogeneização artificialmente construída. Uma demonstração concreta desta situação é a busca de reafirmação das "pequenas nacionalidades" principalmente nos países do continente Europeu. O final do século XX foi caracterizado pelo retorno de crenças e idéias que estão dando origem a movimentos que acreditávamos estarem definitivamente extintos da história humana. Ao comentar estes ressurgimentos, Paz (1994, p.333) argumenta que se uma palavra define estes anos, essa não é revolução, mas sim, revolta. Porém, não revolta apenas no sentido de distúrbio ou mudança violenta de um estado a outro, mas, no sentido de regresso às origens. Revolta como ressurreição. As grandes convulsões sociais dos últimos anos tem sido ressurreições. Entre elas a mais notável é a do sentimento religioso, em geral associado a nacionalismos: o despertar do islam; o fervor religioso na Rússia depois de meio século de propaganda antireligiosa e revolta, entre as elites intelectuais deste país, contra modos de pensar e filosofar que acreditavam extintos, como o nazismo.

O ressurgimento destas tentativas de organização de "pequenas nações" é visto por Octávio Paz, como o lado positivo destes nacionalismos e da busca de afirmação étnica. É um acontecimento louvável por vários motivos. Entre eles está o fato de que, em geral, a quase totalidade, destas, tiveram seu nascimento no período da Idade Média, contudo, conseguiram manter suas identidades mesmo sob mais de cinco séculos de opressão e dominação pelos grandes Estados Nações modernos. A convivência entre os grandes Estados-Nações da modernidade com as novas "pequenas nações" e suas identidades nacionais emergentes, está a exigir mudanças radicais na forma de organização da socie-

dade. Sintetizando: para que os grandes Estados-Nações possam manter-se terão que se reorganizar em suas estruturas internas e externas. Uma questão fundamental a ser repensada neste cenário, é a representação que se tem de soberania das nações. Se hoje esta é tida como algo absoluto, precisa ser repensada como uma construção relativa. Um exemplo de questão que está, a meu ver, denunciando a falência desta idéia de soberania nacional é, justamente, a questão ecológica contemporânea. A dimensão planetária das questões ecológicas estão a exigir um novo olhar sobre a forma de relacionamento entre as Nações.

Esta mudança é das mais desafiadoras para a relação entre as nações em tempos de pós-modernidade. Difícil de pensar, mais difícil ainda de concretizar. Os componentes em jogo vão do econômico ao religioso. Passando pelo intrincado universo das paixões e ódios alimentados durante séculos de explorações e guerras entre os povos. A construção desta transição, implica, na opinião de Paz (1994), entender que o nacionalismo introduz novos ingredientes no cenário atual. Um deles é uma paixão contagiosa. Fundada no particular e na diferença, que se associa com tudo o que separa uma comunidade da outra: a raça, a língua, a religião. Sua aliança com esta última é freqüente e letal por duas razões: porque os laços religiosos são os mais fortes e porque a religião é, por natureza, como o nacionalismo, uma reação a razão. Ambas se fundam na fé. Em algo que está além da razão. Se não formos capazes de interligar estas questões em universos mais amplos de compreensão e diálogo, sua proliferação nos levará ao caos político e em seguida à guerra. Ao mesmo tempo em que precisamos defender o direito das etnias em buscar sua organização, livre e autonomamente, há que se buscar um processo onde a paixão que fortalece e dá vida às nossas idéias não seja cegada pelo ódio que a deformaria, transformado-a em obstáculo. Não em porta para passagem, mas em parede que divide. Que se-para. Ao mesmo tempo em que as culturas precisam manter suas identidades, que lhe dão di-

versidade, elas precisam da relação com as demais como forma de construir a diversidade. Uma diversidade formada justamente pela particularidade de cada povo em sua construção. Pois, sendo as culturas híbridas, o diálogo entre elas é que poderá nos levar a reconhecer suas particularidades, num processo permanente de fusão entre elementos distintos e, até mesmo contrários (Paz, 1994). As questões ecológicas estão a desafiar, a curto-circuitar as fronteiras clássicas dos países. Fronteiras estas que até então conseguiam dar conta dos desafios enfrentados pela sociedade. Hoje, no entanto, com a planetarização das relações, estas fronteiras são de outro tipo. Obedecem a outras lógicas e representações de poder, cultura e mesmo de processos econômicos. As fronteiras continuarão existindo, só que terão outras conformações. As questões que envolvem a ecologia, têm, e cada vez mais terão, forte influência sobre as nossas futuras representações de limites e de fronteiras no planeta-terra. No livro *Itinerários* (1992), ao comentar o papel do movimento ecologista neste cenário, Paz reafirma sua importância para a construção de uma nova representação de mundo a partir da reestruturação global do planeta. Ao mesmo tempo em que, ressalta a importância da ecologia como um movimento nascente e de grande poder aglutinador entre os homens e mulheres contemporâneos, alerta para os perigos de cair-se no discurso fácil e oportunista que, em geral, está presente nos "adeptos de última hora" às causas emergentes e que dão notoriedade. Como forma de estabelecer diferenças entre o discurso fácil e demagógico em relação às questões ecológicas, e a busca persistente e ética de uma nova relação de homens e mulheres no planeta, Paz chama a atenção de que o discurso ecológico, por razões fáceis de entender, pode degenerar para demagogia e manipulação política.

Ao mesmo tempo em que faz este importante alerta sobre os oportunistas de última hora, e seus discursos "ecologistas" superficiais, Paz não descarta a importância dos temas clássicos que surgem na discussão das mesmas: crescimento po-

pulacional, poluição do ar, solo, águas, destruição das florestas, exploração econômica dos bens públicos, precariedade das relações e modo de vida de grande parte dos trabalhadores, dos usos inadequados da tecnologia, do mercado global...etc. Além destes temas clássicos e recorrentes da discussão sobre as questões ecológicas, Paz ressalta uma dimensão que julgo fundamental: a luta pela democracia e pelo aprofundamento das liberdades individuais e das ditas "minorias". Enfim, da busca da autonomia de homens e mulheres em relação aos poderes de dominação nas suas mais diferentes formas instituintes e instituidoras da sociedade. Para Paz, embora as questões econômicas tenham uma influência enorme sobre os problemas ecológicos, elas não podem ser vistas como as únicas causadoras dos graves desastres ecológicos atuais. Nem mesmo o "mercado capitalista", em sua ganância exploradora e projeto homogenizador, pode ser "satanizado" a ponto de ser eleito o único responsável pelos graves problemas ecológicos. Para justificar sua opinião Paz cita o exemplo dos países comunistas e/ou socialistas da Europa Central e da antiga União Soviética. Neles a orientação econômica teve outro sentido que não o sistema capitalista de organização do sistema produtivo. Tampouco seguiu as leis do mercado capitalista de produção e negócios. No entanto, os problemas ecológicos por eles enfrentados foram, e permanecem, tão graves quanto os do mundo capitalista. Não se trata de eximir nem o mercado nem o sistema capitalista de suas responsabilidades em relação aos problemas ecológicos contemporâneos. Uma prova disto é a resposta que Paz dá à pergunta sobre a responsabilidade do mercado sobre a destruição do meio ambiente. Na sua opinião, este é um grande agente destruidor, porém não é o único, como não são a explosão demográfica ou a sede por terras dos agricultores. A causa é mais antiga. É nossa atitude frente à "natureza". Atitude, de homens e mulheres, cuja representação de natureza hegemônica era aquela onde, esta, nada mais significava que um "recurso natural". Uma propriedade a serviço de nossos pro-

jetos de "desenvolvimento". Um mero objeto de nossa representação de futuro e progresso. Trago, novamente, uma importante reflexão feita por Paz sobre a forma como a representação de natureza da sociedade moderna tem vínculos de autonomia e de dependência em relação aos processos histórico-culturais e políticos da sociedade.

Na opinião de Paz (1994) a modernidade não tem início com o mercado, mas sim com a mudança espiritual nas consciências que se dá com o nascimento da ciência e da técnica. A Idade Moderna ao dessacralizar a natureza a transformou em um imenso objeto de experimentações. Ou seja: "um laboratório". Esta visão, aliada a uma representação hegemonicamente econômica, acabou por transformar tudo, ou quase tudo, em um grande negócio. Um comércio onde até mesmo os seres humanos passaram a ser vistos como mais uma mercadoria. Um espaço de negociação onde o econômico tem tido prioridade sobre o ético, afetivo, o estético, o político. Enfim, um processo que precisa ser repensado radicalmente. Num primeiro momento pode parecer que a análise empreendida por Paz sobre as questões ecológicas, é exclusivamente pessimista. Que o mesmo não acredita em alternativas para o processo de invenção de novos caminhos. Contudo, isto não é verdadeiro. Ao mesmo tempo em que Paz, faz uma crítica radical e uma análise bastante dura da realidade das relações no mundo contemporâneo, incluindo aí as questões ecológicas, não deixa de apontar alternativas em suas reflexões. Sua opinião sobre o movimento ecologista mundial, e suas possibilidades de promover mudanças, fica explícita em muitos momentos de sua obra. Coloca-o ao nível de outros movimentos políticos que, na década de 60, começaram um processo de questionamento da "ordem estabelecida" e se consolidaram nas mais diferentes regiões do planeta, e o que é também da maior importância: continuam com pertinência e tenacidade permanentemente renovadas. Paz se refere ao movimento ecologista dizendo que este se constitui na grande novidade histórica surgida no século XX. É "um movimento que

terá uma importância análoga ao que teve o feminismo há vinte anos atrás. O feminismo mudou muitas de nossas atitudes tradicionais e o mesmo ocorrerá com o ecologismo" (1999, p.492). Uma destas mudanças de atitude a que se refere Paz é, justamente, a desconstrução da representação de natureza como uma propriedade, como algo "estúpido e bruto" (Prigogine, 1991)¹¹ e a construção de representação(ões), onde se possa estabelecer algo que Paz (1994, p.492) chama de "fraternidade cósmica". Um poema que Paz recita aos estudantes em uma casa universitária de Madri sintetiza esta outra possibilidade de representação sobre o chamado "mundo natural" e diz um pouco também desta fraternidade cósmica de que nos fala Paz "Sou homem: duro pouco/e é enorme a noite/ Porém olho para cima/as estrelas escrevem/sem entender, compreendo/Também sou escritura/E neste mesmo instante/Alguém me apaga".

Outra faceta, que aparece com frequência num certo discurso ecológico oportunista e desconhecedor da história do movimento ecologista, é uma representação de natureza como um lugar idílico. Um paraíso perdido em um tempo arcaico. Tal discurso, via de regra, prega o retorno a um passado imemorial onde tudo era harmonia. Onde homens e mulheres viviam em uma espécie de comunhão religiosa com a "natureza sagrada". A visão instrumental da sociedade moderna acabou por retirar do chamado "mundo natural" ou da "natureza" todo e qualquer valor que não fosse o econômico. Isto ficou muito explícito na transformação de tudo o que existe em mercadoria. Inclusive homens e mulheres. A crítica a esta destituição, e esta dessacralização, não significa uma transformação desta mesma "natureza" em um novo espaço delificado. Ao contrário, a compreensão deste processo precisa servir como aprendizado para as sociedades contemporâneas que buscam romper com certos valores da modernidade. Podemos encontrar na obra de Paz, ao lado da crítica a esta dessacralização e a esta representação de "na-

tureza", exageradamente antropocêntrica, uma importante reflexão sobre esta representação atávica de uma "natureza" como o lugar da harmonia criacionista. No texto *Guerra, Sexualidade e Ecologia* (1992) Paz adverte que a crença moderna no progresso se funda, na idéia de dominação da natureza pela ciência e pela técnica. Uma crença, segundo ele, totalmente equivocada pois a julgar pelos seus resultados "ao mesmo tempo admiráveis e abomináveis. Contudo, os homens esqueceram algo essencial: dominar sua própria natureza. Então, como se atreve a dominar as forças naturais se não consegue dominar a si próprio?" (Paz, 1994, p.494-495).

Ao se referir ao começo de uma outra época, Paz alerta para o fato de que é necessário entender que nesta o tempo precisa ser representado de uma forma diferente daquela que foi tradicionalmente feita na modernidade. Nesta, tivemos uma representação linear do tempo. Via-se, através do mesmo, um percurso inevitável para o processo de evolução da humanidade. Uma lógica histórica ascendente, única de evolução do tempo: passado, presente e futuro. Esta representação de tempo, como uma passagem sucessiva de uma fase a outra, foi decisiva para a consolidação da modernidade ocidental. Uma demonstração disto é dada pelo fato de que as diferentes representações de tempo são construções sociais e datadas. A representação de tempo é uma criação coletiva de cada sociedade. É como uma metáfora criada por cada sociedade em sua época. Não é o resultado criado apenas por alguns cientistas ou mesmo poetas. É construída, segundo Paz (1994, p.352), "por um povo inteiro". Faz questão de dizer que com esta revisão sobre as representações de tempo, não está, naturalmente, afirmando que nos dias atuais o tempo passe com mais velocidade. O que o autor afirma é que no mundo contemporâneo acontecem mais coisas em um mesmo espaço de tempo em relação a outras épocas da história. Está se referindo ao fato de que vivemos em uma sociedade em que a *aceleração* e a *fusão* estão permanentemente acontecendo. São mudanças que inegavelmente estão a desafiar nosso modo de vida sobre o

planeta. Seria como se "todos os tempos e todos os espaços confluíssem para um aqui e agora" (Paz, 1994, p. 337). Paz fala de um ocaso da representação moderna de futuro. De um fim do período denominado de modernidade. A partir desta afirmação o autor passa a refletir sobre uma nova época que se avizinha. Um tempo ainda sem rosto. Uma época ainda sem nome. Mas que, certamente, será um tempo não mais definido pelos ditames clássicos da modernidade, tais como: a representação de tempo como uma construção linear; a representação de futuro como algo garantido e sinônimo, inevitavelmente, de mundo melhor; a representação de progresso como algo definitivamente assegurado a partir de um ideário pautado nos "avanços" da ciência e da técnica. Para Paz é decisivo compreender-se que o momento de transição em que estamos mergulhados, não mais pode abrir mão de aceitar que o presente precisa ser encarado como algo que tem um valor a ser imediatamente gozado.

Não há, partindo desta premissa, que esperar pelo futuro para ter os resultados daquilo que se quer construir e/ou desfrutar. Pois, para Paz (1994), aquele que constrói sua casa da felicidade apenas levando em conta o futuro estará construindo cárceres no presente. Castelos que mais se parecem com prisões da felicidade no cotidiano da vida de cada dia. Na sua opinião, as mudanças que estão acontecendo hoje, dão-se em uma velocidade tal que, estão a "destronar" a representação clássica de futuro como algo a ser perseguido indefinidamente. Esta representação de Paz sobre a relação passado/presente/futuro está muito de acordo com uma das questões fundadoras do pensamento ecologista: a defesa do aqui e do agora. Com a (re) descoberta do cotidiano e das ditas "pequenas ações" como ponto de partida para a mudança do nosso modo de vida no planeta-terra. Assim como uma importante e desafiadora alternativa de desconstrução de representações sobre valores, crenças, conceitos e pré-conceitos em relação ao processo de vida cotidiana, local e planetária. Não devemos nos esquecer que a defesa do cotidiano, do

aqui e do agora abriram espaço para a construção de novas identidades com liberdade e autonomia de homens e mulheres. O movimento ecologista libertário, e também outros movimentos contestatórios da década de 60, foram desencadeadores de inúmeras transformações nos hábitos da sociedade contemporânea. Em seu livro *Los hijos del limo* (1972) Paz, ao analisar as mudanças ocorridas na sociedade moderna, principalmente no seu ocaso, é taxativo ao afirmar que no mundo das artes as mudanças estão sendo radicais. Uma destas mudanças é decorrente do desmoronamento de um dos núcleos fundantes da sociedade moderna: a negação. Na opinião de Octávio Paz, o fim da modernidade e da sua representação de futuro se apresenta na arte e na poesia como uma aceleração que dissolve tanto a noção de futuro quanto a de mudança. O futuro é transformado rapidamente em passado. Passamos a ser "testemunhas de outra transformação; a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Desde muitos anos suas negações são repetições rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia" (1994, p.471). Com isto a negação perdeu sua capacidade criadora. Neste sentido, a Idade Moderna, entre tantas transformações, realizou uma considerada fundamental sobre a representação do tempo: o passado que para as sociedades antigas era o lugar da felicidade, o lugar dos sonhos realizados, foi destituído de seus atrativos e em seu lugar foi instaurado o futuro. Este, agora, o lugar das realizações. O lugar do paraíso a ser alcançado. A chave para esta realização foi/é a idéia de progresso. Segundo esta visão de progresso o futuro seria melhor. Sempre o melhor. A filosofia da apologia ao progresso foi a sustentação da idéia de futuro como o lugar da felicidade. Portanto, o paraíso a ser alcançado por homens e mulheres modernos. Paz, (1999, p.232) sintetiza esta situação dizendo que para os modernos "a sociedade de hoje é melhor que a sociedade de ontem, mas a sociedade de amanhã será muito melhor que a de hoje". No entanto, estamos vivendo uma crise frente a uma das idéias centrais

da modernidade: a idéia de futuro e de progresso. Isto, contudo, não deve significar uma deificação, u-ma pregação de volta ao passado, mas sim o reconhecimento de uma mudança que se processa pouco a pouco na construção das identidades de homens e mulheres latino americanos. Identidades, essas, cada vez mais marcadas pelas relações planetárias.

