

---

# *Cadernos de Antropologia e Imagem*

---



13

A Espetacularização  
da Vida Social

---

---

*Cadernos  
de  
Antropologia  
e  
Imagem*

---



**13**

A Espetacularização  
da Vida Social

---



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitora  
Nilcéa Freire

Vice-Reitor  
Celso Sá

Sub-Reitor de Graduação  
Isac Vasconcellos

Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa  
Maria Andréa Rios Loyola

Sub-Reitor de Extensão e Cultura  
André Lázaro

Centro de Ciências Sociais  
Lúcia Bastos

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Elena Moraes Garcia

Departamento de Ciências Sociais  
Dário de Sousa e Silva Filho

Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais  
Patrícia Monte-Mór

Núcleo de Antropologia e Imagem  
Patrícia Monte-Mór

---

# *Cadernos de Antropologia e Imagem*

---

Uma publicação do Programa de Pós-Graduação  
em Ciências Sociais – PPCIS e do Núcleo de  
Antropologia e Imagem – NAI



**13**

A Espetacularização  
da Vida Social

---

# Cadernos de Antropologia e Imagem 13

A Espectacularização da Vida Social

*Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), da Oficina de Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais / Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Sua proposta é atualizar as discussões em torno do uso da imagem nas ciências sociais, especialmente no âmbito da antropologia, sendo um veículo para a publicação tanto da literatura já considerada clássica quanto de contribuições contemporâneas*

Cadernos de Antropologia e Imagem  
IFCH/UERJ

Rua São Francisco Xavier 524, Pavilhão  
João Lyra Filho, Bloco A - sala 9002  
Cep: 20550-013  
Maracanã - Rio de Janeiro - RJ  
Tel/Fax: (21) 2587-7962 - ramal 21  
E-mail: cadernos@uerj.br

Capa: Fotografias de Evandro Teixeira

Assistente editorial: Ana Flaksman  
Colaboraram: Lídia Maria T. Lima, Daniel Rodrigues  
Fortes e Marina Loureiro  
Publicação semestral - 2001. 2  
Solicita-se permuta / Exchange desired

## Editores

Clarice Ehlers Peixoto  
Patrícia Monte-Mór

## Comissão Editorial

Claudia Rezende  
Márcia Pereira Leite  
Myrian Sepúlveda dos Santos  
Patrícia Birman  
Rosane Manhães Prado  
Valter Sinder

## Conselho Editorial

Ana Maria Galano (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Bela Feldman-Bianco (Universidade Estadual de Campinas), Cornélia Eckert (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), David MacDougall (Fieldwork Productions, Austrália), Dominique Gallois (Universidade de São Paulo), Elizabeth Weatherford (National Museum of the American Indian, EUA), Etienne Samain (Universidade Estadual de Campinas), Faye Ginsburg (New York University, EUA), Marc-Henri Pivault (École des Hautes Études en Sciences Sociales, França), Luis Rodolfo Vilhena (In Memoriam), Miriam Moreira Leite (Universidade de São Paulo), Peter Loizos (London School of Economics and Political Sciences, Inglaterra), Regina Célia R. Novaes (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Sylvia Caiuby Novaes (Universidade de São Paulo), Sílvia Da-Rin (cineasta), Sylvain Maresca (Université de Nantes, França).

## Catálogo na fonte UERJ/SISBI/SERPROT

C122 Cadernos de Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem - N.1 - (1995)-. -Rio de Janeiro: UERJ, NAI,1995 - v.: il.

Co-publicada com Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UERJ.  
Semestral.  
ISSN 0104-9658

I. Antropologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Núcleo de Antropologia e Imagem II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais.

CDU 572(05)



NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ  
Rua São Francisco Xavier, 524, Sala 1054, Bloco F - Maracanã  
20550-013 - Rio de Janeiro - RJ - Tel.: (021) 2587-7165 / 2587-7390

Coordenação de produção: Lúcia Maia; Projeto Gráfico: Carlota Rios; Arte-final de capa: Carlota Rios; Diagramação: Ramon Carlos de Moraes; Revisão: Maria Aparecida Cardoso Santos

## *Colaboraram neste número*

Claudia Feld – mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de Paris VIII (França) e professora da Universidade de Buenos Aires, realiza investigações sobre a relação entre televisão e memória coletiva da repressão na Argentina.

Jacques Gutwirth – antropólogo, pesquisador do Laboratório de Antropologia Urbana do Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), França.

John Ryle – editor de Antropologia e Ecologia do Suplemento Literário do *The Times*.

Lila Abu-Lughod – antropóloga, professora doutora da Universidade de Harvard, hoje atuando na Columbia University, Nova York. Trabalhou recentemente com emoção, poesia e ideologia de gênero em uma comunidade beduína no Egito. Atualmente, realiza pesquisa etnográfica, explorando temas como pedagogia nacional, políticas de classe, identidade religiosa e subjetividades modernas através da análise da produção e consumo (por mulheres excluídas socialmente) das novelas egípcias populares.

Luciano Trigo – escritor e jornalista de *O Globo*.

Márcia da Silva Pereira Leite – doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente desenvolve pesquisa sobre cidadania e violência e sobre religião, política e movimentos sociais.

Március Freire – doutor em Cinematografia pela Universidade de Paris X (Nanterre) e professor do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti – professora do Departamento de Antropologia Cultural e Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e

Ciências Sociais (IFCS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Desenvolve atualmente pesquisa sobre festas e rituais contemporâneos e sobre a história da antropologia no Brasil.

Mariza Corrêa – professora do Departamento de Antropologia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), trabalha com a história da antropologia e sua iconografia, bem como com questões de gênero. Realizou, com a colaboração de Angela Galvão, o vídeo didático *Cem anos de antropologia: imagens brasileiras* (1994), sobre esse tema. Seu livro *Antropólogas & antropologia*, que está saindo pela EdUFMG, junta suas duas linhas de pesquisa.

Patricia Birman – professora titular de antropologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bolsista do CNPq.

Patrícia Monte-Mór – antropóloga, mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ. Antropologia e Imagem tem sido o seu principal campo de atuação nos últimos 15 anos. Professora e coordenadora do Núcleo de Antropologia e Imagem da UERJ, desenvolve também um trabalho de produção cultural através da Interior Produções, sendo curadora da Mostra Internacional do Filme Etnográfico.

Rose Satiko Gitirana Hikiji – doutoranda em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade de São Paulo (USP), pesquisadora do Projeto Temático Imagem em Foco nas Ciências Sociais (USP/FAPESP), bolsista da FAPESP e membro do corpo editorial da revista *Sexta Feira: Antropologia Artes Humanidades*.

Sebastião Salgado – fotógrafo, atuou nas agências Sygma (1974-1975), Gamma (1975-1979) e Magnum Photos (1979 a 1994). Publicou *Outras Américas* (1986), *Sahel: o homem em pânico* (1986), *Trabalhadores* (1993), *Terra: luta dos sem-terra* (1997), *Êxodos e crianças* (2000). Reconhecido internacionalmente por seu brilhante trabalho, é adepto da “fotografia engajada” e recebeu praticamente todos os principais prêmios de fotografia do mundo. Em 1994, fundou sua própria agência de notícias, a Imagens da Amazônia.

## Sumário

*Editorial* 11

*Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór*

*Dois temas: carnaval e violência* 15

*Milagres do povo* 17

*John Ryle*

*Espetacularidade, significado e mediação: as alegorias no carnaval carioca* 31

*Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti*

*Espetáculo ou reflexividade? Sobre uma narrativa da violência no cinema norte-americano dos anos 90* 45

*Rose Satiko Gitirana Hikiji*

*Nasce uma estrela: estratégias de reconhecimento e espetacularização da violência* 57

*Patricia Birman*

*O papel da televisão* 71

*La construcción del “arrepentimiento”: los ex represores en la televisión* 73

*Claudia Feld*

*Religião televisionada: os “televangelistas” e João Paulo II* 87

*Jacques Gutwirth*

<i>A interpretação de cultura(s) após a televisão</i>	103
<i>Lila Abu-Lughod</i>	
<i>Imagem em foco</i>	131
<i>Leitura de uma foto</i>	133
<i>Luciano Trigo</i>	
<i>Quando se vê a morte através da lente</i>	137
<i>Sebastião Salgado</i>	
<i>Resenhas de livros</i>	141
<i>Um outro olhar: diário da Expedição à Serra do Norte, de Luiz de Castro Faria</i>	143
<i>por Mariza Corrêa</i>	
<i>Thomaz Farkas, de Thomaz Farkas</i>	145
<i>por Patrícia Monte-Mór</i>	
<i>Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento, de Hélio Godoy</i>	149
<i>por Március Freire</i>	
<i>Resenha de filme</i>	159
<i>O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas</i>	161
<i>por Márcia da Silva Pereira Leite</i>	

## *Summary*

*Editorial*      13

*Clarice Ehlers Peixoto and Patrícia Monte-Mór*

*Two subjects: carnival and violence*      15

*Miracles of the people*      17

*John Ryle*

*Spectacularity, meaning and mediation: the allegories in the  
Carnival from Rio de Janeiro*      31

*Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti*

*Spectacle or reflectiveness? On a narrative of violence in  
US movies in the 1990's*      45

*Rose Satiko Gitirana Hikiji*

*A star is born: recognition strategies and spectacularization  
of violence*      57

*Patricia Birman*

*The role of television*      71

*The construction of "regret": former repressors on TV*      73

*Claudia Feld*

*Televised religion: the "tele-evangelists" and John Paul II*      87

*Jacques Gutwirth*

<i>The interpretation of culture(s) after television</i>	103
<i>Lila Abu-Lughod</i>	
<i>Image in focus</i>	131
<i>Reading of a photograph</i>	133
<i>Luciano Trigo</i>	
<i>When death is seen through a lens</i>	137
<i>Sebastião Salgado</i>	
<i>Book reviews</i>	141
<i>Um outro olhar: diário da Expedição à Serra do Norte,</i> <i>by Luiz de Castro Faria</i>	143
<i>Mariza Corrêa</i>	
<i>Thomaz Farkas, by Thomaz Farkas</i>	145
<i>Patrícia Monte-Mór</i>	
<i>Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais</i> <i>como fontes de conhecimento, by Hélio Godoy</i>	149
<i>Március Freire</i>	
<i>Film review</i>	159
<i>O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas</i>	161
<i>by Márcia da Silva Pereira Leite</i>	



## *Editorial*

No final dos anos 1960, Guy Debord, autor do clássico *A sociedade do espetáculo*, já salientava que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediada por imagens”. Vinte anos depois, o mesmo autor constata que o poder do espetáculo se tornou centralizador, imbuído de um espírito despótico e que, freqüentemente, “fica indignado de ver se constituir, em seu reinado, uma política-espetáculo, uma justiça-espetáculo, uma medicina-espetáculo e tantos outros surpreendentes ‘excessos midiáticos’”.<sup>1</sup> Percebe-se, assim, a supremacia da imagem na cultura das sociedades contemporâneas, destacando-se a presença hegemônica dos meios eletrônicos de comunicação de massa – com ênfase na televisão –, que provoca a “espetacularização da vida social” nas suas diversas dimensões. Como se desenvolvem essas narrativas e que caminhos os pesquisadores estão buscando para contribuir para este debate?

*Cadernos de Antropologia e Imagem* decidiu bancar o desafio de organizar um número sobre esse tema. Esperamos ter conseguido aglutinar artigos instigantes, que analisam universos diferenciados e contribuem, sem dúvida, para uma reflexão mais ampla sobre a espetacularização da vida social veiculada em imagens através das diversas mídias.

A maior parte dos artigos aqui reunidos enfatiza o papel da televisão na transformação em espetáculo de momentos diversos da vida social. Assim, Lila Abu-Lughod faz importantes considerações sobre a relevância do papel da televisão na vida e no imaginário das pessoas no mundo contemporâneo, tomando como referência suas pesquisas numa aldeia no interior do Egito. Claudia Feld enfoca essa questão pautada em situações de repressão política na Argentina, Patricia Birman centraliza sua análise na violência urbana em São Paulo, e Jacques Gutwirth estuda os rituais religiosos transmitidos pela televisão americana.

O carnaval carioca não poderia estar ausente de um número que trata da espetacularização da vida social. Assim, John Ryle analisa o enredo do carnaval de 1997 da Escola de Samba União da Ilha do Governador, uma homenagem ao fotógrafo e etnólogo Pierre Verger e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti estuda o significado das alegorias carnavalescas no cenário do carnaval do Rio de Janeiro.

O cinema também foi focalizado: o artigo de Rose Satiko aqui publicado reflete sobre o tema do espetáculo a partir da questão da violência em filmes norte-americanos.

Criamos a seção *Imagem em foco*, em que apresentamos jornalistas e fotógrafos: uma única

<sup>1</sup> G. Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*. Ed. Gérard Lebovici. 1ª ed. Gallimard/Folio, 1992, p. 19.

foto e a leitura dessa imagem. Neste número, o jornalista Luciano Trigo faz uma leitura da fotografia de Michel Filho, e o fotógrafo Sebastião Salgado analisa uma fotografia captada durante a tragédia de 11 de setembro nos EUA e amplamente divulgada na mídia internacional.

A seção *Resenhas de livros* tem maior destaque neste número. O primeiro livro resgata o diário e o conjunto de fotografias realizados pelo antropólogo Luiz de Castro Faria na famosa Expedição à Serra do Norte brasileira, nos anos 1930, liderada por Claude Lévi-Strauss. Inclui textos de diversos antropólogos e foi resenhado por Mariza Corrêa. O fotógrafo Thomaz Farkas, referência obrigatória da história da fotografia brasileira e do cinema documentário, é o foco da publicação que leva o seu nome e foi resenhada por Patrícia Monte-Mór. Március Freire fez a resenha da tese de doutorado de Hélio Godoy, *Documentário, realidade e semiose*.

Em *Resenha de filme*, Márcia da Silva Pereira Leite analisa *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, documentário de Paulo Caldas e Marcelo Luna.

Apesar da diversidade de perspectivas e de interesses temáticos aqui reunidos percebe-se que, de maneira especial, a maior parte destes textos insere-se na antropologia da mídia, um novo campo que vem se constituindo nos últimos anos.

Queremos agradecer aos autores, fotógrafos e a todos os que participaram da elaboração deste número. Um agradecimento especial à generosidade do fotógrafo Evandro Teixeira, não só pela cessão de suas imagens como também pela disponibilidade em pesquisá-las para o artigo de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti.

*Clarice Ehlers Peixoto e Patrícia Monte-Mór*



## *Editorial*

By the end of the 1960's, Guy Debord, author of the classic *La société du spectacle* (1967), had already stressed that "the spectacle is not a set of images, but image-mediated social relations between people". Twenty years later, the same author observed that the power of spectacle had become centralizing, imbued of a despotic spirit, and quite often "is revolted by seeing the appearance, in its realm, of a spectacle policy, a spectacle medicine, a spectacle justice and so many other 'mediatical excesses'".<sup>1</sup> Hence we verify the supremacy of image in the culture of contemporary societies – in which the hegemonic presence of electronic mass media stands out, TV in particular – which leads to the "spectacularization of social life" in its various dimensions. How such narratives are developed? And which paths researchers are treading to contribute to this debate?

*Cadernos de Antropologia e Imagem* has decided to take up the challenge of organizing an issue around this subject. We hope to have collected a series of exciting articles that analyze differentiated universes and, unquestionably, contributes to a broader reflection on the spectacularization of social life carried in images through the various media.

Most of the articles gathered here emphasize the role of television in the transformation of several moments of social life into a spectacle. Lila Abu-Lughod makes important considerations on the significance of TV in both the life and imaginary of people in the contemporary world, drawing on her previous research in an Egyptian village in the shades of the magnificent monuments from their past. Claudia Feld focuses the issue based on situations of public repression in Argentina; Patricia Birman centers her analysis on the São Paulo urban violence, and Jacques Gutwirth studies the religious rituals transmitted by TV in the United States.

The "carioca" carnival could not be left out of an issue that addresses the spectacularization of social life. Hence, John Ryle analyzes the 1997 script of the União da Ilha Samba School (of the Ilha do Governador), homage to the photographer-ethnographer Pierre Verger, and Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti studies the meaning of the carnival allegories of Rio de Janeiro.

Obviously, movies could not be left out of this issue either: Rose Satiko's article included here reflects on the subject of spectacle in a perspective of the violence in US movies.

---

<sup>1</sup> G. Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*. Ed. Gérard Lebovici. 1<sup>o</sup> ed. Gallimard/Folio, 1992, p. 19.



## *Editorial*

By the end of the 1960's, Guy Debord, author of the classic *La société du spectacle* (1967), had already stressed that "the spectacle is not a set of images, but image-mediated social relations between people". Twenty years later, the same author observed that the power of spectacle had become centralizing, imbued of a despotic spirit, and quite often "is revolted by seeing the appearance, in its realm, of a spectacle policy, a spectacle medicine, a spectacle justice and so many other 'mediatical excesses'".<sup>1</sup> Hence we verify the supremacy of image in the culture of contemporary societies – in which the hegemonic presence of electronic mass media stands out, TV in particular – which leads to the "spectacularization of social life" in its various dimensions. How such narratives are developed? And which paths researchers are treading to contribute to this debate?

*Cadernos de Antropologia e Imagem* has decided to take up the challenge of organizing an issue around this subject. We hope to have collected a series of exciting articles that analyze differentiated universes and, unquestionably, contributes to a broader reflection on the spectacularization of social life carried in images through the various media.

Most of the articles gathered here emphasize the role of television in the transformation of several moments of social life into a spectacle. Lila Abu-Lughod makes important considerations on the significance of TV in both the life and imaginary of people in the contemporary world, drawing on her previous research in an Egyptian village in the shades of the magnificent monuments from their past. Claudia Feld focuses the issue based on situations of public repression in Argentina; Patricia Birman centers her analysis on the São Paulo urban violence, and Jacques Gutwirth studies the religious rituals transmitted by TV in the United States.

The "carioca" carnival could not be left out of an issue that addresses the spectacularization of social life. Hence, John Ryle analyzes the 1997 script of the União da Ilha Samba School (of the Ilha do Governador), homage to the photographer-ethnographer Pierre Verger, and Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti studies the meaning of the carnival allegories of Rio de Janeiro.

Obviously, movies could not be left out of this issue either: Rose Satiko's article included here reflects on the subject of spectacle in a perspective of the violence in US movies.

---

<sup>1</sup> G. Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*. Ed. Gérard Lebovici. 1<sup>a</sup> ed. Gallimard/Folio, 1992, p. 19.

We have created a section *Image in focus*, where we introduce journalists and photographers: A single photo and the reading of the image it depicts. In the current issue, journalist Luciano Trigo presents his reading of Michel Filho's photograph, and photographer Sebastião Salgado analyzes a picture captured during the September 11 tragedy in the United States and widely distributed over the international media.

The section *Book reviews* is further highlighted in this issue. The first book recovers both the diary and set of photographs made by anthropologist Luiz de Castro Faria during his famous Expedition to the Brazilian Northern Mountain Range, led by Claude Lévi-Strauss, in the 1930's. It comprises writings by several anthropologists and has been reviewed by Mariza Corrêa. Photographer Thomaz Farkas, a mandatory reference in the histories of both Brazilian photography and documentary movies, is the focus of the publication carrying his name, which has been reviewed by Patrícia Monte-Mór. Március Freire reviewed Hélio Godoy's PhD's dissertation, *Documentário, realidade e semiose* (Documentary, reality and semiosis).

In the *Film review*, Márcia da Silva Pereira Leite analyzes *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (The Little Prince against the Loathsome Souls Rap), a documentary by Paulo Caldas and Marcelo Luna.

Despite the diverse perspectives and the various thematic interests gathered here, it is clear that, in a very special way, most of the articles are part of media anthropology, a new field formed in recent years.

We would like to express our appreciation to the authors, photographers and all those who participated in the development of this issue. Our special thanks to photographer Evandro Teixeira, not only for assigning his images to us, but also for making himself available to research them for Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti's article.

*Clarice Ehlers Peixoto and Patrícia Monte-Mór*



*Dois temas:  
carnaval e  
violência*







## Milagres do povo

John Ryle

### Resumo

Pierre Fatumbi Verger, fotógrafo francês que viveu na Bahia de fins dos anos 1940 até sua morte em 1996, foi homenageado pela Escola de Samba União da Ilha do Governador, no carnaval de 1997, no Rio de Janeiro. No desfile, formou-se uma "ala dos amigos" de Verger, e John Ryle estava entre seus componentes. A partir da descrição do carnaval no contexto da cultura brasileira, este artigo faz uma reflexão sobre a personalidade do etnólogo, sua trajetória, sua visão de mundo, enfatizando sua singular experiência como iniciado no candomblé por terreiros tradicionais da Bahia. Com o status adquirido no Brasil, já no fim de sua vida, será que Verger gostaria de se ver colocado na galeria dos heróis populares? O texto também discute a relação de Verger com o candomblé, sobretudo através do conceito de crença.

*Palavras-chave:* Pierre Fatumbi Verger, carnaval, cultura brasileira, candomblé.

### Como um etnólogo francês se tornou um feiticeiro no Brasil

Ao final de dezembro de 1997, recebi uma convocação irresistível vinda do Rio de Janeiro. Uma escola de samba, a União da Ilha do Governador, uma entre as 14 no Grupo Especial – a primeira divisão do carnaval – teria como tema para o carnaval de fevereiro a vida de Pierre Verger, fotógrafo e etnólogo francês que viveu no Brasil, na cidade de Salvador, na Bahia, desde

o início dos anos 1940 até a sua morte, em 1996. Como amigo e outrora acólito de Verger, fui convidado a integrar a *ala de amigos* da escola, um dos grupos que formaria um conjunto de milhares de dançarinos, que acompanham o desfile da Ilha sob uma enxurrada de luzes no Sambódromo, uma pista de cerca de oitocentos metros, no centro do Rio, onde o desfile do carnaval alcança o apogeu.

Minha reação inicial ao convite foi de sobressalto e, em seguida, de alegria. O que Verger teria pensado? O espírito do carnaval

*Nota:* Este artigo, publicado originalmente com o título de "Miracles of people" em *The Times Literary Supplement* (Londres, 31 de julho de 1998), foi ampliado e revisto pelo autor para a presente publicação. A tradução é de Iara Ferraz.

no Rio – profano, lúbrico, transcendentalmente *kitsch* – está totalmente em desacordo com a tranqüilidade e a profundidade encontradas no candomblé, a religião afro-brasileira da qual ele foi um adepto e cronista. Embora tanto o carnaval quanto o candomblé sejam originários da corrente africana na cultura brasileira, são muito distintos entre si, assim como o *rap* e o *gospel*. Embora tivesse um certo prazer em relação ao status de ícone que adquiriu no Brasil já próximo ao final de sua vida, Verger teria, sem dúvida, professado horror diante da idéia de participar da galeria de heróis populares, músicos, malandros e figuras míticas que são, em geral, retratadas na ribalta carnavalesca – os carros alegóricos – naves de prazer colossais que se movem num mar de lantejoulas e plumas, encimadas por celebridades menores e dançarinas seminuas que se requebram e balançam seu butim para as câmeras de TV.