Tecendo diálogos ecologistas

Este modo de pensar, e essas transformações de que nos fala Paz, estão a denunciar o surgimento de um conjunto de mudanças, lentas, recorrentes, fragmentadas. Porém, significativas e denunciadoras de novas sensibilidades, de novos fragmentos subjetivos. Enfim, de novas identidades. Nestas o afetivo, o não apenas racional, passam a ocupar um papel relevante e instituinte de novas relações entre os seres humanos e, destes, com o que demais existe no universo. Uma das conclusões dessa pesquisa foi que o texto literário se constitui, sim, em mais uma importante fonte para o estudo e pesquisa do imaginário social. A abordagem da obra literária paziana, via TRS, mostrou-se de grande pertinência para a produção de conhecimento em educação em geral e, em educação ambiental em particular. Foi possível, através dessa abordagem acercar-me de conceitos e representações do imaginário latino americano, presentes na obra analisada. Conceitos e representações, essas, que tem uma grande importância simbólica na construção das identidades dos povos e nações. Alguns exemplos dessa estreita vinculação entre literatura, questões ecológicas e construção das identidades latino americanas podem ser muito bem representadas, por exemplo, em representações sobre o que é "primeiro mundo"; "terceiro mundo"; representação de natureza; "mundo desenvolvido"; "mundo subdesenvolvido"; "países do norte"; "países do sul". Percebe-se que tais representações imaginárias passaram a ser incorporadas em campos da maior importância para a construção da democracia, das relações econômicas e culturais tanto dentro do continente latino-americano, quanto desse com os demais povos

e nações. Tais representações tiveram/têm grande influência nos modelos de desenvolvimento adotados pelos países do continente em geral e, em particular no Brasil. Uma das demonstrações disso é o fato das elites latino-americanas terem, histórica e sistematicamente, desprezado a possibilidade de buscar construir alternativas aos problemas locais a partir de seu patrimônio cultural. Não por acaso os modelos aqui implementados foram, via de regra, os já em exaustão em outras regiões do dito mundo "desenvolvido". As consequências dessa opção tiveram/têm repercussão dramática sobre as diferentes formas de degradação que atualmente estamos assistindo na sociedade latino americana. São processos de destruição, silenciamentos e aniquilamento de culturas, de saberes, de identidades. De formas e modos de vida seculares, quando não milenares. E o que é ainda mais dramático: em nome de uma ideologia do progresso sem limites; de um total desprezo pelos saberes das comunidades locais; de não reconhecimento de suas sociedades e identidades como legítimas em sua especificidade e diversidade. É a esse amplo e radical processo de não reconhecimento da legitimidade do outro que denomino de degradações ecológicas no sentido político, social e psicológico, que essa expressão têm. São degradações que envolvem o ambiente natural, o ambiente psicológico e o ambiente social. Ou seja, a produção de subjetividades e identidades no continente latino americano.

O grande desafio, e, talvez, a possibilidade de criação de alternativas para uma sociedade social e ecologicamente mais justa em nosso continente, reside, a meu ver, em enfrentar aquilo que Paz tanto criticou no decorrer de suas reflexões: a incapacidade das elites dirigentes em desafiar os poderes tradicionais, tanto internos quanto externos; a facilidade com que se copiam os modelos externos mesmo já em exaustão - isto não significa defesa de xenofobismos, nem se alimentarem ódios étnicos e/ou religiosos - ; a opção pelo caminho político aparentemente mais fácil da estabilidade proporcionada pela "ordem" autoritária à instabilidade e incertezas do

processo de debate e crítica democrática e, por último, a aceitação de algumas "verdades" meramente economicistas para classificar a situação dos países latino-americanos frente as demais nações do planeta.

Acredito que existe uma intrínseca relação entre a idéia de sociedade democrática para a América Latina, a construção livre e autônoma de suas identidades, defendida no pensamento de Paz, e as possíveis alternativas de intervenção sobre os problemas ecológicos contemporâneos neste continente e no planeta. Mais ainda, vejo uma profunda relação entre a idéia de educação ambiental para a cidadania planetária e os conceitos de democracia, liberdade, tolerância, necessidade de criatividade, de valorização da cultura, dos saberes, costumes, crenças dos povos. Enfim, de uma aposta no diálogo entre os diferentes segmentos sociais como forma radical de respeito ao outro. Todos estes, valores fundadoras do pensamento ecologista na sua vertente libertária da década de 60.

Dou um intervalo nessa reflexão deixando duas perguntas: Se vivemos em uma sociedade planetária, como continuar pensando em uma identidade nacional, regional ou local? Como pensar em uma identidade quando tudo nos leva a construções humanas cada vez mais fragmentadas e híbridas? Saudações ecologistas e pacifistas!



O cotidiano das periferias e suas representações no cinema nacional

Luciana de Sá Lazarini
e Tania Montoro

Resumo: A partir das categorias analíticas "representação", "identidade" e "cotidiano" e com o referencial teórico dos Estudos Culturais, este artigo reflete sobre algumas representações do cotidiano e da violência das periferias dos grandes centros urbanos presentes no cinema nacional, apresentando uma breve trajetória destas representações e voltando-se, posteriormente, para os filmes da Retomada do Cinema Nacional, com ênfase para seu emblema: *Cidade de Deus*.

Palavras-chave: Periferia - Cinema nacional - Identidade.

Abstract: A partir das categorias analíticas "representação", "identidade" e "cotidiano" e com o referencial teórico dos Estudos Culturais, este artigo reflete sobre algumas representações do cotidiano e da violência das periferias dos grandes centros urbanos presentes no cinema nacional, apresentando uma breve trajetória destas representações e voltando-se, posteriormente, para os filmes da Retomada do Cinema Nacional, com ênfase para seu emblema: *Cidade de Deus*.

Key words: Periferia - Cinema nacional - Identidade.

Resumen: Apartir de las categorías analíticas "representación", "identidad" y "cotidiano", además de tener el referencial teórico de los Estudios Culturales, ese artículo reflexiona sobre algunas representaciones del cotidiano y de la violencia de las periferias de los grandes centros urbanos presentes en el cine nacional, presentando una breve trayectoria de esas representaciones y volviéndose posteriormente hacia las películas de la Retomada del Cinema Nacional, con énfasis en su emblemática producción titulada *Cidade de Deus*.

Palabras clave: Periferia - Cine nacional - Identidad.

Luciana de Sá Lazarini é mestrande em Comunicação na Universidade de Brasília (linha de pesquisa: Imagem e Som). Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL-PR).

Tania Montoro é Doutora em Comunicação Audiovisual pela Universitat Autònoma de Barcelona e professora da Universidade do Brasil - UnB.

Introdução

O cinema é concebido como a "arte da representação e da significação"; o veículo das representações que uma sociedade dá a si mesma e a partir da qual os sujeitos constroem suas identidades e interpretam as identidades dos Outros. Foi na medida em que o cinema teve capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer que ele substituiu as grandes narrativas míticas. (Aumont, 1995, p.98)

Problematizar as representações sociais que o cinema nacional oferece significa pensar sobre uma manifestação cultural que reflete e refrata aspectos de nossa identidade nacional. Isso se evidencia ainda mais quando nos voltamos para um momento específico, a *Retomada do Cinema Nacional*, em que imagens do cotidiano das periferias dos grandes centros urbanos e de sua violência proliferam-se em variadas narrativas ficcionais e documentais, como: *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Uma onda no ar* (Hélcio Ratton, 2002), *O Invasor* (Beto Brant, 2001), *O Rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Marcelo Luna e Paulo Caldas, 2000), *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 2000), *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999), *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), dentre outras.

O discurso cinematográfico aqui observado traz uma espécie de cartão-postal às avessas, ainda mais se considerarmos que a maioria dos filmes em questão tem como cenário o Rio de Janeiro, apresentado como metonímia de um Brasil violento e desigual. Essas imagens contribuem para desconstruir representações hegemônicas de um país democrático que supostamente integraria pacífica e igualmente diferentes etnias, raças e classes sociais, apresentando um país com profundas desigualdades e problematizando conflitos "[...] até então envolvidos na pretensa crença na cordialidade 'pacífica do brasileiro' e no falso mito da democracia racial".²

A evidência de um imaginário social de um Brasil fragmentário traz à tona novos sujeitos na ce-

na cultural, ou seja, identidades e diferenças estão sendo compartilhadas e disseminadas por meio dessas representações audiovisuais, dando visibilidade a conflitos e reivindicações de subculturas silenciadas, predominantemente criminalizadas em telejornais e programas televisivos temáticos, como *Linha Direta*, *Repórter Cidadão*, *Cidade Alerta*. Ainda assim, temos de nos questionar de que maneira as representações cinematográficas se diferenciam desta criminalização midiática e de que modo tais identidades estão sendo construídas, negociadas e compartilhadas no espaço sócio-midiático.

Diante das articulações, das proximidades e sobreposições entre as representações cinematográficas e jornalísticas, as imagens e sons que se apresentam no cinema nacional não devem ser avaliados isoladamente, mas ancorados às representações hegemônicas do imaginário social no que se refere às periferias, aos seus moradores, à violência e à desigualdade e exclusão social.

Por um lado, a ancoragem enraíza a representação e seu objeto numa rede de significações que permite situá-los em relação aos valores sociais e dar-lhes coerência. Entretanto, neste nível, a ancoragem desempenha um papel decisivo, essencialmente no que se refere à realização de sua inscrição num sistema de acolhimento nacional, um já pensado. Por um trabalho de memória, o pensamento constituinte apóia-se sobre o pensamento constituído para enquadrar a novidade a esquemas antigos, ao já conhecido. (Jodelet, 2000, p.38-39)³

Enfatizando a temática da violência urbana, as representações cinematográficas, portanto, articulam-se com lógicas interpretativas presentes no debate público nacional e internacional no que se refere à modalidade de violência criminal "[...] identificada, sobretudo, nos circuitos em que transitam as classes subalternas, até mesmo nos circuitos geográficos em que vivem os mais pobres, espaços sociais em que se concentram os excluídos e as vítimas do preconceito racial tão presente quanto negligenciado no Brasil".⁴

Neste momento, torna-se fundamental uma

¹ AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.

² MONTORO, T. S. *Imagens da violência: construções e representações*. Encontro Anual da COMPÓS, 2003, Brasília, p.2.

³ JODELET, D. *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: UERJ, 2000.

⁴ SOARES (2000, p.40).
SOARES, L. E. Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência. In: PEREIRA, C. A., et al. *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

discussão: a relação que se estabelece entre pobreza e criminalidade, conferindo à maioria dos pobres a identidade de marginais (algo enfatizado em alguns dos filmes em questão). Concordamos, neste sentido, com Soares:

Minha tese é que os pobres são as principais vítimas da criminalidade violenta, particularmente do mais grave dos crimes, o homicídio doloso. Engana-se quem supõe que a vitimização letal se distribua democraticamente, cruzando fronteiras de classe. Ela se concentra na base da pirâmide social, no sentido inverso à renda e aos privilégios. Por isso, atinge, sobretudo, os negros, que também se concentram nos estratos mais pobres da sociedade brasileira. (Soares, 1996 *apud* Soares, 2000, p.46)

Ao dar visibilidade aos moradores das periferias, essas representações oscilam entre a espetacularização de seus conflitos e de sua pobreza e a criação de "espaços de reivindicação da ampliação da cidadania deste segmento social".⁵ Pode-se dizer que, ao abrirem espaços de representação das vozes daqueles que se encontram em posições subordinadas no espaço social, possibilitam, ao mesmo tempo, a ampliação do debate sobre a precariedade de suas condições de vida como também, ao privilegiar o enfoque sobre atos violentos, reforçam estigmas sobre os pobres, rotulando seus *habitats* como antros de marginais e de bandidos.

O campo da cultura é entendido aqui, portanto, como "[...] uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas".⁶ Estudar as representações sociais e as percepções acerca de um grupo social compreende pensar sobre construções que comumente são determinadas pelos interesses daqueles que as constroem, levando-se em conta que a linguagem não é transparente, ou seja, estes discursos não são neutros, mas fruto de um processo de lutas pelo poder no qual as identidades são construídas. Isto significa que, ao refletir sobre o domínio do simbólico, estamos, conseqüentemente, referindo-nos ao domínio do político, do social.

⁵ CHARTIER, R. *História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel / Bertrand Brasil, 1990.

Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais o grupo impõe a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. (Chartier, 1990, p.17)⁷

A cultura da mídia reproduz as lutas e os discursos sociais existentes, ao mesmo tempo em que fornece representações que poderão ser interiorizadas, atuando sobre o processo de formação de identidades. Estas representações hegemônicas contribuem para a construção de uma visão consensual da realidade que indica como lidar com o cotidiano. Articulando os significados da violência e da criminalidade na periferia, essas narrativas atuam sobre as representações sociais que o público faz do cotidiano daquele segmento social, contribuindo, muitas vezes, para produzir o que enunciam.

As representações sociais formam um sistema que dá lugar a teorias espontâneas, versões da realidade encarnadas por imagens condensadas por palavras, umas e outras carregadas de significações. Elas têm como objetivo uma relação de simbolização (substituindo-o) e de interpretação (conferindo-lhe significações). Essas significações resultam de uma atividade que faz da representação uma construção e uma expressão do sujeito. (Jodelet, 2000, p. 21 e 25)

Faz-se importante aqui considerar que as representações que circulam nestes discursos e nestas imagens não trazem à cena apenas uma marginalização econômica, mas também cultural-o que expressa a necessidade de se refletir sobre tais manifestações simbólicas não apenas a partir da categoria "classe social", mas também a partir da etnia, da raça, do gênero, buscando compreender os diversos eixos diferenciadores que perpassam os sujeitos. Neste sentido, as periferias são também entendidas de maneira mais ampla, "considerando-se várias condições periféricas (geográfica, econômica, cultural, social, racial e sexual)".⁸

⁶ CARRERO, R.; PRYSTON, A. *Da periferia industrial à periferia fashion: dois momentos do cinema brasileiro e a espetacularização da cultura*. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v.5, n.2, 2002, p.62. *Três Heróis e Três Filmes*???

⁵ Cf. BENTES (2002, p.10). BENTES, J. HEROMANN, N. O espetáculo do contradição. *Folha de S. Paulo*, 18 ago. 2002. *Meist*, p/ 10-12.

⁶ HALL (2003, p. 255). HALL, S. *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: UFMG, 2003.

[...] somos sempre diferentes e estamos sempre negociando diferentes tipos de diferenças – de gênero, sexualidade, classe. Trata-se também que esses antagonismos se recusam a ser alinhados; simplesmente não se reduzem um ao outro, se recusam a se aglutinar em torno de um eixo único de diferenciação. Estamos constantemente em negociação, não com um único conjunto de posições que nos situe sempre na mesma relação com os outros, mas com uma série de posições diferentes. (Hall, 2003, p.346)

A identidade, entendida como as diversas posições que assumimos e com as quais nos identificamos, é relacional, ou seja, para existir depende "[...] de algo fora dela, de uma identidade que ela não é, mas que fornece as condições para que ela exista."⁹ Além disto, as identidades não são unidimensionais e fixas; são múltiplas e encontram-se em constante movimento, construção, deslizamento e tensão (uma vez que convivem com identidades conflitantes).

Diante destas problemáticas, seria interessante nos determos, ainda que de maneira exploratória e breve, sobre os deslocamentos e as permanências das representações sociais acerca do cotidiano das periferias, da violência destes espaços e da construção dos criminosos em alguns momentos da história do cinema nacional. Além disso, a partir deste olhar sobre alguns filmes nacionais, pode-se perceber diversas tentativas de construção de uma identidade nacional, sob pontos de vista, estratégias e momentos variados e específicos, lembrando-se de que "[...] a afirmação das identidades nacionais é historicamente específica."¹⁰

As periferias e a violência no cinema nacional: representações antecedentes

As riquezas culturais e as contradições sociais presentes nos morros, nas favelas e nas periferias dos grandes centros urbanos há muito ocupam um espaço privilegiado no imaginário de cineastas brasileiros. A princípio idealizada, a partir do olhar do Outro, do turista, enfatizou-se a beleza e a alegria de seus moradores, de suas manifestações culturais, como o carnaval e o samba, reforçando a

representação de um país tropical à Carmem Miranda em que, apesar das profundas desigualdades sociais, o povo, com seu "jeitinho" e riqueza cultural, vivia sem grandes percalços. A violência ainda não é o tema gerador de tais filmes. O enfoque enaltecedor das favelas apresenta-se no filme perdido de Humberto Mauro, *Favela dos meus amores* (1935) e em *Orfeu do Carnaval*, dirigido pelo francês Marcel Camus (1959), obras em que "[...] a favela foi objeto de certa idealização, de uma estetização da pobreza".¹²

Efetivou-se uma ruptura significativa sobre tais representações no cinema político e ideológico realizado na década de 60. O Cinema Novo, ancorado em representações do Brasil estabelecidas pelo modernismo, influenciado pelo neo-realismo italiano e consciente da precária realidade nacional, representou de maneira realista e não embelezadora as mazelas e contradições de um país a partir de dois eixos e cenários temáticos: o sertão e a favela; a fome e a miséria. O cineasta, naquele momento, buscava reconhecer "o Outro", representar a realidade brasileira numa perspectiva revolucionária e produzir um conjunto de filmes que daria ao público a consciência de sua própria miséria.