O carnaval no Rio tornou-se um programa de televisão muito bem orquestrado. Embora continue sendo um evento popular autêntico, com centenas de milhares de cariocas como espectadores ou participantes, o ponto alto do carnaval é puro *show-bis*: uma disputa elaborada, formalizada e muito competitiva entre as escolas de samba, rivais entre si quanto à extravagância de sua exibição, ao esplendor de sua movimentação e de suas habilidades musicais. Uma escola de samba típica (o termo não se refere a qualquer função educacional, mas ao seu caráter comunal, como numa escola de baleias) é identificada com um dos *morros*, as favelas nas encostas que ponteam a paisagem da cidade, e é finan-

ciada pelos barões das drogas e organizadores do jogo de bicho, manobra ilegal de números. O núcleo de uma escola é formado pelos habitantes do morro – pobres, negros ou *mulatos*, pessoas da base da pirâmide racial e social do Brasil. O carnaval no Rio é um feriado da realidade, um sonho de opulência, onde todos partilham, por um momento, do *glamour* vendido pelas telenovelas e mini-séries, como os sabonetes mostrados diariamente na Globo e na Manchete, os principais canais de TV no Brasil. Durante o carnaval, por dois ou três dias de transmissões ao vivo e ininterruptas, as próprias pessoas tornam-se o show, a sociedade do espetáculo que festeja a si mesma. Como diz Joãozinho Trinta, o mais eminente dos *carnavalescos* (os *metteurs-en-scène* profissionais das escolas de samba), “só os intelectuais gostam de pobreza; o que o povo quer é luxo”.

Pierre Fatumbi Verger não gostava de ser chamado de intelectual. E a sua vida no Brasil distanciou-se muito do brilho e da reverência momesca do carnaval. Mas não se afastou da vida do povo. O candomblé, num sentido mais fundamental do que o carnaval, cria um mundo onde, como dizia Verger, aqueles da base da escala social são alçados, onde a capacidade de entrar nele entrelaça e incorpora os espíritos das divindades da África ocidental – os *orixás*, como a palavra é transcrita em português – um mundo que dá a medida da dignidade aos pobres e oprimidos. No século XIX, nos *terreiros* de candomblé em Salvador – os templos e pequenos bosques sagrados que hoje superam as igrejas da cidade – escravos e descendentes de escravos reinventa-



ram a cultura dos Iorubá e de outros povos africanos, criando uma forma urbana e do novo mundo para o ritual e a cosmologia africanos, que pode ser comparada à reinvenção do cristianismo na América do Norte pelos mórmons. Não é apenas o fato de o candomblé ser a criação dos negros brasileiros, é também um mundo onde as relações sociais no interior do mundo dos pobres urbanos como um todo são transfiguradas, onde, notadamente, os homens e as mulheres homossexuais podem se tornar figuras de influência, onde o duplamente discriminado pode alcançar status elevado.

Foi essa comunidade do candomblé de Salvador que Verger, um exilado da existência burguesa na França pré-Segunda Guerra Mundial, adotou. Embora rejeitasse o rótulo de “intelectual”, habitualmente referindo-se a estudiosos como “impostores” e “papagaios incolores”, ele se tornou o seu principal cronista. Seu trabalho histórico sobre o comércio de escravos e sua documentação, escrita e fotográfica, da prática religiosa nas culturas interligadas da África ocidental e do Nordeste do Brasil, colocam-no no mundo da aprendizagem. Mas, para Verger, essas atividades eram todas maneiras de se aproximar mais dos negros brasileiros, que eram os objetos de sua admiração e afeição. Como afirmou numa entrevista a Emmanuel Garrigues (citado num ensaio recente escrito por Stéphane Malysse): “Soyons francs, l’ethnographie ne m’intéresse que modérément. Je n’aime pas étudier les gens... ce que j’aime, c’est de vivre avec les gens et de les voir vivre d’une façon différente de la mienne...” [Sejamos francos, a etnografia não me interessa muito. Não gosto de estu-

dar as pessoas... o que eu gosto é de viver com as pessoas e de vê-las viver de uma maneira diferente da minha...].

Durante as últimas décadas, Verger viveu uma vida de extrema simplicidade, num bairro de baixa renda de Salvador, chamado Vila América, parte do distrito de Vasco da Gama. Não tinha telefone, nem mesmo um rádio. Fui seu hóspede durante alguns meses, no final de 1980; fiquei numa casa semi-abandonada nos fundos de sua propriedade, uma casa que, desde a sua morte, se tornou a Fundação Verger, um instituto dedicado à pesquisa no campo em que ele foi pioneiro. No dia em que me mudei para os novos aposentos, Verger me perguntou se eu era supersticioso. A casa, ele me informou, com um riso caracteristicamente subliminar, tinha sido o local de uma tragédia recente. Seus habitantes tinham chegado a um final intempestivo: “Ils se suicident – toute la famille” [Eles se suicidaram – toda a família].

Foi naquela época, na casa principal, com o auxílio de Fábio Araújo, que Verger foi lenta e laboriosamente reunindo as informações sobre a medicina tradicional Iorubá, que agora surgem em *Ewé* (o título do livro é a palavra Iorubá para folha). Dizer que Verger viveu de modo ascético seria uma declaração desprovida de ênfase. Sobreviveu com torradas e café preto, com o eventual ovo quente, embora às vezes me oferecesse, com o sotaque francês exagerado com o qual se divertia, quando falava em inglês, “uma pequena xícara de *the*” [chá]. Quando eu fazia café na sua cozinha, tinha que me lembrar de fechar bem os filtros de papel não usados em uma lata; as baratas,

ele explicava, apreciavam a cola das emendas. Cozinhava-se num fogãozinho escurecido de duas bocas. Uma vez encontrei um camundongo dormindo no forno. Fábio, que sofrera tanto, agora médico em São Paulo, disse-me numa ocasião: “sabe, meu limite é o *chá requentado*”.

Verger era sério e algo possessivo em relação à sua pesquisa. Ele costumava se referir como suas “folhas”, num trocadilho fiel ao gosto Iorubá pelo jogo de palavras, às folhas de papel que continham os dados sobre a medicina de ervas Iorubá, que havia coletado, anteriormente, durante vinte ou trinta anos, na Nigéria e no Benin. Essas folhas perambulavam de quarto em quarto pela casa e eram constituídas por fórmulas, invocações e listas de ingredientes: fragmentos de um esquema de conhecimento do velho mundo, que embora tenham sido parcialmente reconstruídos na religião dos orixás do novo mundo, existiam em grande parte apenas na África Ocidental; e parte deles agora nem mesmo lá. Não havia cópias.

Enquanto isso, de um armário na cozinha, caíam para fora, até o chão, os negativos de cinco décadas do trabalho fotográfico de Verger, alguns ainda não copiados, a maioria deles inédita, o análogo visual de suas explorações como estudioso da cosmologia africana. Cheia de livros e papéis, a casa era altamente inflamável. Mas ela se alegrava sob a proteção das divindades africanas, dedicada a Xangô, deus do fogo, e pintada de um vermelho profundo em sua homenagem. Era o mesmo estoque de tinta vermelha, Verger salientava com grande satisfação, que tinha sido usado para pintar o corpo de bombeiros da cidade baixa

de Salvador. (Ele conhecia os perigos do fogo, pois tinha vivido antes no último andar de um edifício que foi espetacularmente incendiado no Pelourinho, o centro histórico, então em ruínas, de Salvador.)

A fachada encarnada da casa de Verger se sobressaía no verde escuro das árvores nas ladeiras íngremes da Vila América – era possível vê-la de longe. Além desse simbolismo da cor, Verger tinha colocado na porta da frente uma representação feita por um ferreiro local de Exu, o mensageiro trapaceador dos orixás, habitante de encruzilhadas e guardião das soleiras. Parece que era o nível elevado de proteção sobrenatural concedido por essas divindades que mantinha as folhas e os negativos fotográficos a salvo de furtos ou de destruição acidental durante aqueles anos.

Lentamente, durante as décadas de 1970 e 1980, as coleções de fotografias de Verger foram publicadas ou republicadas, pela Corrupio, por Arlete Soares, editora e amiga de Verger, de São Paulo. Agora, em *The Go-Between*, há uma seleção disponível numa edição internacional. Em *Ewé*, no entanto, os resultados da longa e sofrida investigação de Verger sobre a arte da medicina Iorubá também vêm à luz, completando a última fase de seu trabalho de estudioso, um empreendimento que começou com o seu monumental estudo sobre o comércio de escravos, *Flux et reflux de la traite des nègres entre le Golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos, du XVIIe au XIXe siècle* [Fluxo e refluxo do comércio dos negros entre o Golfo de Benin e a Baía de Todos os Santos, dos séculos XVII ao XIX] (um livro citado por Bruce Chatwin, em seu trabalho menor, *The*



*viceroi of Ouidah* [O vice-rei de Ouidah], principalmente, talvez, pela magnífica gravidade de seu título).

*Ewé* não é uma obra analítica. É mais como um livro de receitas – de ervas medicinais e *materia magica*. Se você desejar fazer uma encantação – digamos, curar vermes ou ficar rico, fazer chover ou fazer com que alguém caia num poço, ou tornar alguém sexualmente impotente (ou encontrar a cura para a impotência) – ou, talvez um pedido mais raro atualmente, fazer um camponês dançar diante de um rei, então esse livro vai lhe informar (ou lembrar-lhe, se você já for um adepto) dos ingredientes e das palavras necessários. Verger escreve de dentro da tradição Iorubá, como um *babalão*, ou o pai dos segredos, um devoto de Ifá, o espírito da adivinhação, um papel no qual foi iniciado em 1952 no Daomé, onde também recebeu o nome de Fatumbi (que significa o renascimento simbólico sob a égide de Ifá). Era um nome que usava com orgulho. *Ewé* é, portanto, um livro que não dá muita importância aos desenvolvimentos dos campos acadêmicos da etnobotânica e da etnomedicina. O que ele fornece – como disse Theodore Monod, um dos padrinhos acadêmicos de Verger, sobre *Flux et reflux*, – é uma montanha de informações (“este enorme volume de cascalhos”), material de construção para algum futuro arquiteto.

*Ewé* também não menciona a questão da sobrevivência das técnicas médicas Iorubá no Brasil, embora o próprio Verger fosse um consultor ocasional dos praticantes desta arte na Bahia. Felizmente, no entanto, a medicina de ervas afro-brasileira é o objeto de um livro novo e prático, escrito por Robert

A. Voeks, *Sacred leaves of candomblé* [As folhas sagradas do candomblé]. Voeks descreve como os escravos brasileiros estavam ocupados em descobrir análogos da flora que tinham deixado no noroeste da África, enquanto os seus senhores brancos introduziam agrossistemas temperados no ambiente tropical do Nordeste brasileiro. A ligação geomorfológica – que unia o Nordeste brasileiro ao Golfo do Benin como parte de *Gondwana*, o antigo super-continente meridional – produziu um ambiente na Bahia que não difere muito daquele da África ocidental. Assim, alguns dos ingredientes-chave da medicina (e da cozinha) tradicional Iorubá e Fon, como o óleo de dendê, o óleo avermelhado e viscoso, familiar aos amantes da comida de rua na Bahia, foram facilmente introduzidos e cultivados no novo mundo. Para outros, como a árvore iroko, no centro do pequeno bosque sagrado Iorubá, os afro-brasileiros foram capazes de encontrar substitutos locais botanicamente aparentados. As listas de espécies em *Ewé* e em *Sacred leaves* são contribuições importantes para a etnobiologia. Atuam também como uma metonímia, um exemplo-chave do processo de translação e substituição culturais que deu origem ao mundo cultural afro-brasileiro mais amplo, o mundo que Verger documentou de modo tão copioso e com uma empatia tão afetuosa.

*The go-between* é uma seleção de fotografias que certa vez emolduraram o armário da cozinha de Verger. É um título adequado: Verger viajou muito entre a África e a Bahia, reintroduzindo uma à outra, tanto na sua pesquisa acadêmica quanto no seu trabalho como fotógrafo. Diferentemente das

fotos de seu trabalho mais notável, *Dieux d'Afrique* (1954), que colocava lado a lado as imagens dos rituais religiosos da África setentrional e seus equivalentes brasileiros, as fotos publicadas em *The go-between* não estão organizadas etnograficamente, e sim de modo cronológico e topográfico. Revelam um outro aspecto da obra de Verger: o alcance global de sua vida laboriosa nos anos posteriores a sua saída da França, antes de se estabelecer no Brasil.

Verger era um verdadeiro peregrino do mundo, determinadamente expatriado. Nasceu em 1902, numa próspera família de imigrantes belgas, em Paris, onde seu pai possuía uma gráfica e, apesar de sua idade avançada, suas boas maneiras ainda auguravam a disciplina e o charme dos burgueses franceses. Porém, falava com aversão sobre a sua educação, professando, como Jean-Paul Sartre, detestar tudo o que dizia respeito à sua infância. Essa antipatia em relação à cultura de seu berço não o levou ao ativismo ou à filosofia política, como ocorreu com Sartre; encontrou sua saída em uma outra forma de fuga, uma trajetória centrífuga que o levou aos trópicos, à postura da alteridade incorporada nos povos não-europeus. Como dizia sucintamente seu colega fotógrafo, Henri Cartier-Bresson, “ele provém de uma grande família, mas suas primeiras fotografias foram de prostitutas no México”.

As fotografias que Verger fez durante o seu *Wanderjahre*, nas décadas de 1930 a 1950, são um *tour d'horizon* do mundo ocidental à beira da descolonização. São fotos de pessoas em seu princípio fundamental, muitas por conta própria – no Taiti

e na Argélia, no Harlem e Haiti, em Cuba, Suriname e Equador, na Mauritânia, Ruanda e Nigéria. Foram publicadas no *Daily Mirror*. As fotografias são todas – ou quase todas – mais de pessoas do que de paisagens ou artefatos. Algumas são de notáveis: Trotsky e Diego Riveira no México, Hemingway em Cuba, Chiang Kai-Chek em Nanquim, dignatários religiosos Iorubá e Fon na Nigéria e no Daomé. A maioria delas, no entanto, é de jovens bonitos – estivadores e *colporteurs*, barqueiros e músicos. O olhar de Verger joga com membros e rostos, absorvendo a luz sobre a fumaça exalada de um cigarro, a troca de olhares entre dois amigos, os olhos semi-cerrados de um homem em transe. Ou descansa sobre um jovem com quem, ao que parece, ele próprio está flertando – uma espécie de contra-transferência fotográfica. A sensibilidade de Verger, como essas fotos testemunham, era manifestamente homoerótica. No entanto, são fotos de uma idade da inocência, quando o contrato entre o fotógrafo e o objeto podia permanecer inexplorado.

Imensas ampliações dessas fotos adornavam os *carros alegóricos* que estavam reunidos fora do *Sambódromo* no Rio, à meia-noite da terça-feira gorda de 1998, quando me reuni à multidão dos participantes do desfile da União da Ilha. Do lado de fora da multidão estava Milton Cunha, o *carnavalesco* da Ilha, extravagantemente vestido, o arquiteto dessa homenagem a Verger. Estava com um traje justo no corpo, de couro preto. Na cabeça, usava um capacete com um par de chifres vermelhos brilhantes – uma referência às cores e ao vestuário de Exu, trapaceiro intermediário



dos orixás (uma figura que adquiriu um aspecto lúgubre e demoníaco nas apropriações meio cristianizadas dos sistemas religiosos africanos que são praticados no Rio). Milton Cunha estava fazendo uma última inspeção do desfile que havia criado. Entre eles estava uma escultura de Verger, do tamanho de Monte Rushmore, esculpida em isopor, e um modelo gigante de uma câmera reflex de uma só lente. A Rolleiflex 6x6 cm de Verger surgia aumentada em cem vezes, com um grupo de dançarinos fazendo piruetas no alto do visor. Dois jovens estendidos sobre mastros projetados, como onças, balançavam seus membros sobre o povo, embaixo. No meio desse cenário *kitsh*, Milton conseguiu reter lampejos vívidos da estética vergeriana; os jovens ociosos formavam exatamente o tipo de quadro que, em vida, o olhar do fotógrafo teria captado.

Os *amigos de Verger* estavam na retaguarda do desfile, onde qualquer amadorismo de nossa parte ficaria imperceptível – e menos sujeito ao escrutínio dos juízes. Estávamos vestidos com nossas roupas de carnaval, brancas, com um retrato etéreo de Verger impresso numa tela na frente e, atrás, uma imagem da cabeça raspada, pintada e emplumada de um iniciado no candomblé. Enquanto o relógio caminhava para a hora do julgamento no Sambódromo, ainda estávamos ensaiando as complexidades da letra e do ritmo da música que iríamos cantar no desfile, o samba-enredo, composto a cada ano pelos letristas e músicos mais talentosos entre os membros de cada escola de samba. O samba-enredo é o texto do carnaval, um fio que une as roupas, o desfile, as danças e o ritmos da bateria. O samba

da União da Ilha chamava-se “Fatumbi, a Ilha de Todos os Santos” – um título que combinava uma referência ao nome Iorubá de Verger com uma fusão entre o nome da escola, a Ilha, e o da cidade onde viveu Verger, Salvador, na Bahia de Todos os Santos (que é conhecida no Brasil como “Salvador” ou “Bahia”).

Os compositores do samba eram três adeptos intransigentes da escola, Marco André, Almir da Ilha e Maurício 100; o canto era puxado por um barítono, ao estilo Pavarotti, chamado Rixa. A tarefa dos pares de *compositores* designados para cada ala era manter um coro de milhares de pessoas em sincronia, enquanto o desfile entrava no Sambódromo. Dançando de costas em direção às luzes, eles nos fustigavam com o frenesi da repetição. “Vem ver, vem ver”, começava a nossa canção, “a bateria arrepiar”:

*Vem brilhar um dom divino  
Na regência de Ifá, nasce o filho do destino  
E com a Ilha atravessa o mar  
O navio é negroiro, ô ô  
E, na vinda, vêm os Orixás  
Pra surgirem nossos terreiros  
Na cultura iorubá-nagô ô ô  
Se entrega por inteiro e se sagrou babalaô  
Homem branco feiticeiro.*

Verger, esse filho do destino, explicava nossa canção, atravessou o oceano, do velho para o novo mundo e, antes disso, da cultura de seu berço para a da África, o domínio epitomizado por Ifá, o espírito Iorubá da adivinhação. E então ele se tornara um *homem feiticeiro*.

*Negro chora, negro ri, dizia o coro do samba*

*Amor, amor*

*Negro é raça, negro é grito,*

*Negro é tão bonito*

*E Fatumbi fotografou.*

Essa viagem realizada por Verger, cantávamos, mudou o curso de sua vida – “muda sua trajetória”. Depois disso ele se estabeleceu na Bahia e se tornou um adepto do candomblé:

*Muda sua trajetória, vem-se embora*

*E da Bahia faz o seu canto .*

*Se torna filho-de-santo de Mãe Senhora...*

Esse nome de Mãe Senhora evoca os espíritos em Salvador, especialmente no mundo do candomblé. Entre os cariocas, no entanto, na multidão ondulante que dançava alinhada nos terraços do Sambódromo do Rio, somente poucos teriam entendido completamente esta referência à mulher temível que era a mentora e protetora de Verger. Uma alta dignatária do candomblé baiano, até a sua morte nos anos 1970, Mãe Senhora era a sacerdotisa que presidia o mais celebrado terreiro na cidade, Ilê Axé Opô Afonjá, a Casa do Poder do Sinal de Xangô. Foi ela quem pôs a casa de Verger na Vila América sob a proteção de Xangô (que é o padroeiro não apenas do fogo, mas também do trovão, do relâmpago em zigue-zague, da justiça, do dinheiro, além de umas outras poucas coisas).

Verger, que perdeu a mãe quando tinha seus vinte anos, falou de Mãe Senhora com uma reverência deturpada. Falando estrita-

mente – *pace* Marco André e os co-autores de nosso samba – ele não era seu filho-de-santo, quer dizer, seu iniciado, uma vez que foi no Benin, e não no Brasil, que passou por todo o ritual de iniciação na religião dos Iorubá. Mas logo depois que se estabeleceu na Bahia, Verger tornou-se um frequentador do terreiro de Mãe Senhora, junto com vários artistas e intelectuais baianos, e ela o indicou para um dos postos da elaborada hierarquia Iorubá, que reservava aos padroeiros do templo: no caso de Verger, o papel de Oju Obá, o Olho do Rei (“Rei” aqui, é um termo honorífico para Xangô).

O retrato que Verger fez de Mãe Senhora, envolto em generosas crinolinas engomadas e em brocados, é um estudo impressionante sobre a altivez matriarcal. É um ato de homenagem, distinto em relação a qualquer uma das suas fotos, seja de celebridades ou de jovens ociosos. Ele não estava, entretanto, completamente sob o domínio dela. Certa vez, quando dirigia na cidade com ele, mostrou-me o local de um outro templo de candomblé próximo ao Afonjá. “Eu costumava ir lá para fazer ciúmes à Mãe Senhora”, disse. “Era o único modo de fazer com que ela me contasse seus segredos.”

Verger também resistiu a seu mentor de outra maneira. Embora Mãe Senhora o consagrasse, assim como a sua casa, a Xangô, o padroeiro de seu terreiro, ele foi, finalmente, servir a outro *orixá*, Oxalá, o pai dos deuses (ou o Obátálá, em Iorubá). Oxalá eclipsou Xangô como seu principal *orixá* (na linguagem do candomblé, o que possui a sua cabeça). Embora sua casa continuasse pintada de vermelho para Xangô, a vestimenta habitual de Verger, quando eu o



conheci, era uma camisa branca pintada com um desenho azul, de acordo com a convenção da iconografia do candomblé, onde a figura de Oxalá está sempre vestida de branco e conforme os hábitos de Salvador onde, nas sextas-feiras, muitos dos habitantes da cidade vestem-se de branco em homenagem à Oxalá, dando um ar etéreo às ruas de penumbra.

Assim, o final do desfile em homenagem a Verger no carnaval da Ilha, que o retratou já em idade avançada e algo cadavérica, apresentava-o envolto em branco e prateado, sua cabeça com trinta pés de altura rodeada por um dossel de luzes que se transformava, ao ser focalizado, numa representação de uma lâmpada de *flash* gigante. *Fatumbi Iluminado*, dizia a inscrição, *Encontra Oxalá*. Em seu último quadro vivo, Milton Cunha, o carnavalesco, deu destaque a si mesmo. Era uma visão de uma alvura ofuscante: o fotógrafo, o feiticeiro da luz, o Olho de Xangô, captado no momento da morte, passando pela lente para o brilho da eternidade.

Num certo momento do samba-enredo da Ilha, havia uma modulação interessante na batida da bateria que evocava o ritmo de Oxalá, que é a assinatura da percussão, específica de um determinado orixá, empregada no candomblé para invocar a possessão do espírito entre os adeptos. Assim, o ritmo modulado parecia-se com o de Xangô, o outro *orixá* de Verger. Eu poderia estar enganado. Tinha estado em um terreiro havia alguns anos e minha memória em relação aos tambores estava embaçada pelo tempo. Mas lá, nas luzes e no ruído fantásticos do Sambódromo, com uma centena de

instrumentos de percussão nos circundando, sentia-me transportado de volta à Salvador, aos rituais de tambores de sábado à noite, em que os *candomblezeiros* ficavam possuídos por essas divindades africanas com suas danças. E enquanto desfilávamos pelo corredor de espectadores, via em minha mente – e sentia em meu corpo – o transe-en-danse [transe com a dança] que então havia me intrigado e detido, assim como havia intrigado Verger e o detido muitas décadas antes, quando visitou o Brasil pela primeira vez.

O candomblé engana o descrente. Em parte porque ninguém pergunta “Você acredita?”. Assim como a maioria das religiões africanas, não é um sistema de crenças, mas de costumes. E o seu núcleo é uma dança, um visível ato de fé, uma submissão sem palavras à possessão por uma divindade, uma experiência religiosa tão espetacular e envolvente que a questão da crença pode ser considerada negligente. O cantor e compositor brasileiro Caetano Veloso, também da Bahia, sugere bem numa música chamada “Milagres do Povo” uma descrição da passagem central e da reinvenção da tradição pelos escravos no novo mundo. Nessa música, Caetano presta um tributo caracteristicamente elegante ao papel de Verger como Ojuobá, os olhos de Xangô, observador e cronista da resistência cultural dos afro-brasileiros.

“Quem é ateu”, inicia Caetano, em seu tenor límpido, “e viu milagres como eu...”:

*Quem é ateu  
E viu milagres como eu  
Sabe que os deuses sem Deus*

*Não cessam de brotar  
Nem cansam de esperar  
E o coração que é soberano e que é senhor  
Não cabe na escravidão,  
Não cabe no seu não  
Não cabe em si de tanto sim  
É pura dança e sexo e glória  
E paira para além da história  
Ojubá ía lá e via*

A visão de Verger sobre o Brasil negro estava, portanto, imbuída de amor e de aprendizagem. Era, tanto no início quanto ao final, uma visão de um ideal. Para ele, Salvador era o lugar que os negros idealizaram para redimir a história da escravidão, extraindo dignidade e poder da crueldade e da humilhação do tráfico de escravos. Um recente documentário brasileiro para televisão sobre Verger inclui uma entrevista (concedida no que se tornou o penúltimo dia de sua vida) em que ele menciona um antigo amigo e seu velho *protégé*, o pai-de-santo Balbino Daniel de Paula. Explica que Balbino, embora fosse um vendedor de quiabo, analfabeto, no mercado de Salvador, quando se conheceram, não tinha sentimento de inferioridade social, “porque” Verger, conta o entrevistador, “sabia que era filho de Xangô”.

Para Verger, o milagre do povo assumiu assim a promessa de redenção, de reconciliação entre negros e brancos, entre os povos da diáspora africana e os descendentes de seus primeiros senhores, incluindo exilados como ele próprio, que também eram beneficiários indiretos desse trabalho. De acordo com a sua visão das coisas, a inversão das relações sociais nos terreiros de Salvador estendia-se a toda a cidade.

É necessário fazer aqui uma ressalva. A compreensão de Verger sobre a cultura afro-brasileira era profunda e sincera, mas parcial. As relações raciais em Salvador, como salientou o historiador baiano João José Reis no obituário de Verger na *Folha de S. Paulo*, não podem, na verdade, ser retratadas do modo como Verger se inclinava a fazer, como um encontro de águas calmas, como a coexistência redentora de culturas diferentes. Apesar do sabor africano onipresente da cultura baiana, o poder político e econômico é dos *brancos*, assim como no restante do Brasil. Verger não era de modo algum sentimental em relação à natureza humana – aprovava, por exemplo, o que descrevia como o realismo moral do candomblé, com seu reconhecimento da universalidade da malícia – embora seu próprio asceticismo e uma tendência ao que pode ser chamado de *nostalgie de la bidonville* [saudades da favela] o impedissem de ver, ocasionalmente, a realidade econômica da vida dos habitantes negros pobres da cidade que adotou.

Assim, Verger viveu a vida do candomblé e participou de seus rituais; oficiou centenas de cerimônias de candomblé. A obra de sua vida era registrar e celebrar a religião dos orixás. Mas será que ele acreditava nela? Esta foi uma questão em mente do seu primeiro padrinho acadêmico, Théodore Monod, então Diretor do Instituto Francês da África Negra, que é citado em *The go-between*. “Não consegui bolsas de estudo para Pierre Verger para que ele não se convertesse ao paganismo”.

Para os adeptos do candomblé, a questão da crença formal pode ser irrelevante, mas na tradição ocidental, na tradição de



origem de Verger, não podia ser evitada. Teria sido de fato como cantávamos no samba do carnaval? “Se entrega por inteiro...”

*Se entrega por inteiro*

*E se sagrou babalaô*

*Homem branco, feiticheiro.*

Enquanto estive com Verger na Bahia, tinha curiosidade, naturalmente, de saber até que ponto, vivendo naquela casa vermelha dedicada a Xangô, com seu Exu de ferro guardando a entrada, ele viera residir espiritualmente, assim como fisicamente, no universo dos orixás, no mundo dos adivinhos e feiticheiros. A questão trazia um peso adicional para mim, devido à dificuldade que eu tinha em definir a minha própria relação com o candomblé. Como pesquisador itinerante e antropólogo decaído, na Bahia, vi-me como um espectador da cerimônia, seduzido mas cético, num terreno vago entre o arrebatamento e a descrença.

Alguns anos antes, como estudante de antropologia em Oxford, preparando-me para o trabalho de campo no sul do Sudão, ouvi numa conversa em que E. E. Evans-Pritchard, o decano dos antropólogos ingleses, autor, entre outras obras, da monografia etnográfica clássica *Witchcraft, oracles and magic among the Azande* [Feitiçaria, oráculos e magia entre os Azande], discutia essa questão da crença. E-P, como era conhecido, que estava então em seus últimos dias, sustentava que enquanto estava engajado em seu trabalho de campo no Sudão, imerso no mundo espiritual Zande, viu-se agindo com todas as intenções e propósitos como se ele próprio acreditasse, como os

Zande, na realidade da feitiçaria e da adivinhação. Mas esse estado de espírito, dizia, durou apenas até deixar o campo. De volta à sua própria cultura, ele se tornou um filho do iluminismo outra vez.

Verger, diferentemente de E-P, não frequentou a academia. Jamais deixou o campo. Foi no campo que ele viveu sua vida. Quando estive com ele na Bahia, acompanhei-o algumas vezes nas cerimônias do candomblé, onde desempenhava uma função ritual que, certamente, era mais do que ornamental. No início, eu ficava pensando se, vivendo como viveu, tanto tempo em termos de intimidade com os candomblezeiros, ele não poderia ter ido tão longe, de modo a apreender a visão de mundo deles como a sua realidade mental elementar. Ou se, por outro lado, o candomblé o tinha libertado, de algum modo, das demandas da crença – em um mundo onde a religião era definida unicamente pelos costumes e *performances*.

Eu sabia que ele não se considerava um católico (diferentemente de E-P, que era um católico convertido). O temperamento intelectual de Verger era demasiado céptico para a religião revelada. Havia rejeitado o cristianismo como parte da bagagem da cultura ocidental burguesa e falava disso com uma certa amargura. Numa ocasião, quando estive com ele, um pedinte veio à sua porta para tentar pedir dinheiro. O homem suplicou a Verger que o ajudasse *pelo amor de Deus*; Verger disse-lhe que não seria tolo, que Deus não existia e que, se existisse, não era evidente que ele amasse os homens.

Claramente, para Verger, o deus de seus pais não era parte de sua cosmologia. O que

era menos claro para mim, entretanto, era a sua relação epistemológica com o candomblé, a religião à qual serviu metade de sua vida. Não há dúvida de que o seu interesse pelo candomblé era muito mais do que etnológico; ele estava preocupado com o candomblé ser reconhecido como um sistema religioso tal como as religiões baseadas em livros, como o cristianismo. Segundo sua *protégée*, a etnomusicóloga Angela Lühning (atualmente Diretora de Projetos da Fundação Verger, em Salvador), ele via no sistema de consagração a um determinado orixá o reconhecimento e a exaltação da personalidade individual, de aspectos profundos de caráter, de outro modo obscurecidos pelo processo de socialização e educação. (Como disse Caetano Veloso, "...os deuses sem Deus/ Não cessam de brotar".) É essa personalidade escondida, segundo Verger, que se manifesta no transe de possessão – ou, como ele preferia chamar, na expressão-transe.

Um dia, em Salvador, reuni coragem para lhe fazer uma pergunta central – uma questão que, sem dúvida, todos os pesquisadores das religiões baseadas em transe gostariam de perguntar às autoridades no seu campo. Ele mesmo, perguntei, já havia entrado em transe? – “Ai de mim !” disse ele, “sou muito francês para isso. Muito racional.” Daí acrescentou, com rara veemência: “A razão mata tudo. Todas as oportunidades para o prazer, o relaxamento, o sentimento real”.

Embaraçado diante deste raro vigor de sentimento, mas não o suficiente para ser impedido, persisti na minha linha de interrogatório. Embora ele, Verger, pudesse não ser um adepto, ressaltei, certamente conhecia, como eu, muitas pessoas que entravam ha-

bitualmente em transe. E ele falava desses seus amigos com muita naturalidade em termos dos *orixás* que incorporavam quando estavam em estado de transe. E ele, como ocorreu noutra dia, lembrei-lhe, não teria ficado jogando búzios junto com seu amigo, o pai-de-santo Balbino Daniel de Paula, decifrando seus padrões para descobrir o que Ifá, o espírito Iorubá da adivinhação, tinha a dizer sobre seus destinos no próximo ano? Claramente, na sua própria vida, sugeri, ele havia abraçado a linguagem descritiva do candomblé, a sua metáfora profunda. Será que não havia, conseqüentemente, um sentido em que ele de fato acreditasse nos orixás, na sua realidade cotidiana ?

Deveria ter-me encontrado com Verger várias vezes nos anos seguintes, desde que deixei Salvador, no Rio de Janeiro e em Londres, mas esta foi a última conversa que tive com ele sobre isso. Exasperado, talvez, pela minha obstinação, ou pela minha mente literal, voltou-se para mim e repetiu a minha pergunta. “Você quer saber se eu *acredito* neles?” perguntou. Daí, com um ar de pesar e finalizando a conversa, falando primeiro em francês e depois em inglês, respondeu. “Vivo como se.”

### *Post Script*

Caetano Veloso, compositor da música “Milagres do Povo”, quis se manifestar sobre a visão de Verger acerca das relações raciais em Salvador e sobre a crítica de João Reis a ela. “Ambos estão certos e errados,” escreveu Caetano em um e-mail. “A verdade deveria ser buscada na tensão entre os dois pólos.”



## Referências bibliográficas

LÜHNING, Ângela. "Pierre Fatumbi Verger e sua obra". Salvador, *Afro-Ásia*, n. 21-22, 1998-1999.

SOUTY, J. "Comme un seul homme, Pierre Fatumbi Verger". *L'Homme*, Paris, n. 147, 1998.

MALYSSE, Stéphane. "Les Inconsciences de l'oeil". Ms., s.d.

VERGER, Pierre. *Ewé: o uso das plantas na sociedade Iorubá*. São Paulo: Odebrecht / Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. *The go-between / Le messenger: photographs 1932-1962*. Paris: *Revue Noir*; Nova York: D.A.P.

\_\_\_\_\_. "Entretien avec E. Garrigues". *L'Ethnographie*, n. 109, 1991.

VOEKS, Robert A. *Sacred leaves of candomble: African magic, medicine and religion in Brazil*. Texas: University of Texas, Austin.

### Filme

*Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos*. Direção: Lula Buarque de Hollanda. Produção: *Conspiração Filmes*, 1998.

### Abstract

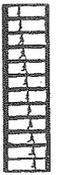
Pierre Fatumbi Verger, French photographer who lived in Bahia from the late 40's until his death in 1996, was the subject of the União da Ilha do Governador Samba School Parade, in 1997 Carnival, at Rio de Janeiro. John Ryle took part on the parade, as a member of the group of Verger's friends. After describing Carnival in the context of Brazilian culture, this paper concentrates on the ethnologist personality, career and opinions, specially as an addict of the Afro-Brazilian cult of "candomblé" in Bahia. With the status he had acquired by the end of his life, would Verger have approved to be included in the gallery of popular heroes in Brazil? The paper also discusses Verger's relation to "candomblé", using the concept of religious belief.

*Keywords:* Pierre Fatumbi Verger, Carnival, Brazilian culture, candomblé.

Recebido em: abril de 2001.

Aprovado em: maio de 2001.





## *Espetacularidade, significado e mediação: as alegorias no carnaval carioca*

**Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti**

### *Resumo*

As chamadas "alegorias" ou "carros alegóricos" ocupam lugar central na visualidade espetacular característica do carnaval carioca. Elas pontuam a narrativa ritual dos desfiles das escolas de samba, desempenhando papel simbólico central no ambiente de sociabilidade intensa e festiva que caracteriza seu uso. Focalizo aqui a natureza cultural dessa festa espetacular, tomando as "alegorias" como fio condutor da análise: quais os sentidos sociológicos e simbólicos dessa forma de arte eminentemente coletiva? Que processos de mediação embasam a criação e a fruição ritual das alegorias? Como efetivamente elas atuam e sobre o que nos falam? Recorrendo à noção benjaminiana de aura, o artigo atribui sua centralidade simbólica a seu papel mediador entre redes sociológicas, significados simbólicos e cosmológicos.

*Palavras-chave:* visualidade, ritual, alegorias, significação, cultura popular, mediação.

*On sent peut-être mieux maintenant tout ce que porte ce petit mot: voir. La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi: c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi!*

(Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, p. 81)

O tema desta reflexão são as "alegorias" – termo nativo do carnaval carioca que designa uma categoria de objetos, formas de arte coletiva, cuja natureza e destino é ritual. Trata-se de um tipo de objeto feito para ser vivido e integralmente consumido nesse ato. Trata-se também, creio, de uma das mais expressivas formas da arte popular contemporânea. Elas existem tam-

bém em outro festival, o Boi-Bumbá de Parintins, com que venho trabalhando (Cavalcanti, 2000 e 2001). Focalizo aqui, entretanto, apenas o carnaval, na forma espetacular e festiva do desfile das escolas de samba cariocas (Cavalcanti, 1994 e 1999). Nesse rito urbano por excelência, as alegorias são o centro articulador de relações sociais e, ao mesmo tempo, fulcro de soci-

<sup>1</sup> Tradução livre da epígrafe: "Percebemos melhor agora tudo o que contém essa pequena palavra: ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou presença para si: é o modo mesmo que me é dado de ausentarme de mim mesmo, de assistir de dentro à fissão do ser, apenas ao fim da qual fecho-me sobre mim mesmo".

*Nota:* Este texto foi apresentado na mesa-redonda sobre antropologia urbana, coordenada por Gilberto Velho, na 23ª Reunião da ABA, em Gramado, RS, em junho de 2002. Situa-se no caminho de uma reflexão comparativa que inclui a análise das alegorias no Boi-Bumbá.

abilidade festiva e de significados culturais cuja investigação vale aprofundar.

Em artigo recente (Cavalcanti, 2002) propus a análise cultural da natureza espetacular do carnaval e do Boi-Bumbá, tomando por base a noção de corporalidade e focalizando os sentidos da visão e da audição na estrutura e dinâmica rituais de cada festa. A contextualização desses modos de percepção trouxe à cena processos cognitivos que, por sua vez, conduziram a noções diferenciadas de tempo e espaço. Essas concepções acionam um jogo de significados que torna esses festivos momentos críticos de experiência e elaboração de formas diversas de estar na história e na contemporaneidade. No centro dessa análise, a dominância da visão, uma visão sinestésica articulada à audição e à dança, emergiu como a razão propriamente cultural da natureza e do sucesso espetaculares desses dois festivos. Ora, o objeto “alegorias” ocupa lugar decisivo na construção dessa visualidade espetacular. Proponho o prosseguimento do caminho analítico então indicado com o exame mais próximo das alegorias no carnaval carioca. Como em torno delas articulam-se redes sociais? E como elas simbolizam, isto é, atuam efetivamente na criação da sociabilidade intensa e festiva que caracteriza seu uso?

Sigo um caminho mais sociológico, enfocando aspectos de organização e coesão social, digamos assim. Nesse plano, esse objeto – as alegorias – ocupa, no processo de sua criação e confecção, o centro de uma rede de relações sociais heterogênea e complexa, que traz à cena em especial um ator social como que especializado no de-

sempenho da função de mediação: o carnavalesco. Outro caminho mais fortemente simbólico enfoca a natureza e o uso ritual das alegorias, tomando, por assim dizer, esse objeto em si mesmo: qual sua natureza como forma de arte, suas conexões com a noção de alegoria como forma simbólica e expressiva? Quais os significados de seu uso ritual? Nesse plano, o objeto-alegoria desempenha ele também função central de mediação, não só entre diferentes cadeias simbólicas, mas na apreensão e qualificação mesmas de uma forma da experiência social metropolitana e contemporânea.

Enfatizo que a distinção de fundo durkheimiano (Durkheim, 1968) entre esses dois planos analíticos é mais operacional (no sentido em que está ajudando a desenvolver um raciocínio) do que propriamente teórica. Importa apreender a solidariedade entre aspectos de um processo social total (Mauss, 1978).

### ***1. O carnavalesco e o processo de confecção festivo***

No desfile das escolas de samba carioca, as redes de relações carnavalescas espalham-se pela cidade, cruzando diferentes bairros e regiões, desdobrando-se em ampla heterogeneidade sociológica. Suas teias abraçam brincantes populares e das camadas médias, a mídia e seus profissionais, poderes públicos, artistas muito diferenciados, intelectuais os mais diversos, o mecenato e, com ele, a máfia e a obscura bandidagem do Jogo do Bicho. Nesse vasto leque, o carnaval assume ritualmente elementos em



si contraditórios da vida social, trazendo, de modo muito vívido, as lições fundamentais de Mauss (1978) e Simmel (1971): a natureza ambivalente e tensa de toda troca social, sempre a um só tempo, embora em graus muitos diversos, permeada de acordo e conflito. Com isso, o carnaval revela também, com especial clareza, a importância das passagens e mediações na vida social, iluminando o papel dos mediadores na tessitura de redes de relações extremamente complexas. São esses atores sociais que, com abertura e criatividade, agenciam múltiplos códigos e articulam o conjunto vivo que desemboca anualmente num desfile.

No caso do carnaval, essa ação social de mediação – no sentido de colocar em comunicação redes de relações diversas (diversas não apenas no sentido em que se tratam de camadas sociais diferentes – “ricos”, “pobres” e “média” – mas também no sentido de articular diferentes esferas de atividade) – tem como suporte processos de natureza artística. O complexo processo social que conduz ao desfile é, todo tempo, sustentado e mediatizado pela troca de um

elemento simbólico por excelência: o enredo e o processo de sua transformação nas linguagens plástica e visual das fantasias e alegorias, e rítmico-musical do samba-enredo.<sup>2</sup>

Redes de relações específicas envolvem a vida e a criação de cada um desses elementos; cada uma delas com lugares, sociabilidades e dinâmicas particulares, embora todas inter-relacionadas e perpassadas pelo processo ritual amplo do desfile.<sup>3</sup>

Em se tratando das alegorias – nosso foco nessa reflexão – seu lugar é o “barracão de escola de samba”, e a rede de relações que as cria tem como centro o personagem do “carnavalesco”. Por mais que, no senso-comum, e mesmo nas representações nativas sobre arte forjadas no contexto do barracão, o carnavalesco apareça como o “artista-mór” (no Rio de Janeiro, dizemos, por exemplo, que um carnavalesco “fez uma determinada escola”, ou “ganhou um carnaval”), tanto no barracão quanto, por extensão, em todo desfile, o carnavalesco é, na verdade, apenas um dos elos na confecção de formas de arte eminentemente coletivas.

<sup>2</sup> Conforme o ano caminha, esse processo reúne cada vez mais gente, alcançando a plenitude no rito, uma celebração de toda a cidade na qual o círculo social de cada escola alcança extensão máxima.

<sup>3</sup> A organização dos capítulos III (samba-enredo), IV (alegorias) e V (fantasias) de meu livro (Cavalcanti, 1994) segue cada uma dessas redes.



Imagem ainda caótica do barracão no início da confecção de um novo carnaval. Novos elementos reunidos ao lixo das alegorias do carnaval anterior. Mocidade Independente de Padre Miguel, abril de 1991. Foto de Décio Daniel.



Símbolo do tema do enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel para o carnaval de 1992 sendo confeccionado no barracão: “Sonhar não custa nada, ou quase nada”, de Renato Laje e Lilian Rabello. Foto de Décio Daniel.

Croquis da fantasia de Palhaço, integrante do setor do enredo "Sonho Infantil", idealizado e desenhado pelos carnavalescos. Foto de Décio Daniel.



Membros da ala "Delírio Colorido" na passarela, em 1992. Foto de Décio Daniel.

<sup>4</sup> Da Matta (1979) já chamou a atenção para essa forma "em cometa" do processo de expansão do ciclo carnavalesco ao falar das alas que permitem, em seu argumento muito brasileiro, conciliar o personalismo hierárquico e a descentralização democratizante.

Esse elo é, entretanto, peculiar, e vale a pena iluminar seu lugar e natureza sociais. Por dever de ofício, o carnavalesco é sempre chamado a transitar entre, e a operar em, códigos simbólicos e redes sociais muito distintas. Não se trata, absolutamente, de um papel de "centralização" de decisões. A relação entre o carnavalesco e os diversos setores da escola repousa antes numa complementaridade valorizada por todos. Se, eventualmente, a atuação do carnavalesco se desenrolar na direção do "mando", ele sofrerá inevitavelmente a oposição surda ou explícita de diversos setores da escola. Assim é que, muito pelo contrário, o processo de um desfile destaca-se por sua capacidade de "descentralizar", configurando uma longa negociação da realidade a cada passagem por entre as esferas de atividade próprias a agentes diversos.<sup>4</sup> A centralidade do papel do carnavalesco nesse universo ampara-se na natureza artística do processo social carnaval. No contexto amplo do desfile, é como responsável pela elaboração do enredo que o carnavalesco associa sua

pessoa ao eixo mesmo que conduz toda a troca social que leva à realização do desfile. Caminhando junto com a transformação do enredo em diferentes linguagens artísticas, a pessoa do carnavalesco é como a garantia sociológica de alguma unidade para essa referência simbólica que se desdobra em fantasias, sambas-enredos, alegorias. Nesse caminho, ele é secundado por muitos outros atores, seus interlocutores privilegiados nos muitos setores da escola. É essa capacidade de trânsito (de cujo sucesso deriva, em última instância, o sucesso de um desfile) que, afinal, permite a articulação entre os múltiplos "carnavais" que integram um desfile. O carnavalesco é, por excelência, um operador de passagens. A acentuada função social de mediação que ele exerce vincula-se assim à natureza mesma da forma artística que põe em marcha esse processo social: o desfile que tem como elemento essencial o enredo.