Rio 40 Graus (Nelson Pereira dos Santos, 1954), é tido como um marco na representação das favelas e um marco político das origens do Cinema Novo. Trata-se de um importante documento sobre a realidade brasileira nos anos 50, ambientado predominantemente na favela. Se praticássemos um anacronismo e olhássemos com a típica insensibilidade ocasionada pelas imagens cada vez mais violentas presentes na mídia, um olhar pós-*Cidade de Deus*, talvez procurássemos tais imagens brutais e sangrentas. Deve-se atentar, entretanto, para o cuidado de não descontextualizar o momento político, social e estético sobre o qual a obra reflete, além do fato de que a violência contida nesta representação está simbolizada na relação entre as crianças marginalizadas, cujas infâncias são dedicadas ao trabalho informal e à exploração e disputa pelo espaço urbano, em sua relação com os personagens que repre-

⁹ WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 9.

¹⁰ WOODWARD (2000, p.11).

¹² ORICCHIO (2003, p.148).
ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

□ BERNARDET, J.-C. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p.30.

□ SOARES (2000, p.24).

sentam a classe média, no medo e arbitrariedades da polícia com relação a estes sujeitos.

Outra produção significativa na representação das periferias no cinema nacional dos anos 60, partindo de uma proposta de desvelar a realidade do país com radicalismo, é *Cinco vezes favela*, produzido pelo Centro Popular de Cultura de União Nacional dos Estudantes, em 1961/62, e constituído por cinco curtas-metragens: *Um favelado* (Marcos Farias), *Escola de Samba Alegria de Viver* (Carlos Diegues), *Zé da cachorra* (Miguel Borges), *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade) e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman). O CPC pretendia, a partir da representação teatral, cinematográfica, ou por meio de outras atividades culturais, conscientizar o público, incitando-o à transformação daquela realidade vivida e representada. "Trata-se de politizar o público. Essa militância é a finalidade de *Cinco Vezes Favela* [...]"¹²

Parafraseando Antônio Cândido que, no campo literário, identificou um deslocamento da consciência amena do atraso (até 1930) para a consciência catastrófica do subdesenvolvimento, poderíamos dizer que, no cinema nacional, este deslocamento de representações - da favela idílica à favela trágica - também se expressou, a partir da verificação de quanto o atraso é catastrófico e suscita reformulações políticas.

Encontramos, entre os anos 60 e 70, mais uma questão de identidade e representação com relação ao ethos da malandragem: naquele momento, representou-se o malandro como o "bom bandido, herói de seu povo, vingador de sua classe, que enfrentava as forças do capitalismo e da propriedade privada nos mais diversos *fronts*, de peito aberto. Hélio Oiticica proclamou: "Seja marginal, seja herói".¹⁴

Nesta passagem dos anos 60 para os 70, o chamado Cinema Marginal ou cinema do lixo, apesar de não privilegiar como cenários as favelas e os morros, tematiza nosso subdesenvolvimento a partir da representação de personagens marginais, transgressoras, num universo também às margens, no qual a violência, o crime e o subdesenvolvimento constituem o cotidiano representado. Vinculados às

preocupações brasileiras do período e baseados numa estética do lixo, estes filmes trazem à cena identidades subalternas, submersas, marginais, havendo, por exemplo, uma emblemática, densa e irônica construção do marginal em *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968).

Já no início de *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980), o diretor abre o espetáculo afirmando que somos responsáveis pela tragédia que iremos presenciar. Enfatizando a infância marginalizada, desloca a ambientação das periferias geográficas para representar seus moradores em outros contextos, como o reformatório e o espaço urbano central, onde lutam pela sobrevivência. Hector Babenco, para retratar uma questão social ampla, focaliza a trama em torno de um grupo de personagens significativas, cujas identidades são constituídas não apenas por sua condição de pobreza (marginalização econômica), mas, também, por outras minorias, outras identidades que se cruzam nos sujeitos: a mulher na periferia, personificada pela prostituta Sueli (Marília Pêra), a criança na periferia, a partir de *Pixote* (Fernando Ramos Silva), o homossexual na periferia, com *Lilica* (Jorge Julião) e o jovem negro na periferia, *Dito* (Gilberto Moura).

O cinema da retomada

Tendo em vista esta breve trajetória, podemos perceber, atualmente, no cinema, deslocamentos nas representações sociais das favelas, de seus cotidianos e de seus moradores. Seria necessária uma abordagem mais aprofundada dos filmes da Retomada, o que, entretanto, impossibilita-se diante dos limites deste artigo, que apenas pontuará alguns de seus exemplos mais significativos. A nova safra do cinema nacional retoma os dois grandes eixos temáticos do Cinema Novo, o sertão e a favela, conferindo-lhes novos sentidos. Obviamente, como estamos em outro momento político, social e estético, as maneiras de representá-los também são outras. Não se trata, portanto, de tomar o Cinema Novo como ponto de partida indicativo de qualidade a partir do qual se deve analisar o cinema nacional, mas,

sim, de levar em conta as especificidades do momento segundo o qual estamos falando.

Se, naquele momento, o cineasta posicionava-se como um militante político, distanciando-se de preocupações mercadológicas, hoje, pode-se dizer que denúncia social, violência, entretenimento e espetáculo sobrepõem-se. O engajamento se dá por meio do consumo de imagens sobre "questões sociais". A contradição, no entanto, evidencia-se uma vez que, ainda que tais imagens reforcem estigmas acerca das periferias e de seus moradores, elas abrem espaço para o surgimento de novas identidades e diferenças (bem como suas reivindicações sociais justas) que vão sendo colocadas em pauta para o público de cinema: a classe média urbana.

Além de apresentadas ao público, as representações das problemáticas vividas pelos moradores de periferias escapam das salas de cinema e ressoam no debate público e midiático, suscitando questões acerca da necessidade de políticas públicas que modifiquem aquelas realidades representadas nas telas. Isto evidencia a dimensão material do imaginário social, ou seja, o domínio do simbólico não está isolado das dimensões sociais e materiais, nem se constitui como apenas um reflexo destas. A construção das identidades é, portanto, simbólica e social e "[...] as representações e símbolos interveem efetiva e eficazmente nas práticas coletivas".¹⁵

Assim, o estudo dessas representações também permite pensar em que medida esses espaços "ganhos" para as diferenças constituem "estratégias que podem fazer alguma diferença e que podem mudar as disposições do poder".¹⁶ Neste sentido, Stuart Hall nos oferece algumas pistas: "Sei [...] que existe sempre um preço de incorporação a ser pago quando a ponta de lança da diferença e da transgressão é desviada para a espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é um tipo de visibilidade segregada que é cuidadosamente regulada".¹⁷

Nesta reflexão, não se busca identificar representações certas ou erradas, verdadeiras ou falsas, mas, sim, revelar algumas maneiras como a rea-

lidade foi significada pelos sujeitos sociais construtores das narrativas em questão. No cinema atual, diversos são os filmes que têm as favelas como ambiente narrativo (alguns deles anteriormente mencionados neste artigo) e diversificadas são as maneiras como os cineastas articulam tais representações, construindo de forma diferenciada as identidades dos sujeitos tematizadas nos discursos cinematográficos. Apesar desta diversidade, um ponto em comum pode ser identificado nestes filmes da Retomada: aquela representação idealizada do bom bandido, o malandro, recorrente nos anos 60, já não é mais enaltecida, devido a mudanças nos contextos políticos, sociais e econômicos do Brasil:

[...] também porque, em certa medida, mudaram os próprios criminosos: a violência se banalizou e assumiu escalas industriais, com a expansão do contrabando de armas, crescentemente poderosas e sofisticadas. Os laços com a comunidade de origem tornaram-se uma quimera. (Soares, 2000, p.29)

Documentários como *O Rap do Pequeno Príncipe...* que reflete, sem espetacularizar, sobre os códigos de ética existentes nas periferias a partir da história de um justiceiro, e *"Babilônia 2000"*, que busca conhecer as expectativas dos moradores de um morro na virada do século, são exemplos paradigmáticos da representação das periferias no novo cinema nacional. Coutinho, não apenas em *Babilônia 2000*, mas também em *Santo Forte* busca revelar as singularidades dos moradores de periferias, enfocando aspectos que comumente ficam obscurecidos dada a ênfase para a problematização da criminalidade das favelas. O cineasta, desta maneira, identifica-se com o historiador do cotidiano que "interessasse pelo invisível" e aproxima-se dos cotidianos de seus entrevistados a partir das práticas que neles se dão, do "inesperado", do "repetido irrepelível, que se recia a cada repetição", revelando diferenças no que repetidamente se representa.¹⁸

A opção por representar o cotidiano e a violência das periferias a partir do olhar e da ação de crianças da favela (ou seja, enfatizando a narrativa sobre a representação de identidades específicas)

¹⁵ BACZKO, 1985, p. 298.

¹⁶ HALL, 2001, p. 151.
HALL, S. Que "negro" é esse na cultura popular negra? In: *Lugar Comum- Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*, Rio de Janeiro, n. 13-14, Jan-ago 2001, p. 147-159.

¹⁷ HALL (2001, p. 151).

¹⁸ Cf. ZACCUR (2003, p. 178-180).
ZACCUR, E. Metodologias abertas e itinerâncias, interações e errâncias cotidianas. In: GRACIA, R. L. (Org). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ressurge em *Como Nascem os Anjos*, no qual Brant Quinha e Japa (Priscila Assum e Silvio Guindane) são ingenuamente levados pelas circunstâncias, envolvendo-se num seqüestro de um norte-americano, com ampla repercussão na mídia.

O choque entre as classes sociais é enfatizado em *O Invasor*, evidenciando que a periferia não pode mais ser vista como a periferia clássica, aquela que se restringe aos espaços geográficos que circundam os centros urbanos. Seus moradores transitam nos circuitos das classes altas e médias e podem, inclusive, tomar consciência de que a riqueza daqueles depende da manutenção de sua pobreza (crítica à profunda concentração de renda nacional). Além disso, o filme de Beto Brant apresenta uma abordagem relacional da criminalidade, não se restringindo a representar apenas a modalidade que envolve os setores mais desprovidos da estrutura social: ali, os empresários são também criminosos, mas precisam do "favelado" para executar o crime. Tal enfoque se diferencia das representações hegemônicas presentes na rotina da mídia, que enfatiza crimes e atos violentos praticados pelos setores periféricos, evitando revelar os chamados crimes "de colarinho branco".

Já *Uma onda no ar*, ambientado e focalizado na favela, destaca seus aspectos positivos, representando a luta política de seus moradores para a obtenção de sua rádio comunitária em Belo Horizonte. Além de não relacionar o cotidiano de tais moradores à violência, problematiza uma questão mais ampla: a democratização dos meios de comunicação, o direito de fala de seus moradores, a iniciativa política destes sujeitos cujas identidades tantas vezes são relacionadas à criminalidade e à alienação e cujos espaços de vivência tantas vezes são representados como antros de marginais, como veremos no exemplo seguinte.

Cidade de Deus: um emblema

Diante da espetacularização da cultura e, mais especificamente, da espetacularização da violência, e considerando-se a apropriação de estilos narrativos próprios da televisão, da publicidade e do videoclipe pelo cinema, temos o filme-emblema

da representação das periferias na retomada do cinema nacional: *Cidade de Deus*. Impossível não tê-lo como marco nesta representação, devido ao grande sucesso com o público (ultrapassou três milhões de espectadores), assim como aos intensos debates éticos e políticos entre cineastas e acadêmicos (divulgado na mídia nacional). Diante da riqueza significativa de tal narrativa e da polissemia das imagens cinematográficas, não temos a pretensão de dar conta da totalidade desta obra, mas, apenas abordar alguns aspectos que consideramos mais significativos.

Aqui, a violência é o enfoque central: principalmente quando a narrativa representa o momento atual, em que o espectador se defronta, cena a cena, com atos violentos – imagens chocantes cujo efeito de realismo dá a impressão de algo vivido. Tiros, sangue e embates sucessivos. Violência cuja presença constante revela sua importância para a constituição das identidades de seus moradores. Violência-espetáculo, pronta para ser consumida pela classe média telespectadora. Imagens de violência que também modelam as formações identitárias destes telespectadores.

Assim, a dimensão da criminalidade é ressaltada neste universo, representando o envolvimento da maioria de seus moradores com o tráfico e com a criminalidade. A favela *Cidade de Deus* é representada, no filme, como um microcosmo, um universo paralelo. Sua condição social, política e econômica também é relacionada a outros espaços geográficos e, principalmente, a outras classes sociais e etnias. Neste sentido, em poucos momentos classes e etnias antagonistas se deparam, o que obscurece a tematização acerca da existência de preconceitos raciais e sociais.

As representações das diferenças sociais, étnicas e culturais presentes neste filme inserem-se na tendência pós-moderna de proliferação das diferenças, das alteridades. Apesar da maioria dos personagens ser negra (representação verossímil com a realidade das periferias dos grandes centros urbanos), no cotidiano representado não há situações em que estes sujeitos sofrem preconceito ra-

cial, até porque praticamente não há a representação destes moradores convivendo com identidades e classes sociais alheias àquele universo (com exceção de Buscapé, que se relaciona superficialmente com alguns integrantes da imprensa).

A construção das personagens revela algumas lógicas interpretativas que compõem a narrativa, explicitando identidades e representações dos moradores de Cidade de Deus. Poderíamos nos lembrar, por exemplo, de Buscapé, personagem que escolhe "o caminho do bem" (como enfatiza a trilha sonora), e, por sorte, consegue conquistar o sonho de ser reconhecido como fotógrafo. Seria esta, entretanto, uma exceção que só vem a confirmar a regra? Ou seja, diante das circunstâncias cruéis em que se encontram as periferias, só resta à maioria de seus moradores a identidade de criminosos, que não têm escapatória frente à lógica perversa do tráfico de drogas, da criminalidade e da omissão do poder público?

A trajetória de Mané Galinha também poderia nos conduzir a esta interpretação, uma vez que ele, após o estupro de sua namorada e o assassinato de sua família pelo traficante Zé Pequeno, é levado a declarar guerra ao autor dos crimes (o que é efetivado a partir de sua ligação com outro traficante, Cenourinha). O percurso trágico de Mané Galinha representa uma identidade cambiante, deslocada por forças das circunstâncias e do meio em que vive: do trabalhador ao criminoso.

As representações relativas à personagem de Zé Pequeno (quando criança, conhecido como Dadinho) são representativas da construção de identidades segundo a perspectiva essencialista, ou seja, a identidade daquele personagem é apresentada como fixa, imutável. Desde criança, Dadinho (que posteriormente se tornará o traficante-dono da favela) apresenta uma crueldade em seu olhar e ações, tendo sido o autor dos assassinatos num motel de classe média que mobilizou a opinião pública e recrudesceu a abordagem da polícia na favela. Essa maldade lhe é atribuída como algo natural, dado, inerente, essencial. Além disso, pode-se inferir que esse *flash back* nos mostrando a

infância de Dadinho e sua mal-dade inerente funcionaria como um retorno essencialista ao passado, que explica o Zé Pequeno cruel do presente.

Ao se considerar que a identidade é relacional, "e a diferença é estabelecida por uma *marcação simbólica* relativamente a outras identidades" (Woodward, 2000, p.14), podemos perceber esta marcação simbólica em diversos momentos de *Cidade de Deus*, como o uso de gírias e as roupas que conferem um sentido de pertença aos jovens ali representados. A constituição de grupos identitários (as "tribos" de Mafesolli) evidencia-se, uma vez que os jovens que não se envolvem com o crime e com o tráfico, fumam maconha, escutam músicas como de Raul Seixas e vivem em condições materiais relativamente melhores que diversos outros jovens da favela, são chamados de "cocotas" – o que ressalta o papel que as identidades cumprem, ou seja, o de conferir um sentido de pertencimento aos indivíduos.

Neste sentido, a mobilidade e a incompletude das identidades (ou seja, o processo de construção permanente a que elas estão submetidas) surge em diversos momentos da narrativa, sendo o mais significativo quando Bené (personagem envolvido com o tráfico e representado como o "bom malandro") resolve virar "cocota", tornar-se algo diferente do que era. Para isto, são necessários marcadores simbólicos que afirmem sua pertença àquele grupo: e este é o sentido da mudança de visual da personagem, que pede para um "cocota" comprar roupas do *shopping center*, pinta o cabelo e passa a frequentar a praia e as festas com aquela tribo.