Poderoso elo entre diferentes setores e esferas de atividade internas à produção de um desfile, ele é também forte elo com



esferas sociais mais amplas que transcendem e sobrepõem-se às escolas de samba. Ele é oriundo de, e transita em, o meio profissional de cenógrafos, artistas plásticos e figurinistas ligados às diferentes formas artísticas performativas sediadas na cidade e no país.

O termo nativo “carnavalesco”, usado para designar esse ator social, surgiu apenas na década de 1970 e expressa, como já argumentei (Cavalcanti, 1994), a transformação dos desfiles rumo à “primazia do visual” característica de sua evolução nas últimas décadas. A visualidade é, entretanto, inerente ao desfile e às escolas como forma cultural. Nesse sentido, o espaço social que veio a ser definido e ocupado pelo carnavalesco – o da responsabilidade pela concepção artística tanto visual quanto verbal de um desfile – integrou, ainda que de modo incipiente, a cena do vasto processo de interação entre diferentes grupos e camadas sociais que originou as escolas de samba no Rio de Janeiro.<sup>5</sup>

A natureza espetacular do desfile atual deita raízes no uso sinestésico da visão no contexto festivo, e a esse uso associam-se a percepção de valores culturais centrais transmitidos pela narrativa ritual (Cavalcanti, 2002). Se, do ponto de vista sociológico, o personagem, a pessoa do carnavalesco (pois trata-se certamente de um lugar extremamente individualizado) é responsável pela tendência à primazia do visual, do ponto de vista expressivo, o objeto “alegorias” sintetiza as qualidades simbólicas da visualidade em jogo num desfile. Vale a pena, então, precisar o lugar ocupado por elas no bojo dessas narrativas rituais.

## 2. As alegorias na narrativa ritual

Num desfile, as escolas percorrem a passarela narrando o enredo através de simultâneas linguagens expressivas com o “visual” – as fantasias coloridas e os expressivos carros alegóricos, e com o “samba” – o canto do “puxador” acompanhado do canto coral de toda a escola e da bateria.<sup>6</sup> O movimento dançado das alas, grupos com fantasias alusivas a sub-temas do enredo, conduz a evolução linear. Os carros alegóricos pontuam esse alinhamento, elaborando os principais tópicos do enredo. A dança ritmada e coletiva dos corpos conduz a escola em movimento linear, integrando o “visual” ao “samba”, unindo as dimensões festiva e espetacular do desfile.

Ora, nesse contexto narrativo, as alegorias desempenham um papel muito especial. Sua função básica, carnavalizadora e fundamental, é a de subverter qualquer suposta linearidade trazida pela idéia de “enredo” e, mais do que isso, subverter, de certo modo, a própria linearidade temporal e espacial da passagem de uma escola pela passarela.

O termo nativo “enredo”, utilizado na expressão corrente de “enredos carnavalescos”, é extraído de formas eruditas de criação artística e é muito enganoso. Num desfile, um enredo – ou seja, a narrativa verbal, via de regra escrita, que origina o processo artístico – funciona apenas parcialmente como princípio organizador da narrativa ritual propriamente dita. O termo indica, no ponto de partida do processo de criação coletiva, um ideal de unidade que assegura

<sup>5</sup> As grandes sociedades, absorvidas elas também pelas escolas de samba em sua formidável expansão, caracterizavam-se pelos belos carros alegóricos e contavam com a colaboração importante de cenógrafos e artistas para sua execução.

<sup>6</sup> As escolas desfilam no sambódromo, cuja pista de setecentos metros, ladeada pelas arquibancadas, deve ser percorrida em oitenta minutos.

uma espécie de moeda semântica comum sempre pronta a ser trocada, expandida ou transformada em muitos outros significados. Sob esse aspecto, samba-enredo de um lado e alegorias e fantasias de outro praticamente se opõem. O samba-enredo restringe o enredo no sentido de que seleciona apenas alguns de seus tópicos para a composição de sua letra, que será repetida cerca de sessenta vezes na passarela. As alegorias, por sua vez, expandem-no, ao pontuar a passagem da escola com o desenvolvimento visual (geralmente) de todos os tópicos sugeridos pelo enredo. Pela forma como o fazem, rompem totalmente a unidade linear proposta pelo enredo em sua referência verbal e escrita originária, pois elas não apenas desenvolvem os diversos tópicos. Cada carro alegórico, ao desenvolver um tópico, abre-o sempre em muitos outros motivos numa cadeia infundável. As alegorias ampliam, opõem-se a, esgarçam, trituram e remendam os temas propostos através de uma complexa composição de elementos visuais.

As alegorias desenvolvem múltiplas relações com um enredo. Exemplifico com dois casos de contraponto entre a ênfase do tema do enredo e um desenvolvimento alegórico:

No ano 2000, a Imperatriz Leopoldinense (a campeã) cantava a nossa “terra iluminada”, e “o branco, o negro e o índio, no encontro: a origem da nação”, com um samba quente, com o mote da marchinha de Lamartine Babo – “Foi Seu Cabral quem descobriu o Brasil, dois meses depois do carnaval”. As alegorias, entretanto, contrapunham-se à ênfase ufanista do samba. A carnavalesca Rosa Magalhães, com esmero

barroco característico, elaborou um visual exótico. Relativos ao “ouro da África” e às “especiarias da Índia”, os carros alegóricos traziam sedas coloridas, deuses nativos, templos e marajás hindus ou marfins, ouro, búzios, girafas e elefantes. Na caravela do luxuoso “Seu Cabral”, os tripulantes tropeçavam bêbados ou enjoados, atirando camundongos ao mar, e no porão degredados sambavam atrás de grades.

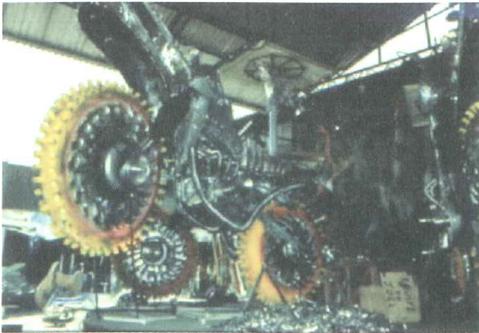
Nesse mesmo ano, a Beija-Flor de Nilópolis, segunda colocada, homenageou o negro como “o braço forte que ergueu nosso país”. Porém, um dos carros representava sua chegada com um tenebroso navio negro, digno de Castro Alves. Negros acorrentados formavam o pano das velas da caravela. No convés, arrastando-se entre sofridos gemidos, eles tentavam escapar aos horrores da chibata do algoz branco. Na parte traseira do carro/caravela, assistíamos, entre perplexos e incomodados, a uma encenação que sugeria o estupro de uma jovem negra por três marinheiros brancos. De quando em quando, a jovem debruçava-se sobre a murada suplicando socorro.

Segue um exemplo de esgarçamento e multiplicação do tema pelos carros alegóricos:

Em 1992, o enredo da Mocidade Independente era “Sonhar não custa nada, ou quase nada...”. E cada um dos então 13 carros alegóricos desenvolvia um aspecto da idéia de sonho: as interpretações psicanalíticas e esotéricas, a insônia, o pesadelo, a esperança etc. Um dos carros, “Eco-Pesadelo”, era especialmente arrojado e agressivo. Nele, diante de uma floresta de altas árvores semi-destruídas, posicionavam-se três imensas motocicletas, sobre cujos volantes



se erguiam gigantescas serras metálicas: as “moto-serras” destruidoras das florestas. A estrutura das motocicletas era feita em fibra de vidro, seus pedais eram raladores de cozinha e uma fôrma de bolo. Suas calotas eram bacias acopladas a um funil. Copinhos de café colados sobre as imensas rodas, e pintados de cor de abóbora, sugeriam os sulcos e as protuberâncias de um pneu.



Carro Alegórico da “Moto-Serra” no barracão. Mocidade, 1992.  
Foto de Décio Daniel.



Carro Alegórico da “Moto-Serra” na passarela. Mocidade, 1992.  
Foto de Décio Daniel.

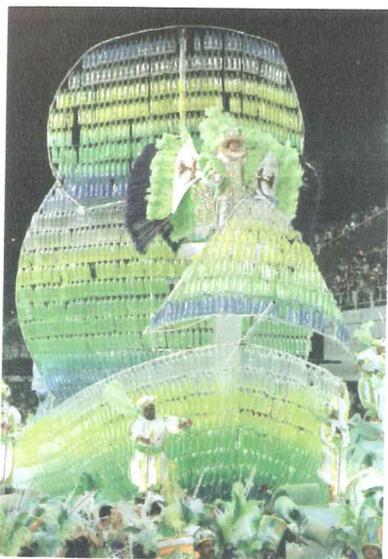
Em 1992, no desfile da Mocidade, no mesmo enredo “Sonhar não custa nada”, o carro “Insônia” era um quarto de casal, com cama, travesseiros e colcha em tecido colo-

rido e brilhoso. Em sua parte traseira, dois imensos olhos esculpidos em isopor pareciam querer sair de suas órbitas. Um grande abajur compunha uma mesinha-de-cabeceira. Por trás dos olhos esbugalhados, duas grandes rodas com movimento faziam carneirinhos, recortados em madeira pintada de branco e decorados com milhares de pequenas bolinhas de algodão, saltarem cercas por entre nuvens também recortadas e pintadas. Grandes pílulas soporíferas multicoloridas moldadas em acetato, espalhadas ou guardadas em grandes potes, enfeitavam o carro e, no momento do desfile, um casal fantasiado com pijamas encenaria longas brigas e desentendimentos noite a dentro.

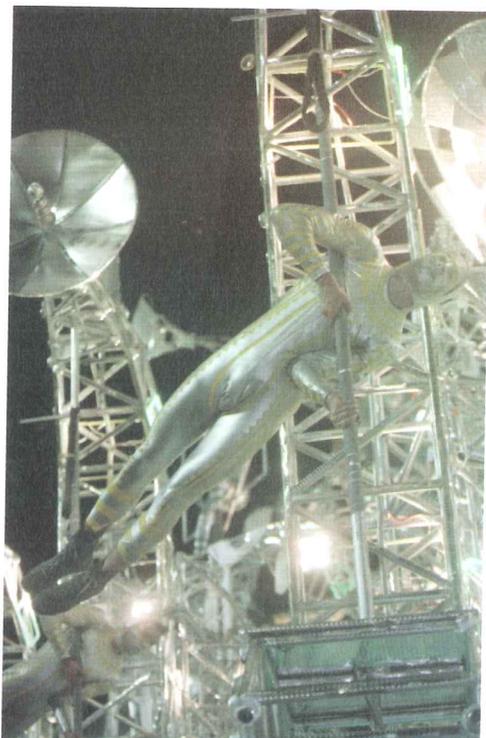
Esses exemplos indicam nitidamente como as alegorias emergem como objetos mediadores entre cadeias de significado bem distintas entre si. Mas há mais. Como já sugerido em alguns dos exemplos acima, a chamada “decoração” das alegorias, última etapa do processo de sua confecção no barracão, completa-se na verdade apenas nas fases da “armação” e da “concentração” da escola que precedem imediatamente o desfile com a agregação das chamadas “composições de carro”. Composições de carro, isto é, figuras humanas, pessoas que, fantasiadas e muitas vezes desenvolvendo algum tipo de encenação ao longo de sua passagem na passarela, complementam o motivo do carro alegórico. Observo que esse elemento simbólico ocupa lugar totalmente diferente do chamado “destaque”, artistas, socialites, travestis famosos etc. que com fantasias caras e “luxuosas” ficam no topo dos carros geral-

mente em elevadas plataformas; os “destaques” realmente destacam-se não apenas por sua altura e luxo mas também porque se separam visualmente do conjunto do

carro alegórico que os carrega. Composições de carro são outra coisa, indicam o uso do elemento humano a serviço do motivo do carro alegórico.



O corpo humano a serviço do motivo alegórico. Caravela. Império Serrano, desfile de 2000. Foto de Evandro Teixeira.



Nave indígena-sideral. Abre-alas da Mocidade Independente de Padre Miguel, desfile de 2000. Foto de Evandro Teixeira.



Bicho amazônico. Unidos de Vila Isabel, desfile de 2000. Foto de Evandro Teixeira.



Unidos da Tijuca, desfile de 2000. Foto de Evandro Teixeira.

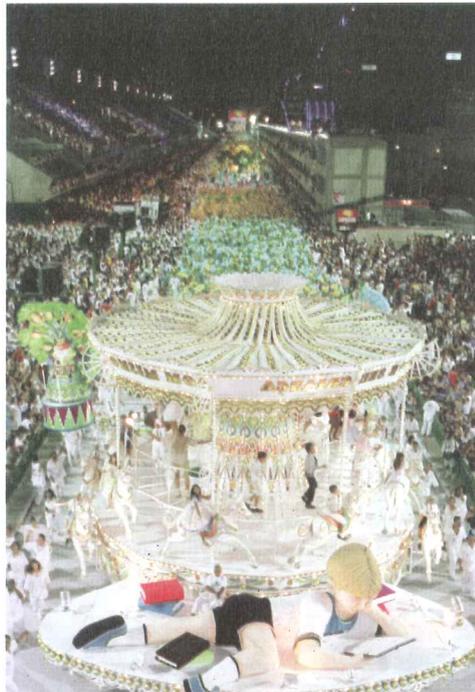


Joãozinho Trinta sempre usou como ninguém essa “decoração” humana em seus carros, onde corpos misturam-se com o carro através do uso da cor e do movimento. Ou então as pessoas com suas cores diluem-se no conjunto do carro como formas puras. Ou mesmo numa alegoria que vem se tornando “típica” da Mangueira, depois que esta, como as demais escolas de samba, curvou-se à “primazia do visual”, aqui entendida como a valorização do lugar expressivo dos carros alegóricos no desfile e o esmero em sua produção: um imenso tamborim, sobre o qual um passista de verde e rosa samba com o seu pandeiro (2002). Dois exemplos tomam o ponto ainda mais claro:

No carnaval de 2002, o enredo da Mocidade Independente de Padre Miguel (Renato Laje) era sobre o circo. Um dos carros era um grande mago, representado do tronco para cima com vestes e capa roxa pontilhada de estrelas vermelhas diante de uma grande cartola roxa com abas pretas. Sua cabeça – nariz afilado, olhos, cabelos e bigodes negros – olhava a platéia girando para ambos os lados. Seus braços e mãos mexiam-se também para cima e para baixo. A mão direita erguia assim uma varinha mágica e fazia sair da cartola – que trazia embutida uma cama elástica – um coelho/malabarista que, ganhando em sucessivos saltos impulso cada vez maior, projetava-se cada vez mais alto para fora da cartola até chegar a ficar em pé na aba de onde saudava o público. Nos idos de 1990, uma escola cujo enredo era o teatro trouxe também, como carro alegórico, uma belíssima e gigantesca marionete de arlequim que se movimentava. Nos dedos de uma de suas

mãos prendiam-se fios amarrados a uma pequena pessoa/arlequim que, sustentada por uma pequena plataforma, dançava conforme o movimento dos fios.

Com as alegorias, cujo recurso visual primeiro é sempre a monumentalidade, isto é, o grande aumento em escala dos motivos principais representados (elas são sempre imensas – via de regra até 13m de altura, dez de largura e 15 de comprimento), as coisas representadas nos carros ganham uma vida ativa quase humana no sentido em que dirigem-se a nós, algumas vezes mesmo mexendo-se e emitindo sons (a água da portela) e cheiros (águas de cheiro aspergidas); uma vida que é inerente àquele contexto ritual.



Coisas ganham vida ativa, quase humana. Foto de Evandro Teixeira.

*Foi José Reginaldo Gonçalves quem me chamou a atenção para o fato de as alegorias no desfile emergirem como verdadeiras entidades. Interessante observar, nesse contexto, o quanto a voz das alas que sempre seguem e precedem uma alegoria trazem de volta uma humanidade muito plena.*

Os seres humanos, por sua vez, viram coisas – “composições de carro” – elos postos a serviço de uma cadeia de significados dada pelo motivo alegórico. O carro alegórico torna o corpo humano um significante, veículo concreto e físico de uma significação. Assim fazendo, relativiza radicalmente nossa humanidade, que nos escapa submetida aos desígnios muito superiores dessa toda poderosa entidade – o carro alegórico em desfile.<sup>7</sup> A alegoria não é simplesmente um mediador, no sentido em que nos conduz, como “meiros” espectadores, por entre muitos significados propostos; ela faz com que efetivamente experimentemos as transformações de perspectiva que nos propõe, entre as quais nossa transformação em seus objetos.

A “alegoria”, termo carnavalesco nativo, parece assim guardar fortes relações com a forma alegórica de expressão, tal como discutida na teoria literária e da arte (Pépin, 1979). As alegorias dizem uma coisa e significam muitas, num jogo livre de alusões. Da mesma forma como reverenciam e brincam com a fama e a majestade, exaltam ironicamente objetos banais e corriqueiros. Misturam elementos aparentemente desconexos. Brincam com a ambigüidade, intrigam, surpreendem. Uma vez prontas para serem apreciadas, são inesgotáveis e, no entanto, passam inexoravelmente junto com o desfile de uma escola, pois logo sua vida acabará. Seu fabrico, entretanto, abriga a possibilidade de desenvolvimento de estilos artísticos muito diferenciados e mesmo altamente individualizados e, em minha opinião, apenas alguns carnavalescos (certamente os melhores) são verdadeiramente alegoristas, mediadores também cosmológicos.

### **3. Concluindo ou abrindo...**

Do ponto de vista da metrópole como organização social e experiência sociológica, as alegorias trazem nos bastidores de sua criação a heterogeneidade e o grau de problemas característicos da grande cidade. Com elas saímos das localidades que sediam as quadras das escolas e vamos de muitos tipos de artistas e trabalhadores ao bicheiro num piscar de olhos.

Do ponto de vista da metrópole como experiência simbólica, os carros alegóricos, com sua abertura e descontinuidades, parecem especialmente adequados às múltiplas e fragmentárias leituras de brincantes e espectadores extremamente diversos entre si. Gostaria contudo de aprofundar a consideração de seu sentido simbólico, tomando-as como objetos em si, obras de arte coletiva e ritual.

Gonçalves (2000), num artigo sugestivo, discute a noção de patrimônio cultural e seus significados e funções em contextos nacionais distintos, tendo como fio condutor uma problematização das idéias de aura e de autenticidade tal como propostas no famoso ensaio sobre a reprodutibilidade técnica e a obra de arte de Walter Benjamin (1969). À singularidade e permanência características dos objetos auráticos e à reprodutibilidade e transitoriedade características dos não-auráticos, Gonçalves apresenta a possibilidade de uma autenticidade não-aurática, expressa em sua análise do caso de Williamsburg (EUA) – cidade recriada em meados do século XX tal como existia em 1775. A importância do elo com o “passa-



do”, bem como a idéia de sua singularidade permanecem nessa nova forma de “patrimônio”. Apenas trata-se de uma singularidade preservada pela recriação e não pela permanência (Gonçalves, 2000, p. 23). O passado emerge sem relação de continuidade com o presente, sem a mediação da duração real de vida do objeto. Preenchendo uma lacuna experimentada por sua destruição ou transformação no tempo, o passado recriado parece agora, paradoxalmente, situar-se fora do tempo, propondo-se a durar para sempre.<sup>8</sup> Os bens patrimoniais, nos diz Gonçalves, atuam como mediadores entre distintas percepções da temporalidade.

Já em sua complexa elaboração da idéia de aura, Benjamin indicava o papel de mediação de experiência desempenhado pelas obras de arte. Creio que, em ao menos um de seus muitos aspectos, a noção de aura pode ser compreendida como uma qualidade simbólica derivada da presença original no tempo e no espaço do objeto criado diretamente pelas mãos do artista, presença essa que autoriza um determinado objeto a expressar com autenticidade uma certa forma da experiência humana.

Ora, nessa acepção, as alegorias carnavalescas vistas como obras de arte são objetos fortemente auráticos, não apenas em função do processo de sua criação (que integra o artesanato entendido como o contato direto da mão com a criação como muitas formas – como o acetato e a fibra de vidro – que pertencem à era da reprodutibilidade técnica), mas sobretudo por sua natureza eminentemente ritual.

Trata-se, entretanto, de uma forma peculiar de aura, pois os carros alegóricos ra-

dicalizam a singularidade e unicidade, associando-as não à permanência e duração (como no objeto de arte tradicional), mas a uma transitoriedade radical. A forma da experiência que as alegorias propõem não é feita para ser transmitida mas integralmente vivida e exaurida em seu ato. A existência plena do carro alegórico é irreproduzível.<sup>9</sup> Ele só existe na duração ritual e massivamente compartilhada de sua passagem pelo mundo. É totalmente singular, não deseja passado, não almeja futuro, é só presente. Porém deseja, aí sim, abolir a permanência. E tudo o que é nada mais será.



Abre-alas, alegorias e alas da Portela. Desfile de 2000.  
Foto de Evandro Teixeira.

Situadas no centro da espetacularidade do desfile contemporâneo, as alegorias falam de um certo tipo de experiência urbana da modernidade proposto pelo carnaval – frag-

<sup>8</sup> Observo que, tendo abolido a dimensão da temporalidade, o novo patrimônio institui-se como uma espécie de espaço-mito.

<sup>9</sup> Sua dimensão ritual situa-se além da capacidade da “reprodutibilidade técnica” pensada no sentido da simples reprodução, ou então requeria um olhar-que-olha-através-das-lentes extremamente artístico e não simplesmente televisivo como acontece nos nossos dias.

mentação, heterogeneidade, ritmo acelerado de mudanças, passagem linear de um tempo que, em sendo impossível de reter, deve ter sua vivência esgotada em intensidade. Reconhecendo a modernidade e dialogando com

a metrópole como expressão de um modo de vida, para usar a expressão de Wirth (1976), as alegorias carnavalescas radicalizam a sua experiência, afirmando, ao mesmo tempo, sua singularidade e transitoriedade.