Voltando-nos agora para as questões de gênero, perguntamo-nos: que identidades são atribuídas às mulheres (que são, na maioria, negras)? Além da sensualidade, da sexualidade e da atenção despertada para seus corpos, elas estão relacionadas predominantemente com o espaço privado, mantendo-se distantes da criminalidade e do envolvimento com o tráfico. A maior proximidade que estabelecem com a criminalidade (além, é claro das situações vividas por todos os moradores) é representada quando elas estão envolvidas afetiva ou se-

xualmente com homens "do movimento". Cumpre a elas, também, muitas vezes, a identidade de protetoras e "pacificistas", procurando convencer seus namorados a se afastarem da criminalidade.

Evidencia-se que a guerra do tráfico é também uma guerra com um marcador identitário específico: o de gênero. Os envolvidos diretamente com suas atividades são homens, que, a todo momento, ressaltam sua virilidade e dominação por meio da posse de armas, da prática de atos violentos e do domínio que exercem sobre os moradores e sobre o território. Neste sentido, o ethos de masculinidade está relacionado à agressividade, à violência e às posições ocupadas no tráfico, organizadas segundo hierarquias e relações de poder.

As relações que se estabelecem entre criminalidade e gênero não param por aí, uma vez que devemos pensar nas relações de poder que se estabelecem entre as mulheres moradoras da periferia e os traficantes. Pressupõe-se que as mulheres, não apenas pelo medo dos traficantes, mas também por seu status e poder, são submissas a eles e estão disponíveis. Neste sentido, temos o emblemático estupro praticado por Zé Pequeno, que, diante de seu poderio sobre a favela, não admite o fato de não possuir a mulher que deseja (quando ela não aceita dançar com ele, justificando-se por estar acompanhada, ela desafia seu poderio masculino e seu poderio sobre todos os moradores da favela). Ou seja, o estupro e a dominação feminina revelam um cenário misógino, uma razão androcêntrica, que não se restringe à realidade das periferias e que ainda não foi desconstruído, não sendo explicável ou redutível à condição biológica ou instintiva do homem.

Considerações finais

Ao refletirmos sobre as representações audiovisuais das periferias no cinema nacional, partimos do pressuposto de que as manifestações do campo cultural não são meros reflexos das relações econômicas e sociais. Uma vez que estas esferas são interdependentes e articuladas entre si, o domínio das representações sociais e do imaginário social não é tido como o domínio do irreal, cujas manifesta-

ções não intervêm nas práticas cotidianas. Entende-se, portanto, que "a luta pela afirmação das diferentes identidades tem causas e consequências materiais",¹⁹ assim como as maneiras pelas quais as diferenças são representadas nos meios de comunicação de massa.

As representações em questão neste artigo tanto podem extrapolar os debates sobre cinema, invadindo os campos político e econômico, quanto podem interferir em processos de construções identitárias (tanto as nossas, quanto as representações que temos sobre as identidades dos outros, o que reforça seu aspecto relacional).

Para Stuart Hall, é no âmbito da cultura popular (frequentemente mercantilizada e estereotipada), "[...] que descobrimos e brincamos com as identificações de nós mesmos, onde somos imaginados, representados, não somente para o público lá fora, que não entende a mensagem, mas também para nós mesmos pela primeira vez".²⁰ A partir de trocas sociais (entre as representações e as interiorizações destas representações) nossas identidades são construídas, ainda que esse processo de construção seja fluido, permanente e incompleto.

Mais uma vez, é importante nos lembrarmos de que "[...] a identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais."²¹

Neste processo, enfatizamos o papel que os meios de comunicação, em especial os audiovisuais, cumprem no sentido de disseminar, reforçar, construir e desconstruir as representações sociais hegemônicas em dado momento. A partir destas imagens e sons que tantas vezes mapeiam o cotidiano, simplificando-o e reduzindo diversas identidades a esquemas estéreis e estereotipados, tornamos o mundo social inteligível, internalizando ativamente os sistemas de interpretação e as versões da realidade que nos são oferecidos pelos meios de comunicação.

¹⁹ WOODWARD (2000, p. 10).

²⁰ HALL (2003, p. 348).

²¹ SILVA (2000 p.76).

Outra bibliografia

- ALVIM, R. e PAIM, E. Os jovens suburbanos e a mídia. In: ALVIM, R. e GOUVEIA, P. (orgs.) *Juventude: anos 90*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.
- CANDIDO, A. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- KELLNER, D. A cultura da mídia- estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauri: EDUSC, 2001.
- XAVIER, I. O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores. Ismael Xavier e Jean Claude Bernardet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Imagen discográfica e identidades: el caso de Lucecita Benítez

Eliseo Colón Z.

Resumen: Las imágenes fotográficas utilizadas para la construcción de la cantante Lucecita resaltan las fluctuaciones y turbulencias que acentúan la imagen de rebelde que se quiere proyectar. El registro de imágenes que hemos estudiado es la estrategia visual que promueve de manera inquietante un proyecto musical, en el que el rostro de Lucecita, el personaje mediático, conforma los diferentes rasgos de una estrella cuya personalidad va adquiriendo nuevos matices, nuevas texturas, con el pasar del tiempo. Como conjunto narrativo, estas imágenes proveen el placer de la imprecisión, de lo vago, de lo ambiguo capaz de seducir a un público contemporáneo deseoso de la percepción de lo sublime y pasional.

Palabras clave: Narrativas icono-visuales - Imagen discográfica - Identidad

Abstract: The photos used to built singer Lucecita's images highlight the floating and turbulence that accentuate the rebel image one wishes to project. We study the image register as a visual strategy to promote in an inquiet way a musical project in which Lucecita's face, as the a media character, holds different features of a star whose personality acquires new tones and textures as time goes by. As a narrative set, those images bring up the pleasure of imprecision, vagueness, ambiguity, all which can seduce a contemporaneous audience longing for the perception of what is sublime and passionnal.

Key words: Icon-visual narratives - Phonograph image - Identity

Resumo: As imagens fotográficas utilizadas para a construção da cantora Lucecita ressaltam as flutuações e turbulências que acentuam a imagem de rebelde que se deseja projetar. O registro de imagens que estudamos é a estratégia visual que promove de maneira inquietante um projeto musical no qual o rosto de Lucecita, o personagem midiático, conforma os diferentes traços de uma estrela cuja personalidade vai adquirindo novos matices, novas texturas com o passar do tempo. Como conjunto narrativo, estas imagens provêm o prazer da imprecisão, do vago, do ambiguo capaz de seduzir a um público contemporâneo desejoso da percepção do sublime e passional.

Palavras-chave: Narrativas icono-visuais - Imagem discográfica - Identidade

Eliseo Colón Zayas é Diretor da Escola de Comunicação Pública da Universidade de Porto Rico, Estado Livre Associado de Estados Unidos; e-mail: ecolon@caribe.net

Introducción

La revolución musical juvenil que se da en Occidente posterior a la Segunda Guerra mundial responde, podríamos argumentar, a los cambios y transformaciones que se generaron con las nuevas políticas económicas que intentaron reordenar desde los mercados los escenarios sociales y culturales de la posguerra. Ya para 1930, y a tono con el sistema de estrellas de Hollywood, la industria estadounidense del disco había promovido las primeras listas de éxitos, *Hit Parades*, dejándose llevar por los índices de venta, con el propósito de establecer jerarquías y propiciar el consumo del disco. Habilitar el complejo sistema que da paso de un estilo musical a otro, de un cantante a otro, o de un disco a otro es una de las funciones del *Hit Parade*.¹

Toda esta madeja industrial de la industria fonográfica y del espectáculo musical tuvo en Iberoamérica su repercusión. Durante las décadas de 1930 y 1940, las estrellas musicales de la radio y del cine mexicano conformaron el primer grupo de ídolos masivos de la música popular de la región, más que nada las estrellas del bolero y la música romántica de tríos y grandes orquestas. Con la llegada de los años cincuenta, el panorama del *rock'n roll* abrió un mercado musical juvenil que fue rápidamente incorporado y absorbido como propio por las industrias nacionales del disco, la radio y la televisión de Latinoamérica. En México, por ejemplo, los primeros grupos surgieron entre 1958 y 1959, con nombres como *Los locos del ritmo* (1958) y *Los Teen Tops* (1959). Puerto Rico tuvo que esperar hasta 1960 para tener su primer éxito nacional en ritmo de rock. Ese año un cuarteto de voces, *Los Hispanos*, grabó la canción *No me hagas llorar*, una versión al español del tema *Oh, Carol*, que había popularizado en Estados Unidos el cantante Niel Sedaka.

Las diversas expresiones musicales que a raíz de la popularización del *rock'n roll* encontraron eco en los diversos países de América Latina generó una pléyade de estrellas juveniles. En este trabajo me interesa detenerme en una de estas celebridades del *Hit Parade* juvenil que a partir de 1964 emer-

¹ La página Web de la Fundación Nacional para la Cultura Popular de Puerto Rico ofrece la más amplia de todas. Con una de las carreras más exitosas que ha conocido la industria artística puertorriqueña, Lucecita Benítez ha sabido evolucionar de *Reina de la Juventud*, en la década del 60, hasta convertirse en una de las voces nacionales más importantes de Puerto Rico. Su carrera se inicia en la década del 60, siendo una de las protagonistas más importantes del movimiento de la nueva ola puertorriqueña. Su debut en las listas de éxitos estuvo el empuje de *Los Beatles* en Puerto Rico al controlar la intérprete boricua la posición cimeras con el tema *Un lugar para los dos* en septiembre de 1964. Del brazo de Alfred D. Merger, Lucecita se convirtió en ídolo de multitudes. Sus primeros éxitos *Vete con ella*, *Dile*, *Club del Clan*, *Dime dolor*, *Un beso picatísimo* y *Yo te perdonaré* dominaron ampliamente las ondas radiales a mediados de la década del 60. En medio de todo su apogeo, el

(cont. nota 1) inusitado romance de su compañero de labores, el cantante Chucho Avellanet, con la intérprete juvenil Lissette, creó un mar de reacciones que desembocaron en la rivalidad más candente que ha conocido la cultura popular puertorriqueña entre cantantes femeninas. Su resonante triunfo con *Génesis* en el *Primer Festival de la Canción Latina*, en marzo de 1969, le dio pasaporte a la internacionalización.

A raíz de ese éxito, Lucecita fue reclutada por la multinacional RCA y sus actuaciones fueron aclamadas en diversos países de América y Europa. Pero en su momento de mayor apogeo, la artista decidió hacer un alto en su carrera. En medio de la turbulenta década de los 70, ella decidió incursionar en la temática político-social a través del movimiento de la nueva trova. A raíz de su proceso de concienciación, sus conciertos *Traigo un pueblo en mi voz* y *En las manos del pueblo* le merecieron elogios de la crítica especializada. El primero la convirtió en la primera cantante de música popular en presentarse en el Coliseo Roberto Clemente en 1974. El segundo fue, un año más tarde, el primer concierto de música popular transmitido íntegramente a través de la radio en la noche de su debut. Por años Lucecita estuvo alejada del mundo del disco. Pero en 1980 su regreso al estudio de grabación le produjo un éxito resonante con su mosaico de boleros *Romántica Luz*. De ahí en adelante la suerte ya estaba echada.

En 1984 fundó su sello *Grabaciones Lobo*. Y desde entonces ha lanzado al mercado más de una decena de producciones de amplio reconocimiento en los medios. Interpretando diversos géneros musicales, su *Criollo Folklore* fue un éxito dentro del género de tierra adentro. *Nostalgia* la llevó a ganarse a los adeptos de los boleros y temas tropicales de antaño. *Gaviota al aire* le dio amplia difusión en el género de la balada contemporánea. Y *Éxitos callejeros* la llevó a convertirse en toda una sensación en la Argentina, donde ganó un *Disco de Oro* con su versión del tema *Fruta verde*.

En 1994 la artista lanzó al mercado el compacto *Horizontes de soledad*, en el cual presentó el tema de su propia inspiración, *Cuando la vida nos marca*. Ese mismo año fue una de las estrellas participantes en el concierto masivo *El encuentro* en el cual revivió su etapa nuevaolera con Chucho Avellanet y Lissette.

En el campo de la actuación, Lucecita ha incursionado tanto en televisión como en teatro. En la primera, interpretó el personaje de *La Loba* en la telenovela *Vida* que produjo WAPA Televisión. En teatro fue muy aplaudida su caracterización del personaje *Miss Reinhold* en el musical *La verdadera historia de Pedro Navaja*. Igualmente trabajó en el musical estadounidense *South Pacific*.

Durante los últimos años, Lucecita se ha mantenido activa ofreciendo al pueblo sus aplaudidos recitales y compartiendo tarima con figuras del primer orden. Su concierto *Amigos con Chucho Avellanet, Una canción por América sin fronteras* con Mercedes Sosa y el *Homenaje a Julia de Burgos y a Luis Palés Matos* con Alberto Carrión, permanecen como algunos de los más aplaudidos en su carrera. (<http://www.prpop.org>)

ge en Puerto Rico. Lucecita (Luz Esther Benítez) empezó su carrera artística como uno de los cantantes que fueron promovidos en la escena puertorriqueña en el programa televisivo *Canta la Juventud*. Promotor de gran parte de los cantantes juveniles de la época, este programa se transmitió inicialmente por WKAQ Radio y luego, a partir de enero de 1965 comenzó a transmitirse por WKAQ televisión (Telemundo, canal 2).

A partir de entonces, Lucecita ha sido un constante fenómeno avasallador de la cultura popular puertorriqueña. Su éxito inicial se operó mediante la combinación de una extensa promoción televisiva y radial, además de los reportajes de las revistas de farándula. En el caso puertorriqueño, estos jóvenes de la llamada *Nueva Ola* fueron la primera generación de cantantes cuya fama se debió, más que nada, a su exposición por la televisión. En este trabajo quiero detenerme en las imágenes fotográficas de los discos de Lucecita y revistas, en la medida en que estas constituyen una máquina o dispositivo narrativo para la construcción de una estrella.

Recordemos con Walter Benjamin que: "lo creativo en la fotografía es su sumisión a la moda...el verdadero rostro de esta creatividad fotográfica...es algo artificial, fabricado." (Benjamin, 1973, p. 80-81).² El vínculo entre la fotografía y los esquemas publicitarios del rostro de las estrellas del sistema creado por Hollywood es sumamente estrecho. La fotografía permite captar el rostro de la estrella cargado de la significación que el estudio quería construirle. Las fotografías promocionales de los y las cantantes del *Hit Parade* siguieron las mismas pautas que las de las estrellas de cine. Además de las fotos en las revistas, las portadas de los discos constituyeron un vehículo para promocionar la imagen del/la cantante, a la vez que, como piezas de embalaje, cierran el nexo entre producción, el mercado y cantante. Estas fotografías que aparecen en las revistas de farándula y de corazón, y en el empaque del disco son el punto de partida de este trabajo. Me detendré a reflexionar acerca de un conjunto de imágenes visuales que, podemos argumentar, conforman tres momentos de la carrera musical de Lucecita.

² BENJAMIN, Walter. Pequeña historia de la fotografía. In: *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1973. v. I, p. 61-83.

² Richard Dyer nos señala que "las estrellas son, al igual que los personajes de un cuento, representaciones que se hace de la gente" (Dyer, 1979, p. 22). DYER, Richard (1993) *The Matter of Images: Essays on Representation*, London: Routledge.

El Rostro de la DIVA

Como podemos observar en las cuatro fotografías que aparecen a continuación, la imagen de Lucecita, su forma de representación, conforma una estética de lo inestable. Estamos ante unas imágenes fotográficas que nos muestran a una diva que se transforma en el ánimo y en el físico. Lucecita, la estrella, el personaje construido² y elaborado, realiza su espectacularidad a partir de una desmesura de imágenes fotográficas que, dentro de una sociedad normalizada como la puertorriqueña, van desde el conformismo de las primeras fotos, pasando por el rechazo de las normas y la rebeldía de un segundo momento, hasta, finalmente, lograr en una tercera etapa el desarrollo de un régimen de homologaciones entre los dos momentos iniciales, con fotografías que hacen eco de la propuesta de imágenes de la industria de la nostalgia, y que aparentan neutralizar la euforia combativa alcanzada en la segunda etapa. Pero, como podremos observar, esto no es así. La tercera etapa mantiene el gesto combativo y afianzado de la gran diva.

El rostro de Lucecita, el personaje mediático, conforma los diferentes rasgos de una estrella cuya personalidad va adquiriendo nuevos matices, nuevas texturas, con el pasar del tiempo.



Lucecita de los 60 Primera Fase



Lucecita de los 70 Segunda Fase



Lucecita en los 80 Tercera Fase

⁴ Algunas de estas páginas Web son: <http://www.geocities.com/WestHollywood/7415/>
<http://pages.whoawhere.lycos.com/lifestyle/tirado/>
<http://www.lucecita.com/> (página oficial de Lucecita)

⁵ Dos estudios importantes son: 1) VEGA, Pedro Malavet. *Del bolero a la nueva canción*. Santo Domingo: Editora Compio, 1988. 2) SANTIAGO, Javier. *Nueva ola puertorriqueña, La revolución musical que vivió Puerto Rico en la década del 60*. San Juan: Editorial del Patio, 1994.



Lucecita en los 90 Tercera Fase

¿A quién pertenece este rostro? ¿Quién es esta diva? ¿Qué representó en el ámbito musical puertorriqueño? ¿Por qué se le considera en estos momentos la voz nacional de Puerto Rico? Las respuestas a estas interrogantes sobre Luz Esther Benítez (Lucecita) aparecen en las páginas de las revistas de las estrellas y en las biografías que de ella se han escrito; algunas, las más recientes, como la que citamos a final del texto, están en formato electrónico.⁴ Estas biografías refuerzan los aspectos de la imagen, Lucecita, la estrella, a la vez que proveen aquellos rasgos constitutivos de las variantes de la personalidad que se pretende promover. Cabe señalar que, estudios históricos y crónicas sobre la música puertorriqueña reconocen su lugar de primacía dentro de la cultura popular puertorriqueña.⁵

Las cuatro fotografías de promoción publicitaria que acabamos de observar enfatizan el rostro de la cantante en los tres momentos claves de la construcción del personaje, Lucecita. Las dos primeras son de un primerísimo primer plano, mientras que las otras dos son fotos de un plano medio o 3/4. Las primeras dos fotos tienen gran fuerza y dramatismo, y descansan en la emoción del rostro. Esto contrasta con el distanciamiento de las otras dos, en donde el cuerpo, el ambiente y la

ropa ocupan junto al rostro una posición privilegiada. Entre la foto de los 60 y la foto de los 70 hay un conflicto que parecería resolverse con el alejamiento del rostro por parte del lente de la cámara en las fotos de los 80 y 90. Entre la foto de los 60 y la de los 70 se opera una tensión de ejes contrarios: Lucecita blanca está en oposición a Lucecita negra. Por otro lado, las últimas dos fotos negocian o reconcilian los puntos de la contradicción. En términos icónicos, los significados refuerzan la temporalidad de un esquema publicitario para la promoción de todo aquello que constituye la imagen que se mercedeja como Lucecita.

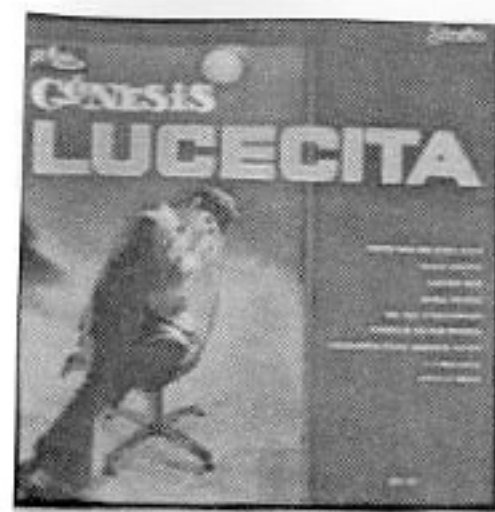


Génesis

Las dos fotos del recuadro las podemos identificar con un punto de vista narrativo que promueve la fascinación del espectador con una Lucecita femenina. Este rostro de los primeros años de su carrera artística comenzó a modificarse a partir de 1969.



Las imágenes de 1969 que aparecen a continuación pretenden neutralizar, amenazar a la Lucecita tierna, dulce y femenina de los primeros años, a la vez que desestabilizan el sistema de valores morales hegemónicos. Este grupo de fotografías pertenece a la promoción publicitaria de su éxito como ganadora del primer premio del *Primer Festival de la Canción Latina del Mundo* celebrado el 19 marzo de 1969 en Ciudad de México. Lucecita cantó la canción *Génesis* de Guillermo Venegas Lloveras.



⁵ El periodista Ramón Inclán del periódico mexicano *Novedades* (20 de marzo de 1969) escribió que: "La cancionista puertorriqueña Lucecita, vistiendo ropa masculina y corte de pelo a la usanza varonil, pero con personalidad muy femenina, interpretó en forma impresionante la canción *Génesis*."



Asistimos a una nueva forma de *merca-dear* la imagen de Lucecita. Aunque hoy día estas fotografías nos parezcan ingenuas, su contextualización espacial y temporal revelan lo subversivo que fueron en su momento. Resaltan una masculinización o lesbianismo sugerido, en oposición a la niña buena e ingenua con que se promocionó entre el 1964 y 1969. El gesto de esta transformación en la imagen de la estrella podría entenderse como uno tensado entre la provocación y la broma. Por otro lado, justo un año después de los movimientos estudiantiles del 68, de las marchas y reivindicaciones de los derechos de la mujer por los grupos feministas y de las sexualidades alternativas promovidas por los grupos gay y lesbianos después de los sucesos de *Stonewall* en la ciudad de Nueva York, esta propuesta publicitaria de la imagen de Lucecita podría verse como neutralización por parte del mercado de la industria del disco de estas formas emergentes contestatarias. No obstante, en el Puerto Rico y el México de 1969, sociedades con fuerte presencia de una moral católica conservadora y de unos regímenes patriarcales desde donde se organiza lo político, lo social y lo cultural el gesto promovía unas imágenes que escapaban el control ideológico y permitían a las audiencias explorar nuevas miradas y espacios con los cuales podían relacionarse los nuevos públicos y los públicos menos convencionales.



*Soy de una raza pura,
pura y rebelde - Reivindicación
de la negritud,
masculinización, lesbianismo
sugerido*

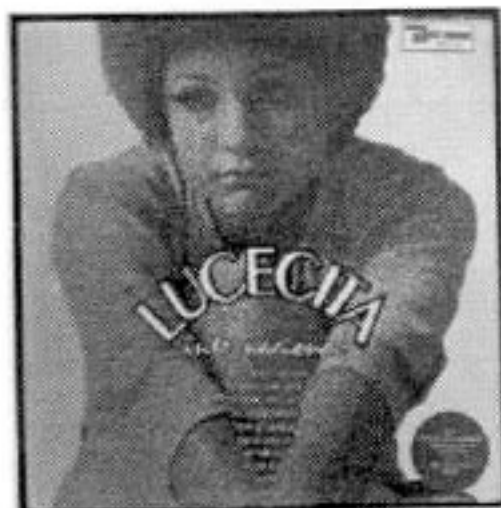
Provocación y la Broma



Soy de una raza pura y rebelde

Es importante colocar estos señalamientos dentro de los usos particulares de la fotografía. Podemos pensar que toda representación fotográfica nos propone al menos tres miradas: la del fotógrafo, la de la cámara y la del espectador. Por otro lado, "las fotos explican, hacen sentir algo, y ordenan el conocimiento. Suponen una forma peculiar de conocer la realidad social; pero también de crearla. La publicidad aprovecha esta característica de construcción de la realidad social, y el potencial de generar normas sociales (de Miguel 1999,p.27).⁶ Con estos conceptos presentes, podemos argumentar que las fotografías de Lucecita son producto de un laborioso trabajo de creación de imagen a través del tiempo. A partir de 1970 su proyección pública cambia, hasta finalmente ganarse en 1973 la fama de rebelde. El fotógrafo de Lucecita privilegia su rostro para lograr una es-

⁶ DE MIGUEL, Jesús M. Fotografía. In: *De la investigación audiovisual, fotografía, cine video, televisión*. María Jesús Buxó y Jesús M. de Miguel (ed.). Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1999. p. 23-47.



Lucrecia Gitanito 1971

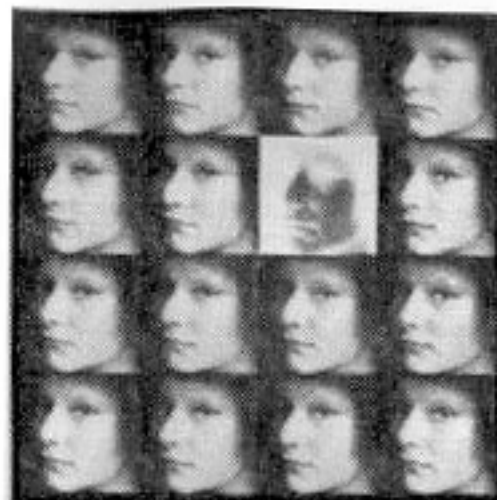


Lucrecia *Soy de una raza pura* 1973

pecie de pacto entre la estrella y la sociedad. Lucrecia ofende con su gesto a una opinión pública moralizadora, y que, en el caso de Puerto Rico, es una actuación de agravio contra aquellos que promueven la vinculación colonial o estatal de la isla a los Estados Unidos. Lucrecia apuesta por el otro Puerto Rico y gana. Este Puerto Rico le da éxito y ella, a cambio, le provee en 1973 un fantástico himno de lucha: *Soy de una raza pura, pura, rebelde, soy de una raza que ha tenido clavos en las manos y llagas en las rodillas. Soy de sangre rebelde hasta la frente. [...] Soy borincano, negro y gitano. Soy taíno y soy lagrimas y también dolor.*

Lucrecia, de manera comparable, se comporta como un intelectual maldito. ¿Qué clase de rebelde sería aquél que no ofendiese a nadie? Se apropia nuestra diva de los símbolos de la nacionalidad puertorriqueña para ofender a aquellos cuya moral y buenas costumbres radican Estados Unidos. A estos defensores del *American Way of Life* les restriega su puertorriqueñidad, su caribeñidad, su negritud. Lucrecia ha triunfado porque no se ha sometido al destino previsible en la imagen proyectada entre 1965 y 1969 de la muchachita pobre y de campo que se hace famosa.

La metamorfosis que se operó durante la década del setenta en la construcción de la i-



Lucrecia Internacional 1971

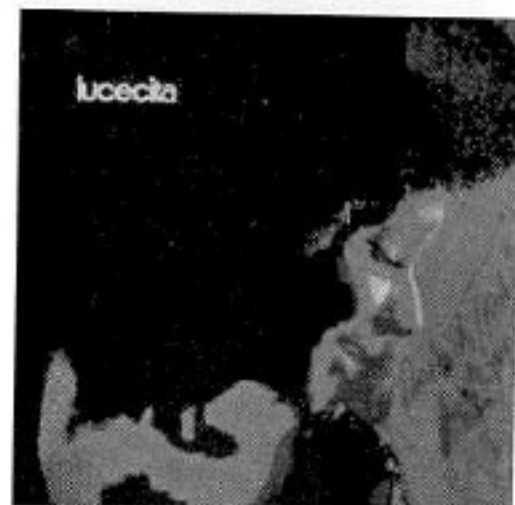


imagen de Lucrecia estuvo orientada por una inestabilidad que reflexionó sobre la propia inestabilidad de los acontecimientos socio-económicos del momento. Las canciones garantizaron la producción de emociones en el público, a la vez que proveyeron el dinamismo que aseguró el éxito. Durante estos años Lucrecia se comporta como un camaleón que por su energía es capaz de construir incertidumbre, complejidad y variabilidad de actitudes. No es coincidencia que todo este juego de proyecciones hayan llevado a la cantante a sus dos grandes éxitos de la década, sus conciertos de 1974 y 1975: *Traigo un pueblo en mi voz* y *En las manos del pueblo*, respectivamente.

Nostalgia

Frederic Jameson en un polémico ensayo publicado en 1984 nos dice que "la notoria intensificación actual de la adicción a la imagen fotográfica constituye por sí sola un síntoma palpable de un historicismo omnipresente, omnívoro y casi libidinal (Jameson 1991,p.47). Añade que "nostalgia no parece un término satisfactorio para expresar esa fascinación [...] pero tiene la ventaja de dirigir nuestra atención hacia lo que

constituye, con mucho, la mani-festación más generalizada de este proceso de arte comercial y en los nuevos gustos, esto es, [...] lo que los franceses denominan *la mode rétro* (Jamenson 1991,p. 47)."

Después de las turbulencias de la década del setenta, Lucrecia abre los ochenta con una producción cultural, con una imagen y unas canciones más tradicionales. Lucrecia comenzó la década con el disco *Creceremos*, que incluía una mezcla de boleros titulada *Romántica Luz*. Esta moda de la nos-



⁷ Además del trabajo de Jameson *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991, también nos referimos al estudio sobre el tiempo que hace David Harvey, en su libro *The Condition of Postmodernity*.

⁸ CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cédra, 1987.

Estamos ante unas imágenes muy distantes de aquellas de la década anterior, que procuraban interesar por su ruptura y distanciamiento. Lejos de corresponder a la marginalidad, son la forma específica de la belleza tal como se entiende en la estética de una nostalgia que quiere revivir la imagen de las grandes cantantes de boleros latinoamericanas de los años treinta y cuarenta del siglo veinte. Esta secuencia de fotografías invita al espectador

talga en la cual se inscribe Lucecita responde al gusto del momento.⁷ Si por un lado, como nos dejan ver Jameson y Harvey, este gusto por la nostalgia responde a condiciones particulares de la estética posmoderna, por otro lado, están también las ideas que esboza Omar Calabrese, y que pueden arrojar respuestas desde la estética formal al por qué del gusto por la nostalgia después de épocas de grandes turbulencias. Para Calabrese "aquella misma lejanía del equilibrio del sistema social, si por una parte favorece la aparición de cuerpos irregulares, precisamente, por esto, provoca, por otra parte, paralelos deseos de estabilidad (Calabrese 1989, p. 200)."⁸

Lucecita elabora una imagen con la delicada belleza que una mujer como ella podía darle. Se reconoce bajo unas fotografías que, desde un ideal estético provisto desde la nostalgia, proveen una vacía elegancia, un refinamiento amanerado, una sofisticación esteticista.



para que con su mirada, ya con una sonrisa, ya con indiferencia, aprecie la belleza de un rostro que se erige como centro del cuerpo. El espectador siente que para lograr estas fotografías Lucecita sigue instrucciones, se coloca como le dicen y hace lo que

le mandan para lograr el tiempo histórico que se quiere representar.



Nostalgia

Tenemos tres poses (las de los dos discos de *Nostalgia* y el de *Éxitos Callejeros*) que pretenden ser históricamente originales. Evocan mediante la espectacularidad un tiempo, un momento. Son fotos que se reapropian de unos gestos, de unas miradas que quedaron congeladas en la propia instantánea del tiempo. Toda foto se refiere al pasado, congela el pasado. Con estas fotos el fotógrafo coloca al espectador en el espacio de los estereotipos del grupo cultural que desde el pasado se quieren representar. Son miradas, poses, gestos, vestuarios codificados como rasgos típicos de las cantantes de boleros de una época. Estos tres primeros planos tienen su foco en el perfil del rostro de la cantante. La indefinición del rostro, lograda mediante la iluminación y el vestido proveen, a través de la mirada sensual de la estrella, los signos para una femineidad irreal que contrastará enormemente con otras dos imágenes de los ochenta,

Estas dos fotos de 1983 y 1988 nos desconcier-



Lucecita *Criollo Folklore* 1983



Lucecita *Gaviota del aire* 1988

el disco de *Gaviota del Aire* están tensadas) el maquillaje, aplicado con rigidez y severidad, provee al rostro unos contornos duros e implacables.

Richard Dyer comenta, al referirse a mujeres importantes de comienzos del siglo veinte que sugerían una imagen de cierto lesbianismo, aunque sin dejar de presentarse como femeninas, que ese espacio ambiguo de

tan, nos desestabilizan la mirada. Al oponerlas a aquellas en que Lucecita aparece con un sutil refinamiento femenino, producen en el espectador sorpresa y extrañeza. Estamos ante un gesto que altera, degenera, el sistema ordenado, claro y diáfano propuesto desde el orden de una estética de la nostalgia. En otras palabras, la estrella Lucecita va apropiándose de sus propios marcadores, esta vez el del lesbianismo sugerido, oculto, para promover la imagen de rebelde. Es interesante como conviven la imagen del lesbianismo sugerido y oculto con la de la mujer femenina durante los años ochenta y noventa. El lesbianismo es sugerido, permanece oculto, ambas fotos no dejan de tener un aire masculino, pero tampoco dejan de ser imágenes de femineidad. A diferencia de las fotos de los discos *Nostalgia I* y *II*, en donde el maquillaje es suave y difuso, perdiéndose los tonos rosados y violáceos del conjunto de la imagen, en los contornos del rostro, de la piel y, finalmente en el encaje femenino de la puesta en escena, las fotos de 1983 y 1988 el gesto es austero, castrense (las manos en

imágenes de un lesbianismo sugerido, oculto entre un aire masculino y una apariencia femenina, puede constituir un acto de provocación, de desafío o de reto, como, por ejemplo, el autorretrato de 1923 de Romaine Brooks. Según Dyer, este autorretrato serviría de modelo para la construcción de la imagen de lesbianismo sugerido en películas como *Blood Money* de 1933, a la Garbo en *Reina Cristina*, también de 1933, y a Marlene Dietrich en sus películas con von Sternberg (Dyer 1993, p. 36-37).