### *Referências bibliográficas*

- BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. In: ARENDT, Hannah (org.). *Illuminations: essays and reflections*. Nova York: Schocken Books, 1969. p. 217-51.
- CAVALCANTI, Maria-Laura. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte/ UFRJ, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O Boi-Bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa*. *Revista História, Ciência e Saúde: Visões da Amazônia*, Rio de Janeiro, FioCruz, v. 6, suplemento especial, novembro de 2000. p. 1.019-46.
- \_\_\_\_\_. *O indianismo revisitado pelo Boi-Bumbá: notas de pesquisa*. *Revista de Estudos Amazônicos Somanlu, Programa de Pós-Graduação em Natureza e Cultura na Amazônia*, v. 2, n. 2, ed. especial, 2002. Amazonas: Valer / Universidade do Amazonas.
- \_\_\_\_\_. *Os sentidos no espetáculo: percepção e cognição na cultura popular contemporânea*. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2002 (no prelo). p.127-35.
- DURKHEIM, Émile. *Introducción*, Livro II Cap. 7, *Conclusion*. *Las formas elementales de la vida religiosa: el sistema totémico en Australia*. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1968 [1912].
- GOMBRICH E. H. *Styles of art and styles of life. The uses of images: studies in the social function of art and visual communication*. London: Phaidon, 2000. p. 240-61.
- \_\_\_\_\_. *What art tell us. The uses of images: studies in the social function of art and visual communication*. London: Phaidon, 2000. p. 262-72.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais*. In: ESTERCI, N; FRY, P.; GOLDENBERG, M. (orgs.). *Fazendo antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: CP&A, 2000. p. 15-33.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*, v. 2. Madrid: Guadarrama, 1969.
- MAUSS, Marcel. *Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. (Extrait de *l'Année Sociologique, seconde série, 1923-1924*). *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978 [1950]. p. 143-279.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'oeil et l'esprit. Folio essais*. Gallimard, 1964. (Trad. brasileira: *O olho e o espírito*. In: Merleau-Ponty. *Coleção Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 85-111).
- SEEGER, Anthony. *O significado dos ornamentos corporais. Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. p. 43-57.
- SIMMEL, Georg. *On individuality and social forms*. Chicago/ London: The University of Chigaco Press, 1971.
- PANOFSKY, Erwin. *What is Baroque? In: Three essays on style*. Cambridge/MS e Londres: The MIT Press, 1995. p. 17- 88.
- PEPIN, Jean. *Dante et la tradition de l'allégorie*. Montréal: Institut d'Études Médiévales, 1970.
- WIRTH, Louis. *O urbanismo como modo de vida*. In: VELHO, Otávio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. p. 90-113.



## ***Abstract***

The so-called "allegories", or "allegorical cars" are at the center of the spectacular visual quality that characterizes the carioca carnival. They mark the ritual narrative of the samba-school parades, playing a core symbolic role in the typical environment of intense and festive sociability where they are used. Here I focus on the cultural nature of this spectacular festival, using the "allegories" as a guiding thread for the analysis. What are the sociological and symbolic meanings of this eminently collective form of art? Which mediation processes support the creation and the ritual fruition of these allegories? How do they actually operate and what do they tell us about? Applying the Benjaminian notion of aura, the article ascribes their symbolic centrality to their mediating role between sociological networks and symbolic and cosmological meanings.

*Keywords:* visual, ritual, allegories, meaning, popular culture, mediation.

Recebido em: julho de 2002.

Aprovado em: agosto de 2002.





## *Espetáculo ou reflexividade? Sobre uma narrativa da violência no cinema norte-americano dos anos 90*

**Rose Satiko Gitirana Hikiji**

### *Resumo*

Neste artigo, proponho uma abordagem interpretativa de alguns filmes norte-americanos considerados representativos do cinema violento da década de 1990. Para tal, introduzo a problemática da construção midiática da violência, sugerindo que a produção cinematográfica em questão subverte a narrativa que espetaculariza a violência, utilizando-se de mecanismos reflexivos. A análise fílmica e a montagem de fragmentos das obras revelam a presença da violência não apenas como tema, mas na própria forma das imagens: *imagens-violência*. Polêmicas, as obras discutidas problematizam, de formas diversas, a relação entre comunicação visual reprodutível e violência. Procuro apontar a reflexividade presente em suas narrativas.

*Palavras-chave:* violência, cinema, anos 1990, antropologia visual.

### *Montagem*

#### *1.*

Em um depósito, um homem mantém um policial amarrado a uma cadeira. Adverte que não quer torturá-lo por informações, mas porque é divertido poder torturar um "tira". O homem, muito tranquilo, amordaça o policial, ameaça matá-lo com um tiro, mas liga o rádio em um programa que toca rock dos anos 70 e, dançando, continua a torturá-lo. O rosto do policial está sangrando. A música, alta, toma conta do local. Os grunhidos do policial amordaçado acompanham a "trilha sonora". O homem corta o rosto do policial com uma navalha. A câmera se

desloca para a esquerda, "repousa" sobre o fundo do depósito. O movimento de câmera retira a ação de nosso alcance visual. Ela só é indicada através de sons: os gritos do policial intensificam-se. Então, o homem entra em cena segurando a orelha de sua vítima. "Foi tão bom para você quanto para mim?", pergunta à orelha.

#### *2.*

Um homem, no banco de passageiro de um carro, empunha a arma com a mesma naturalidade com a qual seguraria um cigarro ou um sanduíche. Dispara-a, em meio a uma frase. Sangue no vidro traseiro. Sangue no rosto do assassino. Ele e o motorista

<sup>1</sup> As obras em questão estão entre os filmes que analiso na dissertação de mestrado *Imagem-violência. Mimesis e rellexividade em alguns filmes recentes, delimitada no PPGAS-USP, sob orientação de Sylvia Caiuby Novaes, em janeiro de 1999. Foram selecionadas entre mais de 50 filmes consultados, em pesquisa filmográfica que consistiu no acompanhamento de mostras de filmes, estréias, lançamentos em vídeo, cobertura da mídia, material teórico produzido e conversas com espectadores. São obras que em geral se destacaram em discussões acadêmicas ou midiáticas sobre a questão da representação fílmica da violência. Para o desenvolvimento da pesquisa, tive o apoio da FAPESP, instituição à qual agradeço.*

discutem. O primeiro afirma ter atirado por acidente. O motorista fica nervoso com a idéia de tráfegar à luz do dia com um carro ensangüentado. Não vemos mais o morto.

(minutos depois) O homem que atirou está agora no carro limpando o vidro dianteiro. O que dirigia está atrás limpando o banco e vidros ensangüentados com o que identificam como “pedaços de cérebro”. Discutem a situação.

### 3.

Uma perseguição policial a uma dupla de seqüestradores assassinos está chegando ao fim. A delegada, que está grávida de sete meses, descobre o esconderijo e dirige-se sozinha ao local onde encontra-se um dos bandidos. De longe, observa-o mexendo em uma máquina de onde jorra um líquido vermelho sobre a branca neve, cenário predominante no filme. O som da máquina é acrescido de uma nota grave. Essa massa sonora ambienta a tensão da seqüência. A expressão da delegada de incompreensão é substituída pela de horror, susto. A câmera revela o seqüestrador empurrando uma perna para dentro de uma máquina de triturar lenha. A delegada grita: “Polícia”. Mas o homem não a ouve e a imagem o mostra insistindo em seu esforço de enfiar a perna máquina adentro. A música é mais tensa, mas a situação é absurda. O pé vestido em meias resiste à máquina. O homem, grande e abobalhado, demora para entender a situação. A delegada grávida aponta para a insígnia de seu chapéu. O homem joga nela o pau com o qual empurrava o pé para dentro do moedor e sai correndo. Ela atira. Ele cai, ferido na perna.

Um plano à distância mostra a delegada indo em direção ao homem caído no chão. O resto é branco.

## *Desmontagem*

Sergei Eisenstein, no cinema, e Walter Benjamin, na filosofia, sugerem a possibilidade da criação de um novo conceito a partir da *justaposição* de fragmentos retirados de seus contextos originais. A *montagem* também implica a inclusão do leitor/espectador no processo criativo/interpretativo, permitindo-lhe refazer a trilha percorrida pelo autor. Na *montagem* aqui apresentada, estão *fragmentos* de algumas obras que considero paradigmáticas do cinema da década de 90.<sup>1</sup>

A primeira seqüência integra o filme de estréia de Quentin Tarantino, *Reservoir dogs (Cães de aluguel)*. Feito com orçamento baixíssimo, mesmo para os padrões do cinema independente norte-americano, impulsionou a carreira deste cineasta. Com seu segundo filme, *Pulp fiction (Pulp fiction – Tempo de violência)*, Tarantino já se tornava sinônimo de um estilo: “tarantinismo”, por exemplo, definia um maneirismo associado à representação de cotidianos violentos, envolvendo gângsters; “tarantinização” designava um movimento de assimilação por parte de outros diretores de temas e estética cunhados pelo jovem cineasta. O trabalho do diretor tornou-se referência nas discussões a respeito do cinema contemporâneo, sobretudo no quesito “violência”. É de seu segundo filme o outro fragmento selecionado. Já a terceira seqüência apresentada



faz parte de *Fargo* (*idem*), longa de Joel Coen, outro cineasta da turma dos chamados "independentes" norte-americanos.<sup>2</sup> Em geral, essas obras chamaram a atenção de público e crítica, sendo que as duas últimas chegaram a receber a premiação máxima no mais conhecido festival europeu, o de Cannes.<sup>3</sup>

As seqüências selecionadas apontam para elementos narrativos e imagéticos que diferenciam este cinema em sua representação da violência. Nelas, há uma estrutura recorrente. A ação violenta é seguida de uma espécie de piada. Esta tem como mote, geralmente, uma brincadeira com partes/restos do corpo humano. O limite entre o choque e o riso torna-se muito tênue. Aliás, a reação mais comum das platéias dos cinemas nos quais assisti a estes filmes foi a risada. Reação incômoda, sobretudo ao acompanhar cenas violentas e, a meu ver, repugnantes e difíceis.

Pretendo aqui discutir a especificidade da narrativa da violência em alguns filmes recentes e sua atuação na construção do cenário *mediático* que constitui o imaginário sobre a violência. Entendo que o cinema dialoga com as demais narrativas dos meios de comunicação, potencializando algumas das representações contemporâneas da violência, às vezes afirmando-as como espetáculo, por meio do sensacionalismo e do melodrama, mas outras vezes as desconstruindo-as.

### *A narração da violência*

*A maior parte de nós conhece e teme a tortura e a cultura do terror unicamente*

*através das palavras dos outros. Por isso preocupo-me com a mediação do terror através da narrativa e com o problema de escrever eficazmente contra o terror* (Taussig, 1993, p. 25).

Com estas palavras, Michael Taussig inicia seu livro sobre a violência colonial no início do século e o xamanismo hoje na região do Putumayo, Colômbia. São analisadas pelo autor as formas através das quais diferentes atores narraram a prática violenta, ou, em suas palavras, "o espaço da morte onde o índio, o africano e o branco deram à luz um Novo Mundo" (1993, p. 27). Entre essas narrativas, estão romances, publicações de comentaristas estrangeiros e de jornalistas locais da época colonial, relatórios oficiais encaminhados ao então Ministério das Relações Exteriores da Grã-Bretanha a respeito das atividades de colonização e cartas pessoais de funcionários coloniais. Interessam a Taussig as estratégias narrativas presentes nos textos em questão, o tom com que comunicam o terror, a forma como apropriam-se dos acontecimentos para atribuir sentidos à experiência da tortura e da morte.

Problematizando a "descrição do terror", o autor percebe nestes textos ora a banalização, ora a melodramatização das atrocidades. A importância da investigação da mediação do terror através da narrativa, para Taussig, reside na possibilidade da construção de outra narrativa capaz de superar o próprio terror. Neste sentido, não é aleatória a introdução de versos de Brecht em meio à etnografia. Taussig acredita que "o efeito de alienação" proposto pelo dramaturgo –

<sup>2</sup> Recebem tal denominação por fazerem seus filmes fora da estrutura dos grandes estúdios.

<sup>3</sup> *Pulp fiction* recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 1994, além do Oscar e o Globo de Ouro de Melhor Roteiro Original. Joel Coen, de *Fargo*, recebeu pelo filme, em 1996, o prêmio de melhor diretor em Cannes.

alienar a alienação, através do estranhamento do cotidiano – ou o realismo mágico teriam sido mais eficazes na transmissão e transformação da “alucinatória realidade do terror presente no Putumayo” (idem, p.138).

Como a Taussig, intrigam-me as narrativas através das quais conhecemos e tememos a violência. Do Putumayo colonial ao contexto mundial atual, persistem alguns temas e estilos, mas surgem novos narradores. Na contemporaneidade, um dos principais instrumentos de mediação da nossa relação com o mundo são os meios de comunicação. Experiência cotidiana, a mídia é hoje parâmetro de condutas, veiculando representações e valores e, no que tange à violência, ensinando o medo.

No que consiste esta “pedagogia da violência”? Rondelli (1994/5, p. 98) lembra que à curiosidade reprimida e ao *voyeurismo* do público, os meios de comunicação respondem com a exibição de atos da “chamada criminalidade tradicional – furtos, lesões corporais, violência sexual, vandalismo”, omitindo, ou não evidenciando outros crimes de natureza menos apelativa, “como os de ordem econômica, ecológica, contra a saúde pública e a segurança no trabalho, o desvio de verbas públicas e a corrupção”. Ao “agregar os fatos do cotidiano em editoriais” – roubos, homicídios e seqüestros nas páginas policiais e desemprego, corrupção e baixos salários em blocos de economia e política –, a rotina jornalística dissocia fatos que, muitas vezes, são interligados e “transformam os atos da criminalidade em epifenômenos” (Rondelli, 1994/5, p. 99). Assim, definindo-a a partir de seus interesses, isolando-a de um contexto econômico, político

e social mais amplo, a mídia ensina a violência, explica o que deve ser temido.

De maneira que não difere muito dos relatos analisados por Taussig, o jornalismo contemporâneo – uma das principais vozes midiáticas – apropria-se ora do sensacionalismo, ora do realismo como estratégias narrativas que transformam a notícia violenta em espetáculo.

*Nos telejornais, apresentados como show de notícias, os recursos à espetacularização e à dramatização são acionados para envolver emocionalmente o telespectador. Deste modo, através da narratividade dos media, a violência sofre um processo de naturalização e de banalização que escamoteia sua gênese social. (Rondelli, 1994/5, 100; grifos da autora)*

Mediada, espetacularizada, a violência “fascina”. “São cinco a dez por cento de casos aberrantes, que são a exceção e não a regra. Mas são eles que fazem tremer as multidões e excitam os reflexos do medo (...). A partir de agora o cidadão vive a violência como espectador, antes ele a vivia como ator. *Nós passamos da era da violência vivida à era da violência vista*”, afirma Chesnais (1981 *apud* Rocha, 1997, p. 39; grifos da autora). Enzensberger (1995 *apud* Rocha, 1997, p. 40) completa: “Se as imagens do terror não nos transformam em terroristas, transformam-nos em *voyeurs*”.

Cabe interrogar-se a respeito da natureza das imagens da violência. Ramos (1994, p. 18-9) alerta para a violência intrínseca à própria forma “imagem-câmera”. A imagem produzida a partir da “máquina-câmera”



compõe o “campo de fruição do espectador”, uma situação de mundo que faz da posição espectral o “local por excelência ‘voyeurista’”. O espectador identifica-se com a câmera; ele é o “olho no buraco da fechadura”.

Gunning vai às origens do cinema, perguntando pela sensibilidade dos primeiros espectadores, aqueles que teriam gritado diante da locomotiva dos Lumière. Descobre em relatos publicados em jornais da época que o terror estava mais próximo do prazer. Afirma que

*o trem correndo não produziu apenas a experiência negativa do medo: ele criou a forma, particularmente moderna, do entretenimento de emoção, incorporada nas então recentes atrações dos parques de diversões (como a montanha-russa), que combinava as sensações de aceleração e queda com a de segurança, garantida pela moderna tecnologia industrial. (Gunning, 1995, p. 55)*

E ainda:

*O peculiar prazer de gritar diante da imagem de uma locomotiva subitamente animada não indica um público desejoso de tomar a imagem pela realidade mas sim um espectador cuja experiência cotidiana perdeu a coerência e a imediatez tradicionalmente atribuídas à realidade: é esta ausência de experiência que cria o consumidor faminto de emoções. (Gunning, 1995, p. 58)*

Percebo semelhanças entre o espectador descrito e o contemporâneo. A ausência de

*experiência* – este sintoma da modernidade, tão densamente analisado por Benjamin (1996) – persiste. Constantemente, são lançados no mercado de imagens novos pacotes que prometem alimentar-nos com emoções. A violência é um dos principais ingredientes do cinema “montanha-russa”. No mercado do entretenimento imagético, a emoção que se procura está, quase sempre, na mistura correta de suspense, adrenalina, medo e catarse, fundamentados na ação violenta.

Mas aqui não pretendo tratar da receita tradicional do cinema da ação violenta. O incômodo que inspira esta reflexão foi causado por um ingrediente aparentemente estranho à culinária em questão: o riso. A construção narrativa que faz platéias inteiras rirem de ações como a mutilação corporal precisava ser entendida.

### O riso

Em “De que riam os índios?”, Clastres (1990, p. 90-1) alerta para o risco corrido pelos antropólogos que tendem a levar os mitos dos povos indígenas muito “a sério”, esquecendo um traço comum a muitos deles: seu humor. Para o autor, “um mito pode ao mesmo tempo falar de coisas graves e fazer rir aqueles que os escutam”. Uma “intensa impressão de cômico”, desenvolvida em alguns mitos e associada ao “senso agudo do ridículo” dos índios os faria “caçar de seus próprios temores” em “momentos de distensão”. Após reproduzir textualmente dois mitos dos índios chulupi, do Chaco paraguaio, Clastres os desconstrói buscando neles exatamente *o que* diverte os índios e *o que* eles narram além do cômico.

Clastres nota que nos dois mitos descritos se caçou justamente de dois tipos de seres – xamã e jaguar – que, longe de serem personagens cômicos, são perigosos, “capazes de inspirar o medo, o respeito, o ódio, mas nunca certamente a vontade de rir” (Clastres, 1990, p. 100). Então, pergunta-se como resolver a contradição entre o imaginário do mito e o real da vida cotidiana. Para o autor,

os chulupi fazem ao nível do mito aquilo que lhes é proibido ao nível do real. Não se ri dos xamãs reais ou dos jaguares reais, pois eles não são nada risíveis. Trata-se pois, para os índios, de colocar em questão, de desmistificar a seus próprios olhos o medo e o respeito que lhes inspiram jaguares e xamãs. Esse questionamento pode operar-se de duas maneiras: seja realmente, e mata-se então o xamã julgado muito perigoso ou o jaguar encontrado na floresta; seja simbolicamente, pelo riso, e o mito (desde então instrumento de desmistificação) inventa uma variedade de xamãs e de jaguares tais que se possa caçar deles, já que são despojados de seus atributos reais para serem transformados em idiotas da aldeia. (Clastres, 1990, p. 101; grifos do autor)

Clastres identifica assim a função “catártica” do mito: ele libera a obsessão de rir daquilo que se teme. “Ele desvaloriza no plano da linguagem aquilo que não seria possível na realidade” (Clastres, 1990, p. 102).

A analogia com os filmes é irresistível. Por um lado, a afirmação nos remete à questão do riso diante do corpo agredido,

mutilado. O corpo – e a defesa de sua integridade – tem um lugar central nas sociedades ocidentais. Na realidade cotidiana são poucos os momentos em que uma agressão física é admissível, e ainda menos numerosos aqueles em que ela seria risível – excetuadas algumas situações de sadismo individual ou coletivo.<sup>4</sup> Mas, nos filmes apresentados, rimos da mutilação de uma orelha, da explosão de um cérebro e da trituração de uma perna. Estamos, também no plano da linguagem, rindo do que tememos.

Clastres atribui aos mitos a capacidade de desmistificação. É curioso que, mesmo assaltados cotidianamente por imagens da violência urbana, registradas em flagrantes de câmeras de TV, câmeras de agências bancárias, câmeras de elevadores de edifícios, e veiculadas em rede nacional, sejamos ainda capazes de rir da violência, ao menos da violência segura da ficção. No cinema, também rimos de nosso próprios medos, de certa forma, desmistificando-os.

Mas para entender *o que* diverte os espectadores contemporâneos e *o que* os filmes narram “além do cômico” é preciso neles mergulhar. Uma análise da obra<sup>5</sup> de Quentin Tarantino revelou algumas características de suas imagens da violência. Em termos narrativos, os filmes do cineasta afastam-se do modelo dos *westerns* e policiais clássicos, que têm como estrutura a violência inicial sofrida pelo herói – ou alguém a ele ligado – seguida pela violência do herói – que é vingativa, “justa” e catártica. Nos seus filmes, os protagonistas têm a violência como profissão. A ação violenta é prática cotidiana. Contrariamente ao modelo narrativo heróico e maniqueísta, no qual a violência

<sup>4</sup> Do qual o “trote” aos calouros que ingressam na universidade, os linchamentos e o ato de queimar um índio “por diversão” são alguns exemplos.

<sup>5</sup> Na dissertação já citada, analiso os filmes dirigidos por Tarantino *Reservoir Dogs* e *Pulp fiction*, bem como dois roteiros seus, *Natural born killers* (Assassinos por natureza) dirigido por Oliver Stone, e *True romance* (Amor à queima-roupa) de Ridley Scott.



é justificada quando empregada pelo agente do Bem (herói, policial, inocente) contra a força do Mal (vilão, criminoso, monstro, psicopata), nos filmes de Tarantino não há os “dois lados da moeda”. São quase inexistentes os não-gângsters, não nos é proposta uma clara distinção entre heróis e vilões. Como nota Baptista,

*os heróis clássicos desapareceram, os personagens que funcionavam como referências morais estão em agonia (policiais, advogados). (...) já não há mais espaço para os detetives honestos (...). Agora, o corpo policial é visto como foco de corrupção e violência estatal, associado freqüentemente ao crime. (Baptista, 1995, p. 275)*

De fato, nos filmes de Tarantino, é explorada a ausência ou a inversão de referenciais morais e éticos. No início de *Cães de aluguel*, ouvimos o seguinte diálogo entre dois dos assaltantes: – “Não matou gente?”. – “Só tiras”. Aqui é verbalizada uma perversa noção de pessoa (e não-pessoa): retira-se a humanidade de uma categoria de indivíduos para se justificar seu extermínio cruel. Mas neste universo de desencanto, do qual se eliminou a referência que divide o mundo entre bons e maus, o diálogo soa irônico. E o alvo da ironia parece ser justamente a tradição dramatúrgica da maioria dos filmes policiais e de ação norte-americanos, nos quais, com o intuito de se justificar a eliminação violenta de bandidos, criminosos ou vilões, estes são apresentados como *monstros*, seres para os quais nossos únicos sentimentos são o temor e o desejo de destruição. Ao inverter os termos

(bandidos = gente; tiras = coisa), o diálogo dos personagens ironiza este dualismo maniqueísta que é estrutural no cinema violento.

Baptista afirma que o espectro moral de *Cães de aluguel* resume-se a “pequenos acordos entre um e outro personagem” (Baptista, 1995, p. 279). No entanto, alguns valores continuam a ser respeitados. Dentre estes, o principal é provavelmente o “profissionalismo”. De fato, a violência nos filmes de Tarantino – e de certa forma em *Fargo* – é associada à atividade profissional. O lugar da violência não é o da exceção, mas o da regra. Arrisco afirmar que o resultado desta contextualização é a exposição da própria banalidade desta violência, não sua valorização.

A banalidade expressa-se também na construção das situações que resultam em assassinatos. Em *Pulp fiction*, mais de uma vez, os assassinatos são frutos de incidentes. Não são intencionais, mas conseqüências de ocorrências banais que coincidem com o fato do personagem ter uma arma na mão, o dedo no gatilho. Marvin, o garoto do banco traseiro, foi morto porque, provavelmente, Jules passou por cima de um buraco, fazendo com que a arma na mão de Vincent disparasse. Em outra cena, Vincent é morto porque uma tostadeira libera as torradas no exato momento em que Butch, o lutador a quem Vincent deveria matar, segurava a metralhadora do gângster, que encontrara na pia de sua cozinha (Vincent a deixara lá para ir ao banheiro). As cenas chegam a ser cômicas. Rimos dos assassinatos, como quem ri da pessoa que escorrega na casca da banana. Rimos da

banalidade da morte. Para Pommer (1997), esta ênfase narrativa de *Pulp fiction* na coincidência, em detrimento da causalidade,<sup>6</sup> seria uma estratégia narrativa que denuncia o caráter metalingüístico e reflexivo da obra. É esta chave irônica que diferencia a violência nestes filmes. *Além do cômico* está o olhar irônico – e crítico – à insensibilidade do espectador diante da imagem da violência.

Os anos 90 caracterizam-se por uma hiper-representação da violência. As coberturas foto e jornalísticas são cada vez mais explícitas. A transmissão ao vivo de um suicídio, em meados de 1993, no telejornal *Aqui Agora*, precursor do sensacionalismo “câmera na mão” da televisão brasileira, provocou inúmeras reações de telespectadores indignados (Ramos, 1994). Já as imagens dos corpos em estado de putrefação das vítimas do chamado “maníaco do parque”, veiculadas em 1999 em vários telejornais, aparentemente não chegaram a incomodar a audiência anestesiada. No cinema, a ação violenta tornou-se sinônimo de espetáculo em filmes estrelados por atores como Jean Claude Van Damme, Arnold Schwarzenegger ou Lorenzo Lamas. John Woo, um cineasta de Hong Kong que criou uma coreografia própria para a violência, a qual inspirou vários cineastas norte-americanos<sup>7</sup> e o levou a ser cooptado por Hollywood, ficou mundialmente conhecido por seus massacres espetaculares protagonizados nos mais exóticos cenários, como uma casa de chá, uma igreja e até uma maternidade.

Talvez nunca tenham sido tão exploradas imagens de corpos mutilados, dilacerados, vísceras expostas, a materialidade grotesca dos restos humanos. Mas, há em al-

guns filmes do cenário atual uma diferença. Tomando emprestada a história das “piscadelas” de Geertz (1989, p. 16), creio que alguns cineastas, como Quentin Tarantino ou Joel Coen, entre outros, “piscam”, como o “terceiro garoto”, “para divertir maliciosamente seus companheiros”. Assim, suas imagens violentas estariam mais próximas da “imitação” – “propositada, grosseira, óbvia” – de imagens veiculadas no próprio meio, *citadas* com o intuito da provocação. De fato, não há consenso sobre as obras em questão. Muitos não as consideram menos banalizantes que aquelas a que supostamente estariam ironizando. Mas, sem dúvida, estes filmes primam pela capacidade de provocar a discussão sobre a violência fílmica e com ela suscitam a reflexão acerca da relação do espectador com o espetáculo violento.

Qual a especificidade dos filmes em questão? Por um lado, apresentam *imagens da violência* – atos de violência física implicando um (ou vários) agressor(es) e uma (ou várias) vítima(s). Por outro lado, estas são *imagens violentas* em sua construção: provocam no espectador tensão, susto, ansiedade ou nojo, seja por sua elaboração rítmica, seja pela representação grotesca<sup>8</sup> do ato violento. A este tipo de construção visual, caracterizado pelo duplo caráter da relação entre imagens e violência, proponho chamar *imagem-violência*. Tema e ao mesmo tempo forma, a violência nestes filmes revela-se como linguagem, no limite, metalinguagem.

Em *Cães de aluguel*, dois detalhes introduzem o estranhamento na cena da tortura. O primeiro é a música: um rock dos anos

<sup>6</sup> Além dos exemplos por mim descritos, Pommer cita as cenas da overdose de Mia e da sobrevivência de Jules e Vincent a uma rajada de tiros disparados contra eles.

<sup>7</sup> Tarantino chegou a ser acusado de plagiar, em *Cães de aluguel*, um trabalho de Woo, copiando marcações de cena e trechos do enredo do mesmo.

<sup>8</sup> Ducrot e Todorov (1977) diferenciam a representação grotesca da realista. A primeira supervalorizaria alguns elementos do cotidiano, retirando-os de seu contexto mais geral, e conseqüentemente, esvaziando o “realismo” da situação.



70 serve como trilha sonora à ação do torturador, que dança durante a ação violenta. O movimento de câmera é o outro diferencial. Acompanhando o gângster em cada detalhe de sua ação, com inserções de *close*s dramáticos do policial torturado, a câmera nega-se a mostrar o que seria o ápice da tortura. Não vemos o gângster cortar a orelha do policial. A câmera é afastada sem nenhuma sutileza em direção a um canto do depósito. Ela “vira o rosto” para não ver. E não nos deixa ver. Ela deixa à nossa imaginação a tarefa de reconstituir o momento da mutilação. E em seguida, a narrativa resvala na escatologia e na piada; de fato, humor negro. É nesse momento que é provocada a risada. Mas, logo depois, o tempo narrativo é retomado. A música continua a tocar. A ação revela-se contínua. E, aqui, pode perceber-se fora de lugar a risada que ainda ecoa no cinema.

Em *Fargo*, é também o elemento escatológico – associado à construção do personagem *idiota* e à situação absurda – que provoca o riso. É hilária a insistência do criminoso em enfiar uma perna em um triturador de lenha, o sangue espirrando na neve. Mas, mais uma vez, a risada é calada pelo tempo filmico. Ao ato violento não segue uma outra piada, ou uma ação espetacular, mas sim a continuação da ação, anti-espetacular, quase realista: a delegada detém o homem que tentava fugir, atirando em sua perna. Ele cai. Ela vai em sua direção. Lentamente.

Nos filmes em questão, há, então, uma especificidade narrativa: se, inicialmente, o riso alivia a tensão, no instante seguinte, incomoda. O tempo narrativo – a longa

duração dos planos da ação violenta e também do momento seguinte – colabora para a constatação do absurdo – horror, para alguns – do motivo do riso: rimos da mutilação corporal, dos restos de corpos (sangue, miolos, orelha, carne moída), restos humanos. Por um instante, é inevitável a percepção da barbárie – que está nos personagens e em todos nós, cúmplices *voyeuristas* do horror.

Após a quase-catarse, o choque. A idéia com que trabalho é que no movimento do sério para o cômico e vice-versa este cinema gera um desconforto. De certa forma ironiza o próprio espectador – e sua expectativa com relação ao desfecho da ação violenta. Este é levado a perceber o seu desejo – e prazer – de olhar a violência. Eventualmente, tem-se um mal-estar diante do percebido. Neste caso, o “cinema da crueldade irônica” afasta-se do sensacionalismo – de que foi acusado, inúmeras vezes, dada a suposta “gratuidade” de suas cenas violentas – e aproxima-se da crítica cultural.

*Conseguimos penetrar no mistério apenas no grau em que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética, que reconhece ser impenetrável o cotidiano, e cotidiano o impenetrável.*

*(Walter Benjamin, O Surrealismo)*

Além do tempo narrativo, que incita a reflexão, os filmes em questão aproximam a violência do cotidiano, em vez de torná-la “espetacular”, em situações sobre-humanas. Em *Cães de aluguel*, quando o gângster que tortura o policial sai do esconderijo

<sup>9</sup> Em um artigo em que analisa a literatura brasileira de temática violenta

para pegar um galão de combustível no carro, percebemos que se trata de um bairro residencial: o ambiente é calmo, vozes da vizinhança substituem a música que embalava a tortura. Gângsters falam de Madonna (em *Cães de aluguel*) e de sanduíches do *Mc Donald's* (em *Pulp fiction*) antes de executarem assaltos e homens.

Em *Fargo*, a violência irrompe no pacato cotidiano de uma cidade interiorana. O filme, baseado em fatos reais (conforme nos alerta uma legenda na abertura), conta a história de um vendedor de carros que decide contratar dois bandidos para seqüestrar sua própria mulher. A idéia era receber como resgate uma grande soma de dinheiro do seu sogro, um rico empresário da cidade. Uma série de acontecimentos violentos resultam do falso seqüestro.

Aqui, a violência é tão contrastiva quanto o sangue sobre o cenário alvo dominante. Ela contrasta com o ritmo de vida e de fala dos personagens, com a gravidez da delegada da cidade, com a pacatez do mandante do crime – que é também marido (mais cotidiano impossível) – e de todo o ambiente.

Como bola de neve, a violência, inicialmente quase brincadeira, blefe, cresce para proporções arrasadoras. No entanto, não há o espetáculo. Há cotidiano – e a delegada grávida é sua mais notável expressão. Acompanhamos seus movimentos, sempre lentos: ela é acordada por um telefonema na madrugada, levanta com sua barriga de sete meses, come ovos fritos preparados pelo marido, um pintor de fala quase arrastada, vai ao local do crime, onde quase vomita, não pelo choque com o que vê, mas por

enjôo matinal... É através desta mulher que será solucionado o crime. O momento em que encontra o seqüestrador é o auge da perseguição, que, na verdade, nunca chegou a ficar realmente agitada. A ação acompanha o ritmo dos movimentos da delegada, do cotidiano da cidade, da mudança no cenário nesta estação branca. É neste cenário do *mesmo*, que o crime é apresentado. Em detalhes. Tão viscerais quanto a perna triturada. Aliás, o seqüestrador que tritura a perna exemplifica metonimicamente a estupidez da violência.

\*~\*~\*

A análise revela obras que, metalingüisticamente, refletem acerca da própria produção cinematográfica – e midiática – da violência. Assim, estas obras acabam por elaborar um discurso sobre o lugar do espectador contemporâneo e suas expectativas. A violência, aqui, surge não apenas como tema, mas como linguagem. Através de estratégias narrativas diversas, os filmes discutidos enfrentam o paradoxo e a ambigüidade descritos por Schöllhammer<sup>9</sup> (1995). Este autor diz que é paradoxal “comunicar o *incomunicável*, ou seja, atingir o momento em que a comunicação verbal cede e é substituída pela agressão”. E que é “ambígua” esta comunicação, dado que a representação da violência dá “uma realidade nova à experiência violenta”, motivo pela qual é criticada, constantemente “suspeita de exaltar e glorificar a violência”, “contagiar o meio social dos leitores, estimulando e justificando as suas reações violentas” (Schöllhammer, 1995, p. 290).



De fato, os filmes que discuti, ao comunicar a violência, ao comunicar *com* violência,<sup>10</sup> ingressam neste terreno da ambigüidade. Alimentam o espectador carente de *experiência* com a representação da

experiência violenta. Mas, às vezes, através de mecanismos reflexivos, retiram o espectador da confortável posição *voyeurista*. Fazem-no cúmplice. Questionam seu lugar.

## Referências bibliográficas

10 O conceito de imagem-violência tem como referente justamente esta dupla comunicação.

BAPTISTA, Mauro. A violência no cinema americano contemporâneo: o policial. *Comunicação e Política*, Rio de Janeiro, Cebela, v. 1, n. 2, dez./mar., 1995. p. 269-280.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.114-9.

\_\_\_\_\_. *O Surrealismo*. In: *Coleção Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 75-85.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

DUCROT & TODOROV. *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Dom Quixote, 1977.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

\_\_\_\_\_. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

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

GUNNING, Tom. *Uma estética do espanto. O cinema das origens e o espectador (in) crédulo*. *Imagens, Campinas, Unicamp*, n. 5, ago./dez., 1995. p. 52-61.

POMMER, Mauro Eduardo. *Ponto de vista narrativo em The big sleep e Pulp fiction como expressão da subjetividade*. Site na Internet da Socine (Sociedade brasileira de estudos de cinema), dezembro de 1997 (<http://www.dnnet.com.br/socine/mep.htm>).

RAMOS, Fernão Pessoa. *Imagem traumática e sensacionalismo*. *Imagens, Campinas, Unicamp*, n. 2, ago. 1994. p. 18-27.

ROCHA, Rosamaria Luiza de Melo. *Estética da violência: por uma arqueologia dos vestígios*. (Tese de doutorado), São Paulo, USP/ECA, 1997.

RONDELLI, Elizabeth. *Media, representações sociais da violência, da criminalidade e ações políticas*. *Comunicação e Política*, Rio de Janeiro, Cebela, v. 1, n. 2, dez./mar., 1995. p. 97-108.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *O monstruoso e o indizível*. *Comunicação e Política*, Rio de

Janeiro, Cebela, v. 1, n. 2, dez./mar., 1995. p. 281-92.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

## Filmografia

### **Cães de aluguel (Reservoir dogs)**

Direção e Roteiro: Quentin Tarantino  
 Direção de fotografia: Andrzej Sekula  
 Produção: Lawrence Bender  
 Ano da produção: 1992  
 Duração: 94'  
 colorido  
 País: EUA  
 Elenco:  
 Harvey Keitel ..... Mr. White/ Larry  
 Tim Roth ..... Mr. Orange/Freddy  
 Michael Madsen ..... Mr. Blonde/ Vic  
 Chris Penn ..... Nice Guy Eddie  
 Steve Buscemi ..... Mr. Pink  
 Lawrence Tierney  
 Marvin Nash ..... Joe Cabot Mr. Blue  
 Eddie Bunker ..... Mr. Blue  
 Kirk Baltz ..... Marvin Nash (o policial)  
 Quentin Tarantino ..... Mr. Brown

### **Fargo**

Direção: Joel Coen  
 Roteiro: Joel e Ethan Coen  
 Direção de fotografia: Roger Deakins  
 Produção: Ethan Coen  
 Ano da produção: 1996  
 Duração: 98'  
 colorido  
 País: EUA  
 Elenco:  
 Frances McDormand ..... Marge Gunderson  
 (delegada)  
 Steve Buscemi ..... Carl Showalter  
 William H. Macy ..... Jerry Lundegaard  
 Peter Stormare ..... Gaer Grimsrud  
 Kristin Rudrud ..... Jean Lundegaard  
 Harve Presnell ..... Wade Gustafson

**Pulp fiction (Tempo de violência)**

Direção e roteiro: Quentin Tarantino  
Direção de fotografia: Andrzej Sekula  
Produção: Lawrence Bender, Danny de Vito,  
Michael Shamberg e Stacey Sher  
Ano da produção: 1994  
Duração: 154'  
colorido  
País: EUA  
Elenco:  
Tim Roth ..... Pumpkin  
Amanda Plummer ..... Honey Bunny

John Travolta ..... Vincent Vega  
Samuel L. Jackson .... Jules Winnfield  
Uma Thurman ..... Mia Wallace  
Harvey Keitel ..... The Wolf  
Bruce Willis ..... Butch Coolidge  
Rosanna Arquette ..... Jody  
Ving Rhames ..... Marcellus Wallace  
Eric Stoltz ..... Lance  
Christopher Walken .. Capitan Koons  
Maria de Medeiros... Fabienne  
Quentin Tarantino ..... Jimmy

***Abstract***

In this article, I propose an interpretative approach on some American movies considered as representative of the 90's violent cinema. To do this, I introduce the problem of the media-construction of violence, suggesting that those movie productions actually subvert, using reflexive mechanisms, the usual narrative that glamorizes violence. The film analysis reveals the presence of violence not only as a theme, but also within the very images's form: *image-violence*. Controversial, those movies discuss the relation between reproducible visual communication and violence. I try to indicate the reflexivity present in their narratives.

*Keywords:* violence, movies, 90's, visual anthropology.

Recebido em: abril de 2001.

Aprovado em: maio de 2001.



## *Nasce uma estrela: estratégias de reconhecimento e espetacularização da violência*

**Patricia Birman**

### *Resumo*

Alguns sentidos da "violência" na sociedade brasileira, vistos dos seus centros urbanos, serão objeto deste texto, que pretende abordá-los apresentando-os associados a alguns dos seus centros de elaboração mais importantes, quais sejam, aqueles religiosos, sobretudo evangélicos. Vou tomar como foco da minha análise o seqüestro de Patricia Abravanel, filha de Silvio Santos (dono da SBT), que ocorreu em São Paulo. A minha intenção é analisar as estratégias desenvolvidas pelos atores que voluntária ou involuntariamente se integraram como personagens nesse evento, quer dizer, como eles buscaram utilizar a seu favor os meios de comunicação de massa e quais os sentidos que a "violência" veio a ganhar por meio dessas atuações imprevistas num de seus espetáculos.

*Palavras-chave:* mídia, violência, evangélicos, estratégias sociais.

Há uns dez anos, diariamente, as populações dos grandes centros urbanos no país vêm se defrontando com cenas na televisão e nos jornais sobre a "violência" que, tal como fenômenos meteorológicos, ocorre em diferentes zonas da cidade. O "aumento" ou a "diminuição" da "violência", as disputas sobre seus índices e o sentido destes dão lugar a manchetes, além dos espetáculos em que "ela" mesma é vista em ação, gerando os momentos de maior audiência, quando os enredos de seqüestros, de trocas de tiros e de assassinatos ao vivo ganham a vitalidade de filmes de horror e de suspense.

Os espetáculos da "violência" fornecem imagens plausíveis de uma ordem do mun-

do que pouco a pouco se naturaliza. Os seus personagens possuem sentimentos, atributos, estilos. Obedecem a princípios sociais e morais, atuam em enredos cuja estrutura recorrente tem sido capaz de absorver algumas reviravoltas eventuais. São espetáculos que constroem uma verdadeira cosmologia, onde o Bem e o Mal se digladiam, obedecendo a princípios que até agora têm se mostrado difíceis de alterar. Esses enredos oferecem assim uma perspectiva de compreensão do mundo social em que vivemos. Forja-se através deles uma imagem da sociedade que tem na "violência" um eixo estruturador e fundamental. Esta, quando veiculada pela mídia, tem nos fornecido alguns sentidos da

São inúmeros os trabalhos que exploram as noções de cordialidade e de tolerância no Brasil. No campo disciplinar da antropologia, um dos autores mais importantes é Roberto da Matta, que desenvolveu um ponto de vista original, valorizando o que seria uma forma nacional de associar hierarquia e individualismo. Para uma discussão crítica recente sobre os efeitos sociais e políticos dessa conjugação, ver o artigo de Luiz Eduardo Soares (1992 e 2000) e também o texto de Luiz Roberto Cardoso de Oliveira (1999). Para uma discussão que tome como foco a catolicidade e seus vínculos estruturantes com a nação ver o texto de Pierre Sanchis (1993).

vida em comum. Empregada freqüentemente na forma de adjetivo, distingue e qualifica os personagens e as situações em eventos diversos. Tem permitido retrair fronteiras sociais, definir e redefinir a clivagem que separa o espaço público legítimo dos guetos onde habitam os segmentos mais pobres, identificados como a sua fonte maior.

O mundo que passamos a habitar veio a ser, por natureza, "violento". E a "violência", apresentada como um dos seus princípios instituintes, se infiltra na compreensão e nas práticas sociais presentes nos seus menores interstícios, além de "explodir" quando menos se espera. De certo modo, ter na "violência" um princípio que organiza as formas de conceber e de viver as relações sociais é algo distante do que tem sido a visão hegemônica, de base católica, das relações sociais que buscam unificar a nação. O domínio do catolicismo corresponde a uma imagem da sociedade brasileira baseada na integração harmônica de seus vários grupos. A famosa cordialidade brasileira possui uma afinidade já bastante explorada nos trabalhos sociológicos com o imaginário católico constitutivo da identidade nacional. O fluxo de práticas religiosas não católicas baseadas na crença em entidades espirituais ambivalentes foi interpretado como uma forma de tolerância sob o manto da Igreja. Nessa nação, assim concebida, valorizam-se as relações de proximidade entre os que são diferentes ou têm *status* desigual: senhores e escravos, brancos e negros, católicos e seguidores de cultos de origem africana. O "povo brasileiro" seria receptivo e tolerante, evitaria choques políticos e afirmações exclusivas de identidade e praticaria um sincretismo religioso não combatido pela Igreja. Viveríamos, em

decorrência, em uma sociedade cuja imagem mais forte estaria dada pela idéia de uma totalidade harmônica, que teria seu fundamento maior no catolicismo.<sup>1</sup>

A espetacularização da "violência" tem dado lugar a uma interlocução permanente da sociedade com essa visão de mundo o que, certamente, tem contribuído para redefinir o lugar do Mal na experiência cotidiana dos indivíduos. A importância concedida à "violência" nas representações sobre a sociedade aparentemente possui uma certa afinidade com a visão de mundo evangélica. As imagens de um mundo violento e cruel, que tem correspondido a inúmeras experiências sociais cotidianas dos habitantes das grandes cidades, encontra nos vários pentecostalismos e protestantismos fortes ressonâncias. Nestes, o mal religioso, social e moral, que define a natureza da ordem terrena, é objeto de intervenção cotidiana nas suas várias igrejas.

Os sentidos da "violência" na sociedade brasileira, vistos dos seus centros urbanos, serão objeto deste texto, que pretende abordá-los apresentando-os associados a alguns dos seus centros de elaboração mais importantes, quais sejam, aqueles religiosos, sobretudo evangélicos. A minha intenção, no entanto, é analisá-los na estreita medida em que se encontram presentes nas estratégias de espetacularização da violência, em que os seus diferentes personagens buscam utilizar a seu favor os meios de comunicação de massa.

Vou privilegiar na minha análise as estratégias desenvolvidas pelos atores que voluntária ou involuntariamente integraram um espetáculo de "violência" ocorrido, no plano real, em São Paulo e, de forma virtual, em todo o país: o seqüestro de Patricia Abrava-



nel, filha de Silvio Santos (dono da SBT). Os personagens desse seqüestro e do espetáculo televisivo a que ele deu origem agiram obedecendo às razões de cada um, evidentemente muito diferentes entre si. Conduziram-se, em parte, em conformidade com o estatuto social que possuem (ou possuíam), mas principalmente obedecendo a imperativos de outra natureza: queriam no seqüestro e através dele garantir a própria vida – tal como a concebem e da maneira que acham que é possível e necessário defendê-la através dos meios de comunicação. Em outras palavras, ao lutarem por suas vidas nas situações dramáticas que enfrentaram, lutaram, cada qual de uma maneira, mostrando o que compreendem sobre eles próprios e sobre a sociedade em que vivem, como se julgam, e como avaliam suas próprias forças e os recursos que possuem.