Estas ideas de Dyer nos proveen algunas claves para leer las fotografías de tres de las producciones más recientes de la diva. Por un lado, encontramos la exuberancia femenina y por otro, una la ambigüedad de una apariencia femenina con aire masculino y, finalmente, la lectura intensa que hace Lucecita de la masculinidad de Marlene Dietrich en la película *Marruecos*.

Conclusión

Las observaciones precedentes sobre las imágenes fotográficas utilizadas para la construcción de la estrella, la diva, Lucecita, resaltan las fluctuaciones y turbulencias que acentúan la imagen de rebelde que se quiere proyectar. El registro de imágenes que hemos estudiado es la estrategia visual que promueve de manera inquietante un proyecto musical, el de Luz Esther Benítez. Como conjunto narrativo, estas imágenes proveen el placer de la imprecisión, de lo vago, de lo ambiguo capaz de seducir a un público contemporáneo deseoso de la percepción de lo sublime y pasional, aquella que provee Lucecita con su rebeldía en el tiempo.



O imaginário rural do leitor urbano: o sonho mítico da casa no campo

Gislene Silva

Resumo: esta pesquisa procura compreender um fenômeno aparentemente comum: o sonho de muitos moradores urbanos em ter uma casa no campo. A investigação é feita junto aos leitores da revista *Globo Rural*, uma publicação especializada em atividades agrícolas. São assinantes que residem na cidade de São Paulo e não possuem nenhum tipo de propriedade no meio rural. O propósito deste estudo é tentar apreender os movimentos desse imaginário, contribuindo para o debate das conexões entre campo e cidade e para o entendimento da interação entre sujeitos e produtos culturais simbólicos, no cotidiano urbano contemporâneo.

Palavras-chave: Imaginário rural - Imaginário urbano - Consumo cultural

Resumo: This research aims to comprehend an apparently common phenomenon: the dream of many urban habitants of having a house in the countryside. The investigation was applied to readers of the *Globo Rural* magazine, which is specialised in rural activities. They are subscribed readers who live in São Paulo city and do not have any kind of property in the countryside. The study aims to learn the movements of this imaginary and to contribute for debates about the connexion between the city and the countryside as well as to understand the interaction between subjects and symbolic cultural products in the current urban life.

Palavras-chave: Rural imaginary - Urban imaginary - Cultural consumption

Resumen: esta investigación busca comprender un fenómeno que es común en su apariencia: el sueño anhelado por muchos habitantes urbanos de tener una casa de campo. La investigación fue realizada con lectores del magazin *Globo Rural*, de São Paulo, Brasil, una publicación especializada en actividades agrícolas. Muchos de sus suscriptores residen en aquella metrópolis y no poseen ninguna especie de finca rural. Es propósito de este estudio la aprehensión de los movimientos de ese imaginario, contribuyendo para el debate de las conexiones entre el campo y la ciudad, y para el entendimiento de la interacción entre sujetos y productos culturales simbólicos en la cotidianidad urbana contemporánea.

Palabras-chave: Imaginario rural - Imaginario urbano - Consumo cultural

Gislene Silva é professora da Universidade Federal de Santa Catarina, atuando no curso de Jornalismo e é Doutora em Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Foi repórter da Revista *Globo Rural* de 1990 a 2002. e-mail: gsilva@uol.com.br

Introdução

*O olho vê,
a lembrança revê,
e a imaginação transvê.*

Manoel de Barros

O fato de milhões de pessoas deslumbrarem-se com a vida iluminada das cidades não costuma despertar em nós grandes inquietações. Sabemos que as cidades estão entre as mais belas construções da humanidade. Sair do meio rural rumo ao meio urbano parece ser o caminho natural da história do homem, assim como espera-se que passemos da vida selvagem para a civilizada, do mundo da natureza para o da cultura. Mas por que, então, é tão comum moradores urbanos sonharem com uma casa no campo? Octavio Paz diz, na abertura do catálogo do Museo de Bellas Artes de Santiago do Chile, que "estamos condenados a buscar en nuestra tierra, la otra tierra; en la otra, a la nuestra". Entre os artistas essa condenação se resolveria como liberdade criadora. E no caso da vida miúda do dia-a-dia, como essa busca se daria? Muitos estudos foram feitos sobre as carências que provocam a migração da área rural para os centros urbanos e sobre o fascínio que a cidade exerce ao responder às grandes necessidades humanas como trabalho, educação, saúde, cultura, lazer etc. Porém, pouco interroga-se sobre o encantamento que o universo rural exerce sobre as populações urbanas, principalmente nos habitantes de grandes metrópoles.

Na cidade de São Paulo, ocorre um fenômeno que chama a atenção: a cada dia cresce o número de moradores interessados na leitura de uma publicação especializada em economia e práticas agrícolas e que também aborda alguns outros temas relacionados à vida no campo. Trata-se da *Revista Globo Rural*, publicada pela Editora Globo, de São Paulo, desde 1985. O fato não parece estar isolado, mas inserido numa espécie de espírito do tempo. Hoje, não só em São Paulo, mas nas grandes cidades do país, assistimos, ou participamos, do crescimento de fenômenos como o diversificado mercado de produtos "naturais"; a inauguração de restaurantes de

comidas típicas; os pacotes de turismo ecológico e rural para hotéis-fazenda; o uso na cidade de carros como modernas picapes e jipes, tido antes como modelos de veículos rurais; a abertura de lojas de moda *country*; os recordes de venda de discos de música sertaneja; os televisivos e concorridos rodeios; os inúmeros pesque-pague no entorno metropolitano; o treinamento de altos executivos, feito por profissionais da área de recursos humanos, no ambiente desafiador de matas e montanhas; a grande audiência de novelas de temas rurais; a abertura de casas noturnas de forró para público universitário; a oferta de chácaras de lazer para venda e aluguel; os isolados condomínios rurais de luxo e outras expressões mercadológicas. E inclusive, no mercado de bens simbólicos, o caso da revista *Globo Rural* e seu crescente número de leitores urbanos.

Neste estudo, depois de uma rigorosa seleção de leitores, escolhidos no amplo universo da capital paulista, através de questionários, entrevistas por telefone e conversas feitas pessoalmente, trabalhei com um grupo de assinantes metropolitanos e procurei documentar a vida atual dessas pessoas na metrópole paulistana, suas lembranças rurais e o futuro que imaginam no campo, com a casa rural sonhada. Uma das principais questões é a agressividade e rapidez com que se deu o processo de urbanização no Brasil. Em apenas quatro décadas, de meados dos anos 40 aos anos 80, inverteu-se no país a proporção de população rural/urbana. Hoje, 80% dos brasileiros vivem nas cidades. No estado de São Paulo, 93% são cidadãos urbanos e sua capital é uma das três cidades mais populosas do mundo. Sua região metropolitana compreende 39 municípios, onde vivem mais de 17 milhões de pessoas. É no contexto desse ambiente "demasiadamente urbano", que leitores da revista *Globo Rural* contam, no capítulo "O olho vê", quem são, onde trabalham, e o que pensam e sentem no tempo presente vivido na metrópole. O espaço urbano acentua a imagem da concentração e a grande cidade mostra-se excessiva em sua natureza. Concentra a população, a política, o direito, a ciência, a religião, a

arte, as construções, a tecnologia, os meios de comunicação, o dinheiro, o mercado, a corrupção, a violência, o trânsito, o barulho, a ruína, a demolição, o real, o virtual, a multidão e a solidão. Concentra conflitos e contradições, paroxismos e paradoxos, ambigüidade e angústia.

Ideário pastoral

Nunca se discutiu tanto as desordens do nosso tempo e o mal-estar a que tem nos levado a pós-modernidade. Há o sentimento de não-pertencimento, de desterritorialização, de ser estrangeiro no lugar e no tempo, da armadilha da velocidade, da história acelerada, da desunidade, da superabundância factual. Estamos sob a ênfase do efêmero, do *on line*, do frenesi do instantâneo, do *just in time*, da "tiranía da urgência". "Conseqüentemente, já não há 'para a frente' ou 'para atrás'; o que conta é exatamente a habilidade de se mover e não ficar parado", observa Zygmunt Bauman. Movemo-nos compulsoriamente para nos mantermos no mesmo lugar. No que o olho vê hoje na cidade, já não podemos obviamente encontrar a urbanidade que Lévi-Strauss viu nas cidadezinhas do interior paulista na década de 30: o urbano como "um reino acrescido pelo homem à natureza". Na verdade, a própria São Paulo já lhe pareceu na época uma cidade indômita, semelhante a muitas cidades norte-americanas, construídas para se renovar com a mesma rapidez com que são erguidas. Revisitada por Nicolau Sevcenko neste final do século XX, a capital parece lhe revelar que o sonho abortou: "em seu lugar se impôs um pesadelo, composto de horror, náusea e miséria. Ao redor da cidade, um denso cinturão de pobreza configura o quadro de um Prometeu acorrentado. Os miseráveis, relegados à própria sorte, não vislumbram alternativas senão as de viver de excedentes, expedientes, coletas dos resíduos do consumo despejados nos lixões. [...] Camadas compactas de placas, cartazes, faixas e grafite transformam o cenário numa massa turva, abjeta, submersa em nuvens de gases, ruído ensurdecedor e envolta numa teia de fiação cerrada. Faltam jardins,

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. São Paulo: não temos a menor idéia. *Carta Capital*, São Paulo, v. 107, p. 24-34, 29 set. 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Limitada, 1967.

falta lazer, faltam respeito, solidariedade e compaixão". É nesse contexto, de vácuos e excessos, de rupturas e conexões, que os meios de comunicação fazem de textos e imagens instrumentos de alguma forma de reordenamento de práticas culturais.

É a partir dessa metropolização acelerada, brutal e recente que podemos compreender por que muitos brasileiros guardam memórias da vida rural. Como revelam no capítulo *A lembrança revê*, os leitores participantes da pesquisa tiveram, em sua maioria, contato com o campo, seja fazenda, sítio, cidadezinha, bairro rural ou até mesmo onde se formaram as primeiras periferias, nas bordas rurais da cidade paulistana. Mas muitas vezes, como aponta o estudo, apesar da força mítica da terra natal, do paraíso primordial, a saudade do lugar de origem pode esconder a saudade de um tempo, principalmente do tempo da infância, e a falta que se sente de algumas coisas na cidade, como pegar fruta no pé ou nadar em rio. Além dos fósseis imaginários escavados no jardim edênico, encontramos também outras imagens arquetípicas no sonho com a casa no campo. Ali está para os leitores a sua pátria primeira, sua terra-natal, seu quintal, sua casa paterna, sua mãe. Esta saudade do campo pode ser interpretada ainda como expressão de sentimentos míticos que o homem, até mesmo o mais urbano e moderno, carrega em relação à natureza, com a qual tinha uma ligação mais harmoniosa e intensa no tempo das comunidades primitivas. Tal anseio rural contemporâneo mostra-se na virada do século XX para o XXI mais contundente e transgressor do que o ideário pastoral conhecido no romper da Revolução Industrial no século XIX. O que se deseja agora é não mitificar a urbanidade como o modo de vida mais evoluído, nem tampouco mitificar a ruralidade como o mais seguro e mais puro dos mundos.

Sonho acordado

Um dos pontos centrais deste estudo é a discussão, no capítulo *A imaginação transvê*, a respeito de como o imaginário faz para sobreviver num mundo cada vez mais racionalista e numa cidade

onde o tempo e as pessoas passam cada dia mais depressa. Aqui, nas descrições dos leitores sobre a casa rural sonhada, é possível identificar a presença de imagens primordiais e arquetípicas como terra, fogo, água, madeira, árvore, fruta, pássaro etc. A casa de campo com que sonham os leitores será erguida com simplicidade, em tijolinhos à vista ou no modelo pré-fabricado com madeira. Os móveis, também de madeira, serão em estilo colonial, confirmando a rusticidade tão procurada. Os sonhadores com um refúgio no campo querem ainda uma varanda circundando a casa, onde possam respirar ar puro, esticar o olhar no horizonte e experimentar a mesma liberdade admirada nos pássaros que cantam nos galhos das inúmeras árvores que cercam a casa. O verde deverá estar por todos os lados. Deverá ter água limpa e muito farta; a terra, mãe generosa, dará continuamente alimentos sem agrotóxicos; os frutos deverão ser abundantes, para se pegar com a mão e comer na hora. Espera-se que a casa no campo seja o melhor dos aconchegos, sólido como a mais firme das terras, alimentado por um enraizamento temporal e espacial, fincado diretamente no chão e não pendurado em prédios. Essa casa levaria os leitores para mais perto dos parentes e de vizinhos mais calorosos. Com os animais retomariam um convívio antigo, pelos caminhos iriam recuperar o gosto de ser pedestre, no céu limpo saberiam ao certo a fase da lua, nas águas dos rios, que rejuvenescem e purificam, poderiam novamente nadar e pescar. E lá a chuva seria bem-vinda, sem tanto medo de alagamentos e enchentes.

Para muitos leitores, a leitura da revista *Globo Rural* tanto traz de volta sensações experimentadas no passado como estimula, no presente, sentimentos e sonhos acordados que, na imaginação, criam de forma mítica a casa rural sonhada, a ser construída no futuro – seja para visitas em finais de semana ou para se mudar definitivamente depois de juntar algum dinheiro ou quando chegar a aposentadoria. Tanto a recordação como o sonho acordado podem ocorrer inesperadamente dentro de um ônibus lotado no engarrafamento depois de um dia

de trabalho, no tropeço numa pedra irregular do calçamento, num simples perfume que passa por nós na rua. Mas é verdade também que tentamos às vezes estimulá-los, no aconchego de uma rede, numa cadeira de balanço, no travesseiro minutos antes de dormir, ou até mesmo na leitura de uma publicação jornalística como a revista *Globo Rural*, via-jando no texto e na contemplação das fotos, distanciando do presente para rever e transver.

O melhor de dois mundos

Vontária ou involuntariamente, o devaneio instaura-se também como um "elogio da lentidão". A leitura desse produto massivo, por mais resistentes que sejamos em admitir, é capaz de organizar significados e coisas e, mesmo de forma precária, é capaz ainda de provocar sensações estéticas ricas e nutrir espíritos desejosos de transcender no tempo e no espaço. Se antes o papel de conservatório de símbolos e mitos cabia à religião e depois foi transferido às grandes artes e mais tarde ao cinema e à própria ciência, hoje algumas matérias jornalísticas conseguem, dentro de suas próprias limitações, alimentar em leitores de pouca intimidade com a literatura o imprescindível luxo da fantasia e da experiência poética. Menos que elogiar a produção jornalística, pretende-se aqui chamar a atenção para a responsabilidade social dos profissionais da área, sejam repórteres, editores, diretores e donos dos veículos de comunicação.

Quanto à zona rural, que sempre foi vista como espaço da precariedade social, o lugar das ausências e das desqualificações – sem energia elétrica, água encanada, hospital, escola, estrada, transporte, telefone, televisão, cinema, poderes públicos, vai se diluindo em suas fronteiras geográficas, tecnológicas e culturais com o mundo urbano. O campo, que era o lugar do isolamento, é visto hoje como possibilidade de vida mais comunitária. E a cidade, que era materialização da sociabilidade e o modo de estarmos juntos, passa a concentrar os solitários e as mais brutas formas de violência. À poluição da metrópole o campo oferece hoje o ar puro, a água

limpa, o alimento saudável. Ao ruído urbano, o silêncio; ao tempo acelerado, o tempo longo. Contra a linearidade do tempo histórico, oferece-se a circularidade do tempo mítico, no ritmo das estações; contra a forma quadrática dos muros e grades das moradias na cidade, a forma redonda do campo. Contra a geometria das ruas urbanas, a geografia imprevisível do rural. O campo circular versus a cidade quadrática. O campo feminino, natural – do descanso, da nutrição, da proteção desarmada, dos ciclos – no lugar da cidade masculina, construída – do trabalho, da hora marcada, do provimento, da defesa armada. O meio rural que era o lugar das ausências passa a ser então o lugar das presenças.