Nesse jogo de forças, no embate em tempo real que nos foi apresentado pela televisão, podemos pois compreender um pouco mais sobre a natureza desse espetáculo e as tentativas de intervenção nos seus rumos por parte daqueles que nele participaram. Como dissemos, ao analisar os espetáculos sobre a “violência” podemos, talvez, compreender um pouco melhor algumas das diferentes maneiras de agir e intervir no curso da vida social, principalmente em alguns de seus momentos mais claramente conflitivos.

### *O nascimento de uma estrela*

Em 2001, Patricia Abravanel, filha do “apresentador de televisão” Silvio Santos, foi seqüestrada em São Paulo. Depois de libera-

da pelos seqüestradores, ela se transformou num personagem extraordinário, contraponto da “violência” de que foi tanto vítima como heroína. O enredo que aparentemente teria sido finalizado com a volta da vítima/heroína para casa, foi reaberto pelo seqüestrador. Em fuga, aproveitando-se da notoriedade que o seqüestro adquiriu, num ato de extrema audácia, Fernando Dutra Pinto entrou na “mansão da família Abravanel”, no Morumbi, e fez do pai, “dono do segundo maior canal de televisão do país”, refém para obter garantias de vida ao ser “capturado”. Assim, o seqüestro desdobrou-se, e um segundo ato não previsto teve início e só terminou, filmado em tempo real, com a presença na tela e na casa do apresentador Silvio Santos do governador de São Paulo, com a pompa e a circunstância necessárias, encaminhando o seqüestrador para a prisão, “em segurança”.



Capa da revista *Veja* de 5 de setembro de 2001. Foto de Caio Guatelli/Folha Imagem.

Tanto o primeiro quanto o segundo ato foram sem dúvida nenhuma momentos de enorme “suspense”, real e virtual. Por terem sido noticiados durante vários dias, o seqüestro e a família do apresentador Silvio Santos estiveram em evidência máxima nas telas da sua e das outras emissoras. A calçada da referida “mansão no Morumbi” foi escolhida como lugar de manifestações de solidariedade e de peregrinação dos fãs do apresentador. A própria casa fez então parte do cenário das entrevistas emocionadas que eram transmitidas pela televisão.<sup>2</sup>

A aparição de Patricia Abravanel, sã e salva, na sacada da mansão, falando para a televisão e para a multidão embaixo, trouxe não somente um final feliz para o primeiro ato desse enredo como também uma associação dele com um ator até então ausente do espetáculo: os evangélicos. Por meio das palavras de Patricia, o modo de ação evangélico foi integrado ao curso dos acontecimentos e foi mesmo eleito à condição de principal interventor no evento – aquele que realmente garantiu o final desejado por todos.

Novamente, o personagem evangélico ocupou a cena pública.<sup>3</sup> Dessa vez, e talvez de forma única, ganhou aparência e brilho de uma “princesa”, como destacou a manchete do *Jornal do Brasil* cujo título foi “Nasce uma estrela” e que continha o seguinte texto:

*As imagens eram típicas de último capítulo de uma novela exibida pelo SBT, sempre fiel ao estilo dos dramalhões mexicanos: a moça rica, na sacada da mansão, com a multidão a registrar um final feliz. A*

*mocinha consegue sair de um seqüestro ilesa, diz perdoar seus malfetores e atribui a ação deles a um sistema econômico injusto e corrupto. Afirma que seu drama terminou por interferência divina e repreende o pai milionário, por não ter fé em Deus em seu coração. Foi um fenômeno: 3,7 milhões de espectadores, apenas em São Paulo, acompanharam, mesmerizados, ontem à tarde, a transmissão do final feliz do seqüestro de Patricia Abravanel, 23 anos, filha do apresentador Silvio Santos. (JB, 29/08/2001, p. 1)*

A reportagem continua, e diz a jovem: “Meu pai precisa de Deus. E quem tem Deus não sofre” (JB, 29/08/2001, p. 3). Em termos de espetacularização da violência, portanto, esse caso propiciou algo talvez raro: a salvação da vítima foi atribuída menos à polícia do que ao seu comportamento no cativeiro, onde agiu como uma *evangélica exemplar*. O seqüestro demonstrou através de Patricia Abravanel, uma menina nascida em berço de ouro, o quanto e como as pessoas movidas pelo Espírito Santo são capazes de agir sobre o Mal e alterar o curso dos acontecimentos a favor do Bem e delas próprias.

A convivência no cativeiro com seus algozes ganhou um sentido ausente nos relatos de empresários seqüestrados. Em geral, estes destacam os maus tratos e torturas que sofrem. Ao contrário do usual e do esperado, a jovem buscou interagir com os seus seqüestradores, convencida do poder performativo que a palavra evangélica teria naquelas circunstâncias. E, assim, saiu do seqüestro irradiando uma alegria triun-



fante pela obra realizada pelo Santo Espírito, que teve nela um agente bem-sucedido. O emprego ativo da sua fé transformou tanto os bandidos quanto a si mesma. Por que buscou convertê-los pôde assim aumentar a sua fé na Palavra. Eles, tocados em seus corações, deram sinais de arrependimento e com isso ganharam em humanidade :

*Teve um que se arrependeu muito: “Como é que eu estou fazendo isto?” Teve um que no primeiro dia foi embora, se arrependeu, por causa da oração. E o outro, no último dia, chorou arrependido. “Meu Deus, como é que eu fiz isto?” Eu me despedi [dos seqüestradores]. Eu falei para eles fazerem o bem, só isto. Eles não estavam entendendo porque eles estavam fazendo aquilo, chegou um ponto em que eles falaram: “Me perdoa Patricia”. Eles me chamavam de princesa. “Me perdoa, princesa”. (JB, 29/08/2001, p. 3)<sup>4</sup>*

Quando liberta, da varanda de sua casa, ao invés de falar dos “bandidos” como monstros insensíveis, preferiu dizer que o

diálogo opera milagres quando inspirado por Jesus e pelo Espírito Santo. Construiu pois uma versão do enredo da violência de que foi protagonista que se afasta um pouco daquelas mais usuais. Os seus seqüestradores, embora culpados, não eram monstros, tanto que foi bem tratada. Eram vítimas, como milhões de brasileiros, de uma estrutura social injusta. Jovem, bonita e espontânea, falou ao grande público da injustiça social, da força de Jesus e da importância de ter Deus no coração. Patricia Abravanel tocou o coração de todos e deu aos canais de televisão piques de audiência inesperados. Ao dizer o que disse, por um lado, reforçou a clivagem entre o bem e o mal, tantas vezes configurada, na medida em que agiu exemplarmente conforme a boa ética cristã em contraste com os seus seqüestradores. Por outro lado, desfez no plano social e político a clivagem que a distinguiria e a oporia clara e inequivocamente a eles, quando reconheceu como legítima a motivação do seqüestro: uma reivindicação por justiça social e direitos civis.

<sup>4</sup> A “conversão” no relato de Patricia Abravanel se fez pelo reconhecimento por parte dos seqüestradores da sua superioridade moral e também social. Ela repete a designação enobrecedora de “princesa” que recebeu como prova da eficácia do seu trabalho religioso.

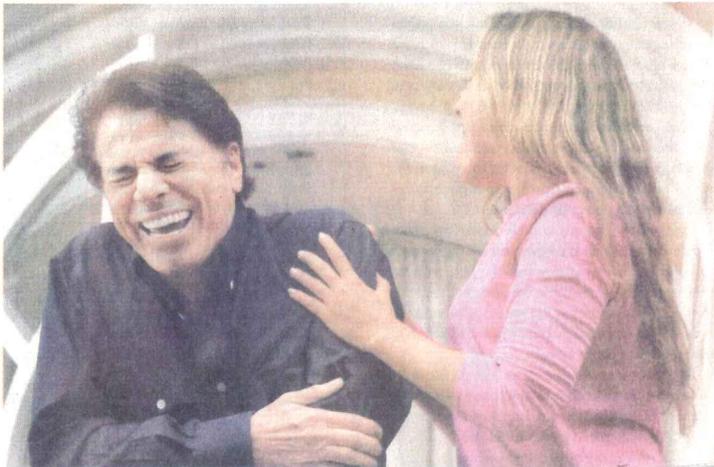


Foto de Armando Favaro publicada no *Jornal do Brasil* em 29 de agosto de 2001.

<sup>5</sup> Entre os vários trabalhos sobre o pentecostalismo hoje disponíveis, vou citar aqui o livro recente de Clara Mafra (2002). Na posse da palavra, que faz uma excelente análise a respeito dessa dimensão performativa da prática pentecostal na Igreja Universal do Reino de Deus.

O pentecostalismo que cresce e se dissemina no país tem como uma de suas características mais relevantes a valorização de uma ação performativa “no mundo”. A palavra é percebida como uma ação de grande poder e eficácia pelos fiéis na medida em que é carregada pela força do *Espírito*. Força que atua diretamente sobre os sentimentos que assim a impulsionam e promovem.<sup>5</sup> A visibilidade que alcançam hoje os grupos pentecostais se deve em certa medida ao fato de se dedicarem com afinco a gerar imagens e produzir eventos político-religiosos que propagam a presença evangélica no espaço público. Pretendem apresentar o evangélico como um ator que oferece meios novos para a gestão social e moral da sociedade. Não precisamos insistir mais na importância do testemunho da fé, que faz parte das formas básicas de ser religioso nesses grupos, o que, nesse contexto, multiplica a sua importância pelos efeitos políticos que engendra. E reforça a imagem reivindicada por esses religiosos de se constituírem como uma alternativa social e política com vistas à reunificação moral da nação e a um reencontro ainda possível e desejável entre seus ricos e pobres (cf. Birman, 2001). Os evangélicos ganham assim a condição de serem, nos espaços públicos, os atores sociais mais claramente qualificados para a efetivação de um trabalho de mediação pelo “bem” e pelo exorcismo do “mal” do quadro de conflitos e de “violência” em que submergiram os espaços urbanos das grandes cidades brasileiras.

O espetáculo criado por intermédio desse seqüestro – e pela ação de sua principal personagem – valorizou sentimentos

positivos cuja origem nas pessoas se deve à presença nelas dessa força, ainda desconhecida por muitos: os sentimentos evangélicos. Por meio destes, a jovem pôde ouvir o que diziam os seqüestradores e, principalmente, se fazer ouvir e, em decorrência, converter. A necessidade de espalhar a Palavra e de fazer da ação divina um componente cada vez mais efetivo e eficaz na vida social motivou a jovem tanto durante quanto após o seqüestro, quando soube explorar o espetáculo que ele propiciou.

Contraopondo-se à interpretação da polícia e do seu pai, ofereceu como razão da sua liberação a eficácia da palavra evangélica. Garantiu publicamente que não houve qualquer pagamento pela sua liberação. Contra a força do dinheiro na vida social, a força do coração. Disse ela: “Meu pai está assim: ‘Este Deus aí é mais poderoso, é mais do que eu. Esse Deus aí não precisou do meu dinheiro’. Ele está, ó, tremendo nas bases. Meu pai precisa de Deus. Quem tem Deus não sofre”. Assumiu mesmo um tom apocalíptico: os poderosos do mundo que tomem cuidado, disse ela. Eles têm razão em temer o futuro:

*Gente, eles [os corruptos] roubam milhões, tem gente roubando milhões desse povo que sofre. Eu quero o livro de Deus sobre estas pessoas que roubam milhões do povo...É tempo de arrependimento, porque é chegada a hora em que Deus vai vir aqui e tocar o coração de todos vocês. E o único choro que vai ter vai ser para agradecer. O choro do povo vai ser para falar: obrigada porque Você existe, porque Você cuida e porque Você nunca abandonou a gente.*



Essa figura da alteridade reconhecida, “o povo” que é roubado pelos corruptos, surge na cena como efeito do fluxo, na sua pessoa, do Espírito Santo. Testemunhou para o mundo sobre a ação do Espírito. Salvou a sua vida e, quem sabe, não salvará a vida dos bandidos, tocados pelo Seu reconhecimento? Partiu de uma jovem rica – que tudo teria para ignorar a humanidade dos pobres – uma atitude que foi muito mais longe do que o previsto. Ela retirou desse reconhecimento dos pobres o que seriam suas conseqüências no plano dos direitos sociais: o direito a uma vida digna, que o sistema social injusto e corrupto não permite.<sup>6</sup>

aventado na imprensa e objeto de debates<sup>7</sup> que ela teria sido vítima de uma “lavagem cerebral”. Somente um forte desequilíbrio psíquico explicaria o deslocamento que fez de um comportamento previsto e de acordo com a sua posição social para outro em que exprimiu solidariedade aos pobres e a “bandidos” e aos direitos sociais de uns e de outros. Pela adesão que demonstrou ter à causa dos bandidos, obteve-se a prova indireta de que ela estaria fora de si. Seu pai justificou os exageros da interpretação de Patricia frisando que ela tinha a razão, aquela que é própria do coração: “Vocês não tenham dúvida de que o que ela disse eu endosso, é do coração”.

<sup>6</sup> De forma indireta, Patricia Abravanel criticou mais o seu pai do que os próprios seqüestradores. Ele foi posto entre os que, “sem coração”, se mostram insensíveis à causa dos pobres.

<sup>7</sup> Esse debate propiciado e alimentado pela imprensa recorreu a especialistas para obter um “laudo científico” que pudesse legitimar ou desconsiderar a hipótese da “lavagem cerebral”. Lemos assim, no JB de 09/09/2001, lê-se: “Nada de síndrome de Estocolmo. O discurso inflamado de Patricia Abravanel defendendo os seqüestradores e culpando o pai, Silvio Santos, por não ter Deus no coração, não foi fruto de um desequilíbrio psicológico provocado pelos dias em que ficou em poder dos seqüestradores. Para a antropóloga Regina Novaes, Patricia não estava se identificando com o discurso do agressor. Estava repetindo o discurso próprio dos fiéis das igrejas evangélicas”.

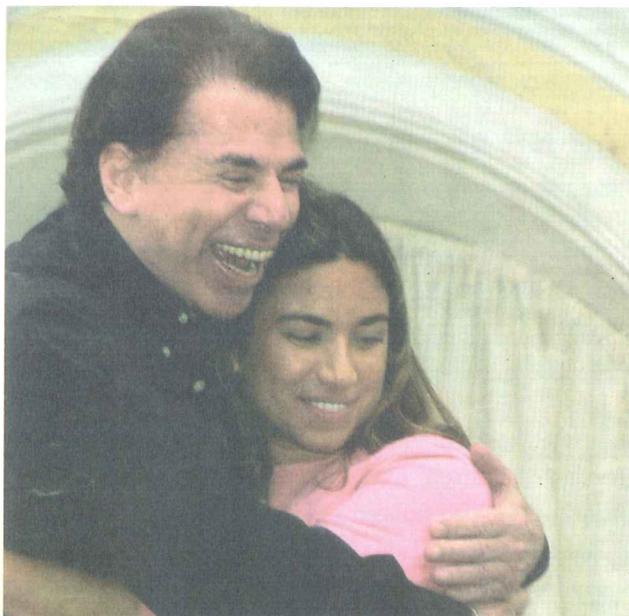


Foto de Robson Fernandes/AE publicada na revista *Veja* em 5 de setembro de 2001.

### *O segundo ato: quando a ousadia do Mal é recompensada*

Os que acompanharam o desenrolar do seqüestro sabem o que veio em seguida. O jovem seqüestrador, encurralado pela polícia num apart-hotel, luta com os policiais que visavam a achá-lo, mata dois, consegue escapar dos demais e refugia-se na mansão do Morumbi, fazendo do próprio Silvio Santos refém. Instado pelo seqüestrador, ou melhor, ameaçado por ele, o dono da SBT contactou o governador do estado de São Paulo. Sua Excelência deveria dar garantias de vida a Fernando Dutra Pinto para obter em troca a liberação de Silvio Santos.

A atitude de Patricia, favorável à humanidade dos seus seqüestradores, foi objeto de admiração, mas também de críticas que assumiram um aspecto interessante. Foi



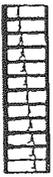
Foto de Renata Ursaiá publicada na revista *Veja* em 5 de setembro de 2001.

O seqüestrador queria obter do governador somente a promessa de que não seria morto no caminho da prisão ou dentro dela, como efeito de uma “queima de arquivo”, usualmente cometida por policiais que participam dos achaques constantes aos que praticam crimes e todos os tipos de contra-venção na cidade.

Assim, o governador deu “a sua palavra” de que ele sairia vivo e seria conduzido à prisão, sem riscos. A exigência foi cumprida. O jovem foi admirado pela ousadia, habilidade física e jogo político ao elaborar e executar o que, de certo modo, teria sido “um golpe de mestre”. Assim, ele fez do espetáculo da violência que ocupava todos os canais de televisão a ocasião e o meio de obter garantias de vida da figura política máxima de São Paulo, estado que

concentra a maior riqueza industrial e financeira do país. Não faltou quem dissesse, na ocasião, que o jovem “não duraria muito”. E a profecia se cumpriu neste caso, como em muitos outros.

O que teria guiado o comportamento de Fernando Dutra Pinto? Está claro que soube utilizar o espetáculo da “violência” a seu favor. Mas fez isso de uma maneira que revela uma certa forma de compreender o jogo político e o caráter dos vínculos sociais na cidade. Exigiu real e virtualmente uma intercessão para liberar o seu refém. E como muitos outros seqüestradores, quis que ela tivesse o maior estatuto político disponível para obter garantias de vida. Diferentemente de outros seqüestros, no entanto, o objetivo, nesse, foi exclusivamente obter um salvo-conduto: escapar da morte certa pela



polícia que se encontrava em seu encalço. O cálculo que fez ao seqüestrar Silvio Santos indica que estava considerando alta a chance de ser capturado e morto pelos policiais, já que a intenção destes era obter dele os lucros do “seu” seqüestro, de preferência sem deixar pistas. Aparentemente não houve um acordo com os policiais: o comportamento deles não nos permite pensar que tenha havido uma negociação bem-sucedida para dividir o butim.

Foi, pois, um seqüestro que utilizou um modo de interagir socialmente bastante reconhecido entre nós. O seqüestrador pediu “proteção” a um poderoso como forma de obter garantias de vida. Pediu que lhe fosse concedido o que, naturalmente, Silvio Santos possui e que, eventualmente, os pobres obtêm por intermédio de estratégias sociais e sentimentais constitutivas das relações de favor. Fernando Dutra Pinto quis alterar as regras do jogo impondo pela força uma obrigação de cunho clientelístico da parte do governador em relação a sua pessoa: decidiu se beneficiar dos vínculos reais que Silvio Santos possui com o poder do estado. Demonstrou pela sua experiência de vida que não daria para supor que o seu estatuto social de bandido não seria aventado como forma de transformar a sua morte em algo socialmente aceitável, caso fosse objeto de vingança de policiais. Deve ter suposto também que o compromisso do governador poderia ser algo mais do que uma retórica vazia e inútil e se transformaria em um imperativo político caso contasse com o país como testemunha, como efeito da transmissão televisiva. Pretendeu, assim, envolver a “honra” e a “palavra” da figura política

máxima do estado de que ele não seria morto pela polícia.

Não se pode afirmar que não tenha sido bem-sucedido num primeiro momento. O governador deu garantias de vida ao jovem, e Silvio Santos chegou a dizer que ele era um bom rapaz. Nessa ocasião, a mídia deu destaque às virtudes do apresentador como um grande mediador nas relações entre ricos e pobres, alguém capaz de enfrentar situações difíceis, quando “ladrões” tentam roubá-lo. Coube a ele o mérito de ter conduzido a bom termo as negociações com o governador e o seqüestrador. Interpretação plausível, segundo a revista *Veja*, já que o dono da SBT acumulou sua fortuna através de programas de televisão populares, direcionados ao segmento social mais pobre do país:

*Silvio é dono de uma fortuna que gira em torno dos 900 milhões de reais. Mesmo assim, não demonstrava ter medo dos assaltos ou seqüestros. Sua despreocupação se baseava na idéia de que sua fama, em vez de expô-lo, o protegia. “Já tentaram me assaltar três vezes. Os ladrões sempre devolveram ao ouvir a voz de Silvio Santos”, contou rindo... Exemplo desse seu comportamento foi a terceira tentativa de assalto, que ocorreu há dois anos, na badalada Rua Oscar Freire, em São Paulo. Dois sujeitos armados bateram no vidro de seu carro e o mandaram entregar o relógio. Ele obedeceu. Ao reconhecê-lo, os ladrões ficaram surpresos e imediatamente o devolveram. Um cidadão comum sairia correndo. Silvio não. Engatou uma conversa e acabou dando 100 reais para cada um dos delinqüentes. (Ricardo Valladares, *Veja*, 05/09/2001)*

<sup>4</sup> Luiz Eduardo Soares analisa a transformação progressiva do modelo cultural hierárquico brasileiro que teria gerado, entre outras coisas, um “híbrido sociocultural”. Este se caracteriza, segundo ele, pela duplicidade de modelos simbólicos e valorativos: “Para as classes subalternas funciona como matriz de duplas mensagens, isto é, mensagens do gênero: você é um indivíduo e, portanto, um cidadão igual aos demais, sob a lei e as instituições do Estado; você não é um indivíduo como todos os outros e deve respeitar os limites de sua posição na rede hierárquica de relações interpessoais. Para as elites funciona como instrumento de flexibilização dos rigores das disciplinas legais e como mecanismo simbólico de naturalização das divisões entre classes, estamentos, grupos de status etc.” (Soares, 2000, p. 37). O autor destaca que há uma clara utilização da parte das elites desse modelo “híbrido” a favor de si mesma. Gostaria de chamar atenção para o papel da mídia quanto à efetivação desse “híbrido”. Tanto o comportamento de Silvio Santos quanto o comportamento do governador, que “deu a sua palavra”, nos permite identificar casos exemplares de utilização desse hibridismo na espetacularização da violência: o recurso aos valores tradicionais se fez presente no plano mediático sem que isso alterasse o descompromisso com o destino do jovem, que estaria a princípio garantido triplicemente, pelo Estado, pela “honra” do governador e pela “imagem” cultivada pelo apresentador.

No viés interpretativo que encontramos na revista *Veja*, Silvio Santos é apresentado como um “especialista” em pequenos marginais: sabe convencê-los e dobrá-los às suas conveniências. Assim, a “violência” de “bandidos” sempre teria se rendido diante da potência mediática da sua pessoa. O mesmo teria acontecido com o seqüestrador, que teria ficado calmo sob o efeito da “verve” do apresentador de televisão. Essa interpretação evidentemente retira do seqüestrador a capacidade de fazer o cálculo que fez e de elaborar a estratégia que executou. Afinal, a iniciativa das relações de favor deve caber àqueles que – num cálculo absolutamente racional – conseguem exibir pública e mediaticamente uma relação sentimental com os pobres, ganhando deles respeito e confiança, além de converter esses bens “simbólicos” em riquezas e também em segurança. Um temor reverencial pela imagem radiante e irradiada de sua pessoa teria lhe dotado de uma certa imunidade no passado, e ainda lhe prestava serviços no presente.