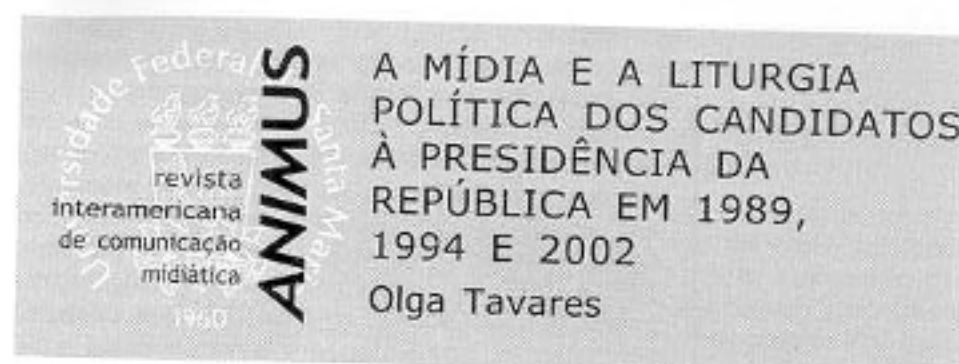
Os leitores da revista, cidadãos de dupla constituição, rurais-urbanos, sonham com arcádias urbanizadas, a cidade no campo, 'o melhor de dois mundos'. Eles demonstram uma sensibilidade rousseauniana de desejo de proximidade do mundo natural, revelando no contraponto o descontentamento com o modo de vida na cidade. Esses leitores urbanos, como inúmeros outros brasileiros atropelados em seu universo de tradições pela brutalidade do processo de urbanização e da economia moderna, conseguem associar dimensões culturais e afetivas da vida rural com os contrastes dos ritmos contagiantes da modernidade, buscando em utopias rústicas revitalizar o cotidiano ou recuperar uma relação revitalizada entre passado, presente e futuro. Se a imaginação atua como dilatação psíquica, o sonho acordado amplia os horizontes imaginativos das potencialidades humanas. O sonho mítico com a casa no campo é um modo de recusar o desencantamento do mundo e de insistir na esperança.

Não se trata de proclamar o simples retorno à natureza, uma dissidência da modernidade, uma recusa do conforto das novas tecnologias, uma salvação pela comunidade, ou de trocar grandes fantasias, que nos moveram e movem rumo às cidades e ao mundo técnico-científico, por pequenas fantasias domésticas e naturalistas. Trata-se de transformar o descontentamento com o presente em cenários esperançosos de futuro. É por isso que quando al-

quem diz 'eu quero uma casa no campo' não significa que essa pessoa seja um ingênuo, um saudosista, um nostálgico impertinente. Ver nesse sonho uma nostalgia sem pertinência é como imputar aos sonhos a irracionalidade que não queremos admitir na própria vida diurna. O leitor que sonha com a casa no campo está dizendo 'eu não quero a violência', 'eu não quero engarrafamentos de trânsito', 'eu não quero nem o ar nem o rio poluídos', 'eu não quero ser desrespeitado como cidadão', 'eu não quero o individualismo nem a falta de solidariedade'. Essa é uma crítica que não deve ser menosprezada nem pelos vizinhos de bairro e colegas de trabalho tampouco pelos governantes, empresários, instituições civis, sociólogos, antropólogos, pesquisadores em geral e nem, claro, pela imprensa.

Outra bibliografia

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
 CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
 CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
 DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
 ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
 HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice: Editora dos Tribunais, 1990.
 HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
 LENOBLE, Robert. *História da idóia da natureza*. Lisboa: Edições 70, 1990.
 LOURENÇO, Eduardo Lourenço. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
 PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 1994.
 RYBCZYNSKI, Witold. *A vida nas cidades: expectativas urbanas no novo mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
 SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
 SHELDRAKE, Rupert. *O renascimento da natureza: o re florescimento da Ciência e de Deus*. São Paulo: Cultrix, 1997.
 SILVA, Gislene. *O imaginário rural do leitor urbano: o sonho mítico da casa no campo*. Tese. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.
 SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: *O fenômeno urbano*. Olívio Guilherme Velho (org.). Rio de Janeiro: Zaher, 1967.
 THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
 WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.



Resumo: Sob a perspectiva da Semiótica Discursiva, este estudo se propõe a traçar um inventário da ritualística do poder, tais como gestual, expressão facial, postura, comportamento. Este texto se concentrará no programa gestual de Fernando Collor, Fernando Henrique Cardoso e Luis Inácio Lula da Silva. Fotografias compõem o corpus da análise da identidade visual dos sujeitos-políticos, que recorre à "fotograficidade" (Floch) para descobrir o percurso da significação do objeto de estudo. As manifestações gestuais mais recorrentes dos três candidatos são: os dedos em "V" de Collor, a mão espalmada de FHC e o "L" de Lula.

Palavras-chave: Semiótica discursiva - Eleições presidenciais - Comunicação política.

Abstract: Sob a perspectiva da Semiótica Discursiva, este estudo se propõe a traçar um inventário da ritualística do poder, tais como gestual, expressão facial, postura, comportamento. Este texto se concentrará no programa gestual de Fernando Collor, Fernando Henrique Cardoso e Luis Inácio Lula da Silva. Fotografias compõem o corpus da análise da identidade visual dos sujeitos-políticos, que recorre à "fotograficidade" (Floch) para descobrir o percurso da significação do objeto de estudo. As manifestações gestuais mais recorrentes dos três candidatos são: os dedos em "V" de Collor, a mão espalmada de FHC e o "L" de Lula.

Key words: Discursive semiotic-Presidential elections-Political communication.

Resumen: Bajo la perspectiva de la Semiótica Discursiva, este estudio se propone trazar un inventario de la ritualística del poder, tales como el gestual, la expresión facial, la postura, el comportamiento. Se apuntará en el programa gestual de Fernando Collor, Fernando Henrique Cardoso y Luis Inácio Lula da Silva. Fotografías componen el corpus del análisis de la identidad visual de los sujetos-políticos, que recorre a la "fotograficidad" (Floch) para descubrir el percurso de la significación del objeto de estudio. Las manifestaciones gestuales más recurrentes de los tres candidatos son: los dedos en "V" de Collor, la mano abierta de FHC y el "L" de Lula.

Palabras clave: Semiótica discursiva - Elecciones presidenciales - comunicación política.

Olga Tavares é professora do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Líder do Grupo de Pesquisa "Comunicação, Cultura & Mídia" (www.comidia.ufm.br). e-mail: olgatavares@ccsl.ufm.br

Introdução

A proposta deste estudo é dar continuidade às pesquisas que venho desenvolvendo na pós-graduação quanto à análise da construção do espetáculo político e toda a sua ritualística sob a perspectiva da Semiótica Discursiva. Num primeiro momento, analisei toda a trajetória do ex-presidente Fernando Collor - campanha, governo e impedimento (Tavares, 1998 e 1999). Paralelamente, foram feitos alguns trabalhos também sobre Fernando Henrique Cardoso, cotejando as campanhas e o governo deste e de Collor (Tavares, 1996).¹ Neste momento, objetiva-se incluir o percurso político de Luis Inácio Lula da Silva e, assim, traçar um inventário do discurso do espetáculo e da ritualística do poder no Brasil nas eleições de 1989, 1994 e 2002. Por enquanto, o que se intenta é apresentar os primeiros passos deste estudo que deve contemplar, no seu desenvolvimento, todo o conjunto das liturgias políticas, tais como gestual (este primeiro estudo), expressão facial, postura, comportamento e os elementos que merecem destaque nas práticas cotidianas (como vestuário, por exemplo).

O discurso do espetáculo político se encontra e evolui em um contexto de comunicação midiática que lhe confirma, dá sustentação e amplia. A mídia como prática discursiva permite, então, que os inventários do cotidiano político tenham visibilidade numa dimensão simbólica que possibilita a produção de sentidos que a construção desses textos procura desvendar. Como destaca Lash (1979, p. 21), a mídia reforça o "culto à celebridade".² Os rituais políticos são os que mais chamam atenção. Na posse do presidente Luis Inácio Lula da Silva, a mídia nacional fez questão de destacar cada protocolo quebrado e o noticiário subsequente tem se detido bastante nessa questão. As aparições dos sujeitos públicos têm sempre um aspecto grandiloquente, pois suas performances tomam dimensões às vezes míticas, às vezes artísticas, e sempre demandam um foco de atenção visual, principalmente. Cada sujeito político tem um inventário de apresentações ritualísticas que se transformam, no dia a dia, em metonímias ritualis-

¹ GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido*. Petrópolis: Vozes, 1975.
² SCHECHNER, R. *Performance theory*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1988.

ticas que se introduzem nas expectativas do leitor-platêia e que reforçam o êxito da performance contextualizada do político-ator, com seu texto gestual (Greimas, 1975) e suas máscaras (*target emotions*, do Paul Ekman, in Schechner, 1988, p.263).³

A análise do texto gestual parte da concepção da gestualidade como uma dimensão semiótica da cultura que visa especialmente à produção dos enunciados gestuais, segundo Greimas (1975). Esse autor (p. 58) atenta para um inventário de atividades corporais que se relacionam ao texto gestual. Essa "prática gestual" sugere ocupar-se do próprio homem enquanto corpo, "considerando-o primeiramente como uma certa figura do mundo, e em seguida como um mecanismo complexo reunindo, graças a sua mobilidade, as condições necessárias para a produção de traços diferenciais do significante, a partir dos quais pode surgir a significação" (Greimas, 1975, p. 59). A prática gestual remete-se a um código emissor que contém o código da expressão e o código do conteúdo, cuja significação submerge do interior de um contexto cultural. Para Greimas (1975, p. 81), a "semiosis de um programa gestual será conseqüentemente a relação entre uma seqüência de figuras gestuais, consideradas como significantes, e o projeto gestual, considerado como significado", o que vai permitir determinar as variantes gestuais elementares na produção de sentido da gestualidade política. As práticas significantes do programa gestual são analisadas a fim de apresentar um registro desses gestos tão inerentemente atados à ritualística cotidiana dos sujeitos-políticos para que se descubra a construção de uma política visual que assegure, efetivamente, o sucesso da visibilidade do candidato e/ou governante, bem como definir-se a fala da imagem e como ela o faz. Essa narração em imagem traz a descrição de todos os seus elementos significantes que apelam ao sentido e que vão revelar os seus significados. De certa forma, é uma análise de uma identidade visual que vai ser bem distinta tanto em Fernando Collor, como em Fernando Henrique Cardoso e como em Luis Inácio Lula da Silva. Essa identidade visual vai mostrar uma i-

¹ TAVARES, D. *O discurso visual de Fernando Collor e Fernando Henrique nas campanhas de 89 e 94, respectivamente*. 4º Congresso de Semiótica Visual, PUC-SP, ago 1996.

_____. *Fernando Collor-o discurso messiânico*. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. *Fernando Collor: o discurso visual - ascensão e queda*. Tese de Doutorado, PUC-SP, 1999. (www.comidia.ufm.br/olgatavares)

² LASH, C. *The culture of narcissism*. Nova Iorque: Norton, 1979.

⁴ FLOCH, J. M. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Paris-Amsterdam: Hatés-Ben-jamins, 1985.

_____. *Les formes de l'empreinte*. Périgueux: Falac, 1986.

_____. *Identités visuelles*. Paris: PUF.

⁵ RECTOR, M. & TRINTA, A. R. *Comunicação do corpo*. São Paulo: Ática, 1990.

⁶ RIVIÈRE, C. *Les liturgies politiques*. Paris: PUF, 1988.

identificação instantânea com a própria imagem do sujeito-político, esse captado como um todo de significação, e com os elementos mais recorrentes que lhe atrelam e que podem ser chamadas suas imagens de marca. No caso de Fernando Collor, juventude e intrepidez; no caso de Fernando Henrique Cardoso, maturidade e inteligência; e, no caso de Luis Inácio Lula da Silva, persistência e autenticidade. No programa gestual, o corpo, na sua qualidade de significante, é tratado como uma configuração, haja vista ele possibilitar descobrir as verdadeiras qualidades que instituem a estética de marca do sujeito-político (Floch, 1985).⁴ Para um estudo semiótico, segundo Rector e Trinta (1990, p. 17), "os gestos expressivos são signos porque constituem unidades de expressão que relacionam uma forma de manifestação (signo-veículo), a alguma coisa (signo-objeto) e provocam uma ação (signo-interpretante).⁵ Logicamente, essa manifestação gestual faz parte do conjunto de comunicação política; por isso, para Greimas (1975, p. 70), ela se apresenta como uma "gestualidade mimética" e "gestualidade programada" (p. 75), tais como as que serão analisadas aqui: os dedos em V de Collor, as mãos espalmadas de FHC e o L de Lula.

O espetáculo político que se pretende analisar nos estudos que aqui se iniciam e que terão continuidade em outros textos, atém-se particularmente às questões da liturgia política no tocante às manifestações públicas ritualizadas dos sujeitos-políticos e que lhe conferem uma certa aura de mitificação porque reforçam atos repetitivos e solenes, da ordem do verbal ou do gestual ou do postural, com forte carga simbólica, e que são constantemente cultivados (Rivière, 1988).⁶ Na análise feita sobre os discursos de campanha de Collor (Tavares, 1988), buscou-se estudar expressões metonímicas ritualísticas como "Minha gente!" ou "Agora, chegou a nossa vez". Apesar da afirmação constante dos próprios meios de que o Brasil é um país mais liberal, avesso aos protocolos etc., tem-se um histórico de rituais políticos muito próprios e tradicionais que constituem o inventário das liturgias da política nacional. Com a

posse do presidente Luis Inácio Lula da Silva se abre uma discussão ainda insipiente, um pouco maniqueísta e talvez preconceituosa, de que os rituais políticos terão nova apresentação. Confirmando-se ou não, as discussões tendo mais vigor etc., esse estudo pretende, no seu desenvolvimento, refletir sobre essas questões dentro do conjunto dos outros sujeitos-políticos estudados. No momento, mostra-se, em nível semiótico, que a ritualística gestual dos três sujeitos-políticos apresentam semelhanças e diferenças básicas; contudo, a ritualística de Lula é a que vai estabelecer uma identidade visual efetivamente vinculada ao personagem e que vai, igualmente, confirmar a sua imagem de marca, pois o seu programa gestual é a letra do seu próprio nome, é o que o identifica perante o coletivo e o diferencia dos outros políticos que repetem gestos já famosos ou recuperam outros polissêmicos. De acordo com Rivière (1988, p. 17), as liturgias políticas contribuem para instituir uma nova ordem. Elas imprimem novas ações da vida cotidiana do sujeito-político. A identidade visual de Lula parece instituir um novo movimento político que não passa pelas clássicas acepções do estado-espetáculo, da fabricação do rei e afins, mas sob uma dinâmica mais peculiar, onde se privilegia a naturalidade, a autenticidade, a originalidade. Elimina-se o "midiagênico" (Schwartzberg, 1978), o *star system* (Sennet, 1988).⁷ Contudo, remete à recuperação de uma sacralização coletiva em termos de carisma, que deve ser analisada também no tocante ao personalismo: Lula tem marca gestual própria. De qualquer forma, ver-se-á, nos estudos que se pretende desenvolver, todas essas configurações figurativas e temáticas que se abrigam nos textos jornalísticos que completarão essas primeiras inferências.

A mídia impressa brasileira tem um acervo significativo de fotos e textos dos principais fatos da política nacional e é ela que eterniza as novas configurações do poder e as explora mais amplamente. Grande parte desse acervo se detém no cenário político, na espetacularização do Estado e no

⁷ SCHWARTZENBERG, R. *O estado espetáculo*. Rio de Janeiro-São Paulo: Difel, 1978.

SENNET, R. *O declínio do homem público*. SP: Cia. das Letras, 1988.

⁹SONTAG, S. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

¹⁰GREIMAS, A.J. & LANDOWSKI, E. *Análise do discurso em ciências sociais*. São Paulo: Global Universitária, 1986.

¹¹DUBOIS, P. *Rhétoriques du corps*. Bruxelas: De Boeck-Wesmael, 1988.

poder simbólico dos ritos palacianos, minimizando as distâncias entre o público e o privado, entre o sujeito-político e o sujeito-povo. As fotografias – nosso *corpus* inicial – exploram muito bem esses ritos de solenidade e/ou de frugalidade e acabam integrando o mundo privado ao público. Susan Sontag (1981, p. 11) diz que as fotos nivelam “a significação de qualquer acontecimento; é como participar da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa (ou objeto)”.⁹ As fotografias constroem uma configuração figurativa e uma temática da cada sujeito-político e elas fazem parte da produção e dos efeitos de sentido do espetáculo político. Pode-se remeter às fotos de Fernando Collor em cima de *jet skis* ou correndo com camisas-slogans; Fernando Henrique lendo em sua biblioteca ou recebendo títulos *honoris causa*; e Lula nos sertões do país ou jogando futebol e fazendo churrascos.

Sob o ponto de vista semiótico, a análise dirigir-se-á ao “produto final” (Greimas e Landowski, 1986, p.16), que são as fotografias, delimitação que prescinde de traços analisáveis como o fotógrafo, a ideologia do meio etc.¹⁰ Algumas vezes, recorre-se ao texto verbal que dá suporte à fotografia, já que são seus planos de expressão “acabados” (idem). Este estudo contempla a “fotograficidade”, que Floch (1986, p.12) apresenta como as formas significantes, os sistemas de relações, que fazem da fotografia um objeto de sentido. Partindo dessa premissa, estuda-se os textos fotográficos de modo a perceber como ele se organiza para significar, como é o percurso da sua significação, como ele concilia possíveis oposições. O que se objetiva descobrir é como a fotografia representa um tipo de discurso particular sob a perspectiva semiótica de uma teoria geral do discurso e como ela se constrói, como é feita, e onde se apóia a sua leitura figurativa. Para Dubois (1988, p. 62), “la vision est une construction”, o que possibilita se fazer uma reflexão das condições de produção de sentido da visibilidade em estudo nas fotografias que, por si mesmas, têm uma dimensão cognitiva (fazer-crer).¹¹



VEJA, 16/01/1991.
ISTOÉ, 28/09/1994.