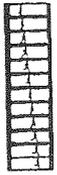
Segundo Silvio Santos, o que lhe teria dado dinheiro e segurança foi o amor e respeito que os pobres cultivam pela sua pessoa, transformados em riqueza e poder social que gerou, por sua vez, fortes laços com o poder político. Ao contrário da suposição aventada pela *Veja*, o que Fernando Dutra Pinto foi buscar não era um “pai” compreensivo e protetor, mas alguém capaz de, pelo uso de sua influência política e econômica, obrigar a intervenção do governador como meio de salvar a própria vida. Quis, digamos, virar o feitiço contra o suposto feiticeiro. Uma estratégia de reconhecimento social pelo uso da força, que valo-

riza as relações de favor como forma de garantir os privilégios da cidadania, nas relações com o Estado.<sup>8</sup> Buscou usar os vínculos de Silvio com a elite política de São Paulo e não demonstrou nenhum temor reverencial em invadir os domínios do apresentador. Uma das imagens reiteradas do seqüestrador foi a de “ex-evangélico”.

### *Terceiro ato: uma morte natural*

Não chegou a ser um grande escândalo a morte de Fernando Dutra Pinto. Segundo a versão oficial, foi uma morte provocada por causas naturais. Outras pessoas, incluindo o seu advogado e um médico do hospital que o atendeu, consideraram que, longe disso, possivelmente ele teria sido envenenado, hipótese mencionada em todos os jornais. Essa interpretação, considerada por todos extremamente plausível, foi responsável pelos comentários indignados do editorial do jornal *O Dia*, direcionado às camadas de baixa renda:

*Ato de boçalidade. A morte do seqüestrador da filha do apresentador de televisão Silvio Santos nas dependências do Centro de Detenção Provisória II do Belém, em São Paulo, é uma agressão a todos os brasileiros. Não se trata de beatificar um bandido carismático. O rapaz Fernando Dutra Pinto, de 22 anos, aguardava num presídio do estado o seu julgamento. E mais: foi para lá sob a promessa do governador, Geraldo Alckmin, de que teria a sua vida garantida pelas autoridades. Desgraçadamente, no caso desse, prevaleceu novamente*



*a boçalidade da corporação policial sob o império da lei e da razão. Com certeza, esse seqüestrador trapalhão matou policiais que tentaram extorqui-lo depois de receber o resgate pela filha do dono do SBT. Sabia demais e tinha que ser eliminado, apesar de tudo e de todos. Enganam-se redondamente aqueles que acreditam que matando bandidos resolvem-se os problemas de violência no país. Também são cegos aqueles que imaginam que eliminando uma testemunha desse porte poderão empurrar o caso para debaixo do tapete. Quer queiram, quer não queiram, o Brasil mudou. Não engole mais trapaças desse quilate. O governador Alckmin sabe disso e tem muito a esclarecer. (O Dia, Editorial, 03/01/2002)*

Sem dúvida “o Brasil mudou”, como diz *O Dia*, mas o apelo que o jornal faz à ordem democrática é no mínimo ambígua. Ressalta mais o não cumprimento da palavra do governador, que entregou o seqüestrador à sua própria sorte, do que as condições deploráveis do Estado para garantir a vida daqueles que se encontram sob a sua tutela.

O comportamento de Fernando de fato demonstra que ele queria “jogar” com os vínculos sociais e políticos entre os poderosos, ao pedir garantias de vida ao governador por intermédio de Silvio Santos. O que o direcionou pragmaticamente, quando em fuga dos policiais, à Mansão do Morumbi, foi o cálculo de que a espetacularização do compromisso de honra assumido pelo governador, quando mediatizada, teria validade e poderia justificar o risco escolhido:

entre a tentativa de fugir dos policiais e se “entregar” protegido pela palavra do governador preferiu a segunda alternativa. Não considerou a possibilidade de pedir um acompanhamento da Promotoria, da Comissão de Justiça e Paz, das Ongs que atuam em favor dos direitos civis.

Podemos supor que na situação de risco máximo em que o seqüestrador se encontrava não se apresentou para ele nenhuma razão forte para acreditar que poderia se valer das associações e instituições em prol dos direitos civis em vez de tentar obrigar os poderosos se mobilizarem a seu favor.

Com efeito, os movimentos de defesa da cidadania têm tido pouca visibilidade e eficácia, de forma a estender a indignação contra “a violência” quando ela tem como vítimas as populações da periferia urbana. Parece haver um certo acordo tácito que envolve amplos setores da sociedade, no qual a desigualdade pode ser, em diferentes circunstâncias, facilmente interpretada como uma diferença essencializada e negativa que faz parte da identidade dos pobres, que podem então ser alvos de políticas de segregação e de extermínio.<sup>9</sup>

O discurso contra a essencialização da pobreza e favorável à igualdade de direitos sociais e civis se fez, nesse seqüestro, somente através da palavra evangélica. Ela uniu naquele momento os dois extremos da sociedade e criou um enredo particularmente atrativo, colocando ricos e pobres numa relação de integração por intermédio de um vínculo religioso com clara conotação moral. Através do ponto de vista de Patricia Abravanel, a utopia evangélica se tornou mais plausível como forma de tratar a “vi-

<sup>9</sup> Existe sem dúvida uma diferença importante entre a indiferença quanto à sorte reservada aos considerados hierarquicamente subalternos e uma motivação política orientada para a segregação. Tereza Caldeira (2000) fez um dos raros trabalhos antropológicos em que se descreve minuciosamente a face preconceituosa e estigmatizante de moradores de um bairro de classe média em São Paulo, envolvendo inúmeros casos de atitudes de segregação e de exclusão, sobretudo em relação a negros e a nordestinos. Marcia Leite (2000), por outro lado, privilegia o que seria a ambigüidade e/ou ambivalência dos comportamentos sociais e políticos de grupos de classe média do Rio de Janeiro frente à “violência” devida ao crescimento simultâneo de favelas e do tráfico de drogas no bairro onde moram. Demonstra como os discursos em prol da integração social muitas vezes se mesclam ou se alternam com discursos e práticas segregadoras diante da “violência”.

olência". Por ter, no entanto, como fonte somente o "coração", essa utopia enobreceu aquela que a defendeu mas não foi considerada "realista". Um distanciamento crítico emergiu rápido nos meios de comunicação, sugerindo que Patrícia estaria "fora de si" e/ou que o Fernando "não duraria muito".

Assim, se de forma abstrata o assassinato é considerado um ato "violento", ele ganha uma aceitação indiferente quando as suas vítimas pertencem aos grupos sociais que integram essa espécie de natureza à parte que define a pobreza e a criminalidade no país. E os protestos das associações voltadas para os direitos civis que reivindicariam uma igualdade de direitos entre "ricos" e "pobres" são invisíveis e inaudíveis. Supomos que não fazem parte da espetacularização da "violência" e da ordem do mundo que ela projeta. Talvez porque haja um fio invisível que une esses interlocutores numa crença profunda a respeito desse fosso que faz das diferenças sociais o quadro real e virtual que delimita as fronteiras desses espetáculos.

Sabemos que Fernando Dutra Pinto foi possivelmente envenenado na prisão. Sabemos também que muitos outros indivíduos, eventualmente considerados criminosos, morrem assassinados diariamente. A espetacularização da "violência", de modo geral, reitera uma percepção onde, com efeito, exatamente a noção de "violência" não inclui efetivamente as mortes de "bandidos" e raramente considera aquelas que acontecem nos meios populares. Vimos como um "bandido" buscou utilizar os recursos presentes nesse espetáculo para escapar de um assassinato "invisível", que é recorrente em casos como esse. Nesse caso, Fernando Dutra Pinto

conseguiu visibilidade mediática e quis transformá-la num reconhecimento de seu direito à vida, na forma de um privilégio decorrente do uso da força. Esse caminho "tortuoso" utilizado pelo seqüestrador deu ao espetáculo um rumo inusitado: os protagonistas do segundo ato foram obrigados a estabelecer um compromisso baseado na "honra" e no "favor", tendo como garantia a sua visibilidade nos meios de comunicação.

A adesão de Patrícia Abravenel ao proselitismo evangélico lhe permitiu criar uma relação com os outros baseada numa percepção mais igualitária da vida social. Se pôde, por ser filha de Silvio Santos, dizer da sacada de sua casa o que disse, foi também obrigada a calar-se quando os homens implicados na situação, os policiais, o seqüestrador, o dono da SBT e o governador, pragmaticamente, tentaram resolver os impasses e os riscos de seus negócios. O jogo de forças naquele momento criou um espetáculo onde o seqüestrador se salvou "obrigando" o governador e o apresentador a lhe garantirem "privilégios" logo desfeitos pela obscuridade em que se passam as relações do poder público com prisioneiros sob sua tutela. A desconexão entre o realismo desses protagonistas e o idealismo da jovem pode nos dar uma pista a respeito do final do terceiro ato: a sociedade permaneceu silenciosa diante do assassinato do seqüestrador na prisão. O que mais impressiona na espetacularização da "violência" certamente é o permanente silêncio, constitutivo mesmo dela, que diz respeito a essa outra face do poder que se exerce na forma de extermínios, chantagens e "queimas de arquivo", quando envolve parcelas da elite do país e sua força policial.



## Referências bibliográficas

- BIRMAN, Patrícia. *Cultos de possessão e pentecostalismo no Brasil: passagens. Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, V. 17, N. 1-2, 1994.
- CALDEIRA, Tereza. *Cidade com muros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Luiz Roberto. *Entre o justo e o solidário: os dilemas dos direitos e da cidadania no Brasil e nos Estados Unidos*. In: SOUZA, Jessé (org.). *O malandro e o protestante*. Brasília: UNB, 1999.
- LEITE, Márcia da Silva Pereira. *Da metáfora da guerra à mobilização pela paz: temas e imagens do Reage Rio*. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, NAI/UERJ, ano 3, n. 4, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Para além da metáfora da guerra: percepções sobre cidadania, violência e paz no Grajaú, um bairro carioca*. Tese (Doutorado em Sociologia). Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, PPGSA, 2001, 398 p.
- MAFRA, Clara. *Na posse da palavra: conversão e liberdade pessoal em dois contextos nacionais*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002.
- SANCHIS, Pierre. *O repto pentecostal à cultura católica brasileira*. In: FRESTON, Paul (org.). *Nem anjos nem demônios: interpretações sociológicas do pentecostalismo*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- SOARES, Luiz Eduardo. *A guerra dos pentecostais contra o afro-brasileiro: dimensões democráticas do conflito religioso no Brasil*. Rio de Janeiro, *Cadernos do Iser*, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência*. In: PEREIRA, Carlos Alberto et al. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

### Abstract

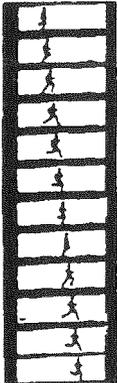
This work addresses some of the meanings of "violence" in Brazilian society, from a viewpoint of their urban centers. The intention is to present these meanings in association with some of their most important development centers, i.e., religious, mainly evangelical environments. I will focus on my analysis of the kidnapping, in São Paulo, of Patrícia Abravanel. Patrícia is one of the daughters of SBT (Brazilian Television System, a TV network) owner, Sílvio Santos. My intention is to analyze the strategies deployed by the various players who, voluntarily or involuntarily, were integrated as characters of this event, i.e., how they sought to use mass media in their own behalf, and which meanings "violence" acquired in view of this unforeseen act in one of their shows.

*Keywords:* media, violence, evangelicals, social strategies.

Recebido em: junho de 2002.

Aprovado em: julho de 2002.

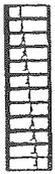




*O papel da  
televisão*







## La construcción del "arrepentimiento": los ex represores en la televisión

Claudia Feld

### Resumen

En 1995, las declaraciones televisivas de Adolfo Scilingo y otros ex represores que narraban los operativos de eliminación de detenidos durante la dictadura militar argentina (1976-1983) reinstalaron en el espacio público el tema de la represión dictatorial. Estas declaraciones fueron interpretadas como "arrepentimientos", aunque estos ex represores en realidad no se arrepintieron. El presente trabajo examina el modo en que la escena televisiva ha construido ese "arrepentimiento", y analiza las consecuencias de esa interpretación en la actual memoria colectiva sobre la represión dictatorial.

*Palabras clave:* dictadura militar, televisión, represión, memoria colectiva.

### 1. El acontecimiento

El 2 de marzo de 1995, el periodista Horacio Verbitsky<sup>1</sup> fue entrevistado en un programa televisivo, a raíz de la publicación de su libro *El vuelo*. El libro reproduce el testimonio de Adolfo Francisco Scilingo, un ex capitán de la Marina que participó activamente en la represión ejecutada por la dictadura militar argentina (1976-1983). En *El vuelo*, el ex represor cuenta cómo fue su intervención en la eliminación de detenidos-desaparecidos, secuestrados en centros clandestinos de la Armada durante la dictadura militar.

La emisión televisiva *Hora Clave*,<sup>2</sup> en la que fue entrevistado Verbitsky, mostró en la pantalla una carta firmada por Scilingo en la que el ex represor decía:

*(...) participé en dos traslados aéreos, el primero con 13 subversivos a bordo de un Skyvan de la Prefectura, y el otro con 17 terroristas en un Electra de la Aviación Naval. Se les dijo que serían evacuados a un penal del sur y por ello debían ser vacunados. Recibieron una primera dosis de anestesia, la que sería reforzada por otra mayor en vuelo. Finalmente en ambos casos fueron arrojados desnudos a aguas del Atlántico Sur desde los aviones en vuelo.*

**Nota:** Este texto resume una parte de la investigación titulada "La construcción del pasado en la televisión argentina. Estudio sobre los actuales relatos televisivos que evocan el período 1976-1983 en Argentina", desarrollada entre 1995 y 1998 en el marco de una beca de investigación otorgada por la Universidad de Buenos Aires y presentada en 1998 como tesis de maestría en la Universidad de París VIII. Las revisiones de este texto y las entrevistas citadas fueron hechas en el marco del programa de formación de investigadores jóvenes sobre "Memoria colectiva y represión: perspectivas comparativas sobre el proceso de democratización en el Cono Sur de América Latina" del Social Science Research Council. Este programa contó con el patrocinio financiero de la Fundación Ford.

<sup>1</sup> Periodista de izquierda, redactor del diario progresista *Página 12*, con activismo en el movimiento de Derechos Humanos y varios libros publicados sobre la cuestión de la violencia política en la Argentina.

<sup>2</sup> Este trabajo se basa en el estudio del modo en que diversos programas de género periodístico de opinión, emitidos durante 1995, relataron la represión dictatorial. En 1995, el programa periodístico de opinión era un género habitual en la televisión argentina. Tres de los cuatro canales de aire privados de Buenos Aires (el 2, el 9 y el 11) tenían al menos un programa periodístico de opinión que se emitía en horario de gran audiencia (a las 22 horas, en días de semana). Cada uno de estos programas se transmitía semanalmente y desarrollaba los temas "relevantes" de la semana en cuestión, a través de mesas de opinión en las que participaban diversos invitados, con distintas posturas ante los temas tratados.

(continúa no final del artículo)

<sup>1</sup> Nos referimos al indulto presidencial firmado por Carlos Menem en diciembre de 1990, que dejó en libertad a los altos jefes militares que habían sido juzgados y condenados por violaciones a los derechos humanos. Asimismo, este indulto representó la culminación de una serie de pasos que llevaron a la impunidad de los represores argentinos, entre los que se cuentan las leyes llamadas de Punto Final (1986), que estableció un límite temporal para juzgar a los represores, y de Obediencia Debida (1987), que eximió de la responsabilidad por los crímenes cometidos a la mayor parte de los militares acusados - e incluso algunos que ya habían sido condenados -, porque se creaba una presunción inmediata de que habían cumplido órdenes.

<sup>2</sup> En el lenguaje jurídico, el "arrepentido" es aquel que, cómplice de determinado crimen, decide romper su complicidad e informar los detalles del crimen para que los otros que lo cometieron sean sancionados, beneficiándose, así, con cierta indulgencia o cierta reducción del castigo. (continúa no final do artigo)

<sup>3</sup> No final do artigo.

Este relato fue repetido en esa emisión, casi en los mismos términos, por la voz grabada del propio Scilingo. Ante la amplia repercusión de estas declaraciones, el ex marino se acercó al programa con la intención de hablar en la siguiente emisión. La entrevista fue registrada, y salió al aire el 9 de marzo con el título "Adolfo Francisco Scilingo da la cara": "Absolutamente todo lo que figura en el libro lo dije yo. Vine al programa porque quiero dar la cara y aclararles a todos los que tal vez no entiendan por qué hablé ahora", comenzó diciendo Scilingo en esa ocasión. En términos generales, en la entrevista televisada el ex represor reafirmó lo que había dicho en el libro de Verbitsky, y relató el recorrido que lo llevó desde enviar notas a sus superiores y a otros jefes militares - notas que Scilingo llevó al programa para mostrar al aire y que fue leyendo a medida que avanzaba en la narración - hasta hablar ante las cámaras de televisión.

Después del primer programa televisivo, las declaraciones de Scilingo se transformaron rápidamente en un acontecimiento mediático. De pronto, el tema de la represión dictatorial empezaba a ocupar espacio en diarios y revistas, en programas de radio y televisión. Así, la aparición televisiva de Scilingo "abrió" al espacio público masivo un tema que era poco frecuentado por los medios de comunicación desde 1990, cuando los principales responsables del terrorismo de Estado fueron indultados.<sup>3</sup>

A partir de marzo de 1995, se sucedieron una serie de acontecimientos relacionados con la cuestión de la represión dictatorial, entre los cuales se destacan las decla-

raciones de otros ex represores hasta entonces desconocidos. El espacio mediático tituló a esta sucesión de declaraciones como el caso de los "militares arrepentidos".

De algún modo, desde entonces, en el relato compartido sobre la represión en la Argentina ha quedado asentada la idea de que existió un arrepentimiento militar,<sup>4</sup> y el símbolo de este "arrepentimiento" es el ex capitán Adolfo Francisco Scilingo. Sin embargo, ni Scilingo ni los otros represores que declararon en la televisión se arrepintieron. El presente trabajo intenta examinar el modo en que el discurso de Scilingo se resignificó como "arrepentimiento", y la manera en que este "arrepentimiento" fue construido principalmente desde la escena televisiva.<sup>5</sup>

Nos proponemos, así, analizar primero las declaraciones de Scilingo a partir de dos preguntas: qué dijo Scilingo y en qué consistió su gesto. En segundo lugar, intentaremos examinar el modo en que se fue interpretando su primera declaración a lo largo de los meses de marzo y abril de 1995, hasta llegar a leerse como un "arrepentimiento". Y en tercer lugar, vamos a preguntarnos qué implica para la memoria colectiva sobre la represión en la Argentina el hecho de que la imagen de los represores en la actualidad esté, en parte, resignificada o *filtrada* por la noción de arrepentimiento.

## 2. Las declaraciones

Tanto la confesión como el arrepentimiento, tanto el perdón como la reconciliación son performativos, por los que el lenguaje verbal opera una transformación sobre la



realidad en la que se instala. En las circunstancias adecuadas, las palabras realizan el acto: "te perdono", "me arrepiento", etcétera, son enunciados de este tipo (Austin, 1982). Así, en la televisión se habló del "arrepentimiento" de los ex represores y fueron los programas periodísticos de opinión los que se propusieron escenificar esos actos.<sup>6</sup>

El nombre de "arrepentidos" englobó los testimonios de diferentes ex represores que tuvieron distinta finalidad y, sobre todo, distinto contenido. Podemos separarlos en dos grupos: los que defendieron la represión (como Julio Simón y Héctor Vergez); y los que mostraron ante el tema cierta "mala conciencia".<sup>7</sup> En este último grupo se cuentan el ex capitán de la Armada, Adolfo Scilingo y el ex sargento del Ejército, Víctor Ibáñez, que relataron su propia participación en los operativos de eliminación de detenidos-desaparecidos en los que, desde aviones en vuelo, se tiraba a personas con vida al mar. En las emisiones en las que participaron, Scilingo e Ibáñez aparecieron transformados por el horror. La magnitud del acto que habían cometido se les había hecho evidente en la depresión,<sup>8</sup> en el insomnio,<sup>9</sup> y en la recurrencia de sus pesadillas.<sup>10</sup> Por eso, sus discursos no repitieron el conocido relato militar acerca de la represión, que negaba los hechos o los justificaba en el marco de errores o excesos de subordinados, sino que dijeron otra cosa.

Entre otras cosas, lo que dijeron Scilingo e Ibáñez fue que sus víctimas, que habían sido deshumanizadas por el sistema represivo, volvían a ser, en sus conciencias, seres humanos. El descubrimiento de este fratricidio ("somos seres humanos y los que tirá-

bamos eran seres humanos", Scilingo, 9/3/95) es el punto que produce el quiebre, que los "marca a fuego". Y la identificación – la humanización – se reitera en sus relatos: "Recuerdo a la familia Barciocco, me marcó a fuego. Una familia, siempre hago hincapié, cristiana. El tema mío siempre fue el de Dios..." (Ibáñez, 24/4/95).

Sin embargo, estos "quebrados" no terminan de arrepentirse. En ellos se repite el argumento de la "guerra antisubversiva", por el cual los militares justificaron la represión diciendo que se enfrentaban en una guerra con "fuerzas subversivas y terroristas": "Nosotros ganamos una guerra. De eso no tengo dudas. Lo que hice lo hice total y absolutamente convencido, pero la guerra terminó y quedaron los hombres, quedaron desaparecidos y quedaron muchas heridas" (Scilingo, 9/3/95). "El soldado principalmente es soldado. Cuando llega el momento de la acción ya no hay especialidades. Somos todos de una sola especialidad" (Ibáñez, 24/4/95).

Sin embargo, el relato de la guerra no cubre todo el espacio narrativo. A lo largo del relato, los ex represores se presentan escindidos: como hombres se horrorizan del crimen que cometieron, como militares se enorgullecen de haber ganado una guerra. Y la tensión entre el hombre y el militar estructura sus discursos, les da una doble moral, porque si "como hombres" no pudieron superar lo que hicieron en tanto militares ("Lo repito: estoy convencido de lo que hice. Mi problema es como hombre, no como militar", Scilingo, 9/3/95), tampoco pueden llevar a cabo "como hombres" ninguna acción ética que invalide su accionar

<sup>6</sup> Vamos a referirnos, en este apartado, a las siguientes emisiones televisivas: Hora Clave del 2/3/95 y del 9/3/95 (declaraciones de Scilingo), Hora Clave del 6/4/95 (entrevista a Héctor Vergez), Hdad & Longobardi del 24/4/95 (entrevista a Víctor Ibáñez), y Hora Clave del 27/4/95 (