CARTA CAPITAL, 23/10/2002.

¹¹ LANDOWSKI, E. *A sociedade refletida*. São Paulo: Educ/Pontes, 1992.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Em 1989, a mídia foi "um espaço onde o imaginário simbólico eleitoral teve o maior significado na construção da significação daquele processo político" (Tavares, 1998): 29 anos sem eleições, uma hiperinflação e uma expectativa popular de redenção. Os sujeitos-políticos tiveram, então, um grau significativo nas "condições de visibilidade" (Landowski, 1992) que deram sentido ao espetáculo político. Benjamin (1993, p. 165)¹¹ coloca que "as técnicas

de reprodução da imagem superexpõem os políticos, que passam a ser objetos de exibição moldados conforme as próprias exigências do momento político". O percurso narrativo da campanha de Fernando Collor ateu-se a aspectos míticos que resgatavam heróis salvacionistas e heróis modernos. Seu código figurativo era sustentado pelo tema da Modernidade, do Novo (Projeto "Brasil Novo"), e o identificava com a juventude, intrepidez, coragem, independência. O código gestual de Collor era geralmente rígido, tenso, severo, quando estava em palanque. Contudo, ao adotar os dedos em "V", imitando Winston Churchill, que consagrou o gesto na 2ª. Grande Guerra, o ex-presidente mantinha postura relaxada e expressões faciais tranquilas; muitas vezes, sorria. Ao nível da enunciação, as fotografias que o focalizavam com os dedos em "V" sempre mostravam um sujeito-político verticalizado, como se estivesse em ascensão, de baixo para cima, o que o fazia parecer mais alto ou em um plano superior; o fundo geralmente era preto ou era o céu, dando uma idéia de horizonte sem fim, de amplitude, o que dimensionava favoravelmente o candidato. Em nível de enunciado, Collor estava só, na maioria das fotografias em que ele aparece com os dedos em "V". O discurso fotográfico enfatizava a figurativização e a tematização que reforçavam a identidade visual de Collor. Greimas (1987, p. 78) salienta que "a figuratividade não é um simples ornamento das coisas, ela é a tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade do além-sentido".¹² A composição gestual de Collor foi muito destacada pela mídia impressa especialmente, bem como os elementos mítico-religiosos que ele resgatou, retomando rituais do poder, como subir a rampa do Palácio do Planalto nos seus expedientes de trabalho (Tavares, 1999). O repertório simbólico de Collor era vasto e seu programa gestual atendia exatamente ao conjunto de modalidades que o qualificava para a conquista do poder, e se identificava com os traços visuais aos quais o sujeito-político se investiu, como juventude, exibicionismo, dinamismo. A sua gestuali-

¹² GREIMAS, A. J. *De l'imperfection*. Paris: Pierre Fanlac, 1987.

dade ritual (Greimas e Landowski, 1986) se repetia sobremaneira, com algumas variações: punhos cerrados, braços acima da cabeça, e os dedos em "V" – que se tornou a mais constante, pois igualmente confirmava-lhe a competência modal do fazer-criar. Collor explorou muito bem a comunicação do corpo, da qual o gesto é um "signo elementar" (Rector & Trinta, 1990, p.17). O gesto da vitória, mesmo enquanto candidato, conferia-lhe a certeza de que seria o vencedor e, assim, transmitia esse sentimento ao seu público-eleitor. Havia ainda a relação com um político vencedor, W. Churchill, que resistiu a Hitler e retomou a soberania britânica. A sua gestualidade operava no sentido do convencimento, da sedução. Há sempre os traços de segurança, confiança e positividade na sua performance gestual.

Em 1994, a figurativização de Fernando Henrique Cardoso apresentava os seguintes traços semióticos: eficácia política, seriedade pública, maturidade, credibilidade. A temática permanecia a mesma: Modernidade. O investimento mítico também foi semelhante ("salvador da pátria"): FHC era o "Pai do Real" e saiu pelo país autografando cédulas da nova moeda. Obviamente os sujeitos-políticos são completamente distintos. O que se ressalta aqui é a investidura de liturgias políticas que reforçam o cargo e dão legitimidade ao candidato/presidente. Na semana que precedeu a eleição, FHC deu uma entrevista à revista *ISTOÉ* (28/9/1994), na qual declarava: "Você precisa criar um mito e contar a mesma história repetindo quem é bom e quem é ruim. No nosso caso, a moeda. O que é mau? A inflação. O que é bom? A estabilização. E foi o que nós fizemos. Vira e mexe eu ataco de volta o mito principal. O Real é bom, a inflação é má".

A identidade gestual de Fernando Henrique consistia especialmente da mão espalmada acima da sua cabeça ou no mesmo nível dela, cujo significado era a promessa de cumprir os cinco projetos mais importantes do seu Governo, como Educação, Saúde, Habitação, Transporte e Agricultura. O programa gestual do ex-presidente ainda tinha dedos em "V", acenos, mas sempre num conjunto que o identi-

ficava com sua imagem de marca: calmo, professoral, paciente, como se estivesse acima do Bem e do Mal. FHC é um sujeito do saber-fazer, está apto para a aquisição do objeto-valor Presidência da República. Em nível de enunciação, tem-se um sujeito-político calmo, benevolente, simpático sem ser expansivo. Em nível de enunciado, FHC está em situações comuns (saindo de um carro; no meio de um grupo de correligionários), numa tranqüila comodidade, mesmo se rodeado por pares. A sua gestualidade operava no sentido da confirmação, do êxito. Apesar de permitir alguma interpretação polissêmica, como o gesto de "adeus" ou de "Pare!", isso jamais foi aventado porque o sujeito-político era isento de críticas ou de possíveis dubiedades. FHC já havia criado a moeda forte, por que não deixaria de cumprir suas metas de campanha?

Em 2002, "o país de Lula é, sobretudo, o do luxo do voto como última posse da democracia política, que veio para ficar. [...] A campanha petista ofereceu às elites a partilha imediata dos símbolos de toda uma chegada ao poder de seus gentios, estranhos à ordem" (Mendes, 2002, p. 215).¹³ Fez-se uma ruptura política: o povo se rendeu ao candidato-operário que ele havia rejeitado por três vezes. A mídia enfatizou esta questão em muitas manchetes e o presidente a frisou no seu discurso de posse, em 1º/1/2003: "O dia do reencontro do Brasil consigo mesmo".

A identidade gestual de Luís Inácio Lula da Silva, os dedos em "L", foi idéia de um amigo do ABC, logo incorporada na primeira campanha à Presidência, em 1989. É um programa visual atípico porque é uma marca bem pessoal, pois também se identifica com o nome do sujeito-político, além de ter sido incorporada pelo seu público-eleitor, que o recebia com o mesmo gesto (eram todos Lula? ou eram todos como o Lula? ou todos se sentiam Lula?). A revista *Carta Capital*, de 23/10/2002, tem como capa a foto de Lula com os dedos em "L" e a bandeira brasileira como fundo. A legenda diz: "Lula exclusivo: o povo vai votar com consciência e não com medo".

A metonímica gestual já agrega a si a "ges-

¹³MENDES, C. *Lula: a opção mais que o voto*. Rio de Janeiro: Garamont, 2002.

tualidade mítica" abordada por Greimas (1975) e que confere ao presidente Lula uma marca própria. É o primeiro programa gestual que difere dos programas dos outros governantes e que apresenta ainda as características mais marcantes do sujeito-político: originalidade, autenticidade, criatividade. No tocante à incorporação pelo público-eleitor, é outro diferencial que fornece elementos de sacralização coletiva e que retoma, em novas bases, o carisma coletivo (Durkheim) que, agora, está num plano horizontalizado, no qual sujeito-político e sujeito-eleitor estão no mesmo nível. Sem a conotação weberiana, volta-se para a etimologia da palavra *charisma*=dom. Enterra-se a filosofia do "homem superior" nietzscheano, do herói solitário que luta pelos desvalidos. A "vontade do poder" (Nietzsche) não é da exclusividade de um sujeito, mas de uma vontade coletiva. Estabelece-se um modelo de emoção política semelhante, de mão dupla, sem igual no cenário político nacional. A sua gestualidade opera no sentido da interação, do encontro dos Silvas – metonímica do povo. Há uma fotografia da revista *Veja*, 12/10/1994, que, em nível de enunciação, apresenta Lula exatamente no meio de crianças e jovens do povo, sorridente, tranqüilo, à vontade. Em nível de enunciado, geralmente Lula está fazendo parte de um conjunto, tem pessoas ao redor, há uma idéia de um coletivo. Na sua posse, o seu *slogan* gestual foi repetido por ele (nos percursos na Esplanada: na ida ao Congresso e já com a faixa presidencial); por Duda Mendonça, responsável pela campanha eleitoral; e até por Fidel Castro.

Ao mesmo tempo, a marca gestual de Lula pode sugerir-lhe um caráter personalístico, dos carismáticos tradicionais que se deificam no cargo. Contudo, sabe-se que estes, historicamente, controlam o povo pelo medo (Nero, Hitler, Stalin, Kim Jong Il).

Suassuna e Novaes (1994, p.77) afirmam que "houve, sem dúvida, uma mudança de porte no universo político brasileiro" com a candidatura FHC; contudo, não houve mudança, efetivamente. FHC era o candidato do Governo.¹⁴ Houve uma mudança estrutural, sim, na passagem do governo FHC para o

¹⁴ SUASSUNA, L. & NOVAES, L.A. *Como Fernando Henrique foi eleito presidente*. São Paulo: Contexto, 1994.

¹⁵ BOBBIO, N. & all. *Dicionário de política*. Tradução: João Ferreira et al. 2ª. ed. Brasília: EdUnB, 1986.

¹⁶ RIBAS, O. Imagem vale tudo no jogo de aparências das campanhas eleitorais. *Revista Problemas Brasileiros*, fev/mar 2002.

governo Lula. Não se tira o mérito daquele no quesito fortalecimento da democracia; no entanto, a esse atribui-se algo muito maior e ainda não totalmente detectado que a História há de trazer à baila, principalmente porque a nossa História não tem similar no mundo, como preconizava Ricardo Galuppo (*Veja*, 16/1/1991), que atribuía às nossas elites "uma auto-reprodução [...] com uma capacidade de sobrevivência que a torna uma curiosidade ecológica". Ou quem sabe o surgimento de um novo tipo de mito político que o 3º. milênio vai incorporar às práticas políticas do Brasil e que se oporá àquele definido por Bobbio (1986).¹⁵ Ao menos, mudou-se o modelo de herói e isso é especialmente importante no imaginário simbólico nacional; então, essa pesquisa terá muitos desdobramentos em relação à construção (e re-construção?) do discurso da mídia relativo às liturgias políticas, à mitificação do governante, à simbologia do poder.

Nas campanhas de 1989 e 1994, de acordo com as fotografias, há uma identidade visual no percurso figurativo e temático dos dois candidatos. O que os diferencia são as marcas discursivas no valor signifiante (físico, idade, estilo). A mídia impressa, como sujeito semiótico, contribuiu para a produção de sentido das identidades visuais relacionadas aos sujeitos-políticos, privilegiando um ou outro na figuratividade que mais lhe adequasse à época. A técnica da *photo opportunity* (Ribas, 2002) foi usada sem reservas e com retorno favorável aos dois sujeitos-políticos.¹⁶ Isso não ocorreu na construção da figurativização de Lula, em 2002, que explorou traços imagéticos que o desqualificavam: fotos tiradas de cima para baixo, suado, raivoso, sufocado pelo povo (e não, aclamado); e, apesar de alguns textos fotográficos que destacavam o "Lula light" – de terno e gravata, sorridente, o tom sempre foi carregado de alguma ironia e carga pejorativa. Os dois primeiros candidatos eram sujeitos-operadores do seu espetáculo político, estavam no nível modal do "querer-ser-visto". Por esse tratamento, a mídia impressa privilegiou, particularmente, o programa gestual de Collor e de Fernando Henrique, elevando suas ações

sempre ao *status* de rituais políticos à medida que se detinha nessa construção imagética da ritualização dos comportamentos cotidianos.

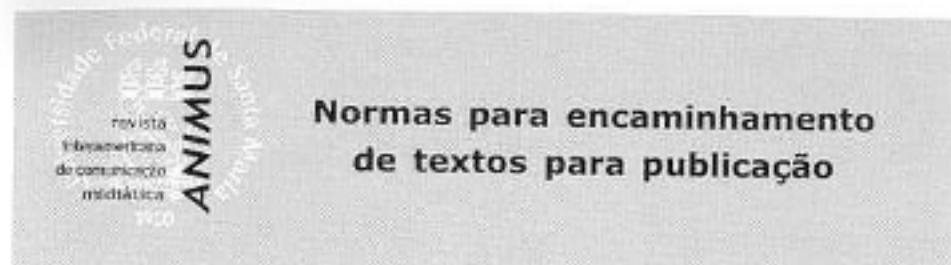
Os gestos que esses sujeitos-políticos incorporaram à sua imagem política "equivalem a slogans não-verbais, provocando forte emoção e induzindo ao pronto desencadeamento de uma ação". (Rector & Trinta, 1990, p. 25)

Os programas gestuais de 1989, 1994 e 2002 foram construídos como símbolos portadores de sentido, comportando, cada um, o seu próprio valor simbólico que se identificava com a imagem de marca dos sujeitos-políticos e lhe conferia significação. Os movimentos significantes da gestualidade de cada sujeito-político compõem o seu inventário comunicacional, que apresenta distintas variantes - intensidade, emotividade etc. É interessante destacar que a identidade gestual de Fernando Collor se assemelha à de Luis Inácio Lula da Silva quanto ao traço "emoção", enquanto que a de Fernando Henrique Cardoso tem o traço "razão". Tem-se, então, emoção (1989) - razão (1994) - emoção (2002).

FERNANDO COLLOR	FERNANDO HENRIQUE	LUIS INÁCIO LULA
MODERNIDADE	MODERNIDADE	REALIDADE
INTREPIDEZ	TRANQUILIDADE	SIMPLICIDADE
CONVENCIMENTO	CREDIBILIDADE	AUTENTICIDADE
JUVENTUDE	MATURIDADE	MATURIDADE
SALVAÇÃO	SALVAÇÃO	INTEGRAÇÃO

Outra bibliografia

- BOURDIEU, P. *Um art moyen*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.
 DONDIS, D. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
 FONTANILLE, J. *Sémiotique du visible*. Paris: PUF, 1995.
 MENDES, C. *Collor - anos luz, anos zero*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
 PORTO, M. A imagem e a expressão de valores políticos: sugestões para a pesquisa sobre TV. *Textos*, Salvador, dez. 37/38, 1997.



Normas para encaminhamento de textos para publicação

Os interessados em enviar trabalhos científicos para apreciação do Conselho Editorial devem fazê-lo através de uma cópia impressa e por e-mail ou disquete de 3 1/2, gravado em padrão PC, de acordo com as seguintes normas:

- O texto deve ser entregue como documento do Word, salvo em *Rich Text Format* (*.rtf), fonte Times New Roman, corpo 12, espaço entre linhas de 1,5 linhas e aproximadamente 70 toques.
- O texto constará do título definitivo e autoria, com um mínimo de 20.000 caracteres e um máximo de 40.000 caracteres.
- Deverá ser um texto corrido, sem espaçamento entre títulos, parágrafos e subtítulos.
- Em qualquer das línguas que se escreva o texto, o mesmo deverá conter um resumo (Português), um *resumen* (Espanhol) e um *abstract* (Inglês) de 4 linhas, acompanhados de suas respectivas palavras-chave, *palabras clave* e *key words*;
- As notas deverão vir numeradas antes da bibliografia.
- O título deverá estar em caixa mista.
- A bibliografia deverá estar de acordo com as normas da ABNT vigentes (norma de citação abreviada).
- Deverá conter uma breve apresentação do autor, com referências de seu vínculo profissional/acadêmico e formação, endereço e e-mail;
- Deve ser enviada uma autorização para publicação e cedência de direitos para Animus, constando o título do trabalho, nome do autor;
- A comissão editorial compromete-se a dar notícia de sua aceitação ou não num período máximo de 90 dias a partir de seu recebimento.

ANIMUS

revista interamericana de comunicação midiática

Núcleo de Editoração Multimídia

UFSM - Cidade Universitária - Prédio 21- Sala 5240
 Camobi, Santa Maria - RS - Brasil
 CEP. 97105-900

Fone/fax: (55) 55 220 8491

poscom@ccsh.ufsm.br

UFSM
Imprensa Universitária

UFESM

Uma publicação:



Curso de Comunicação Social da UFESM

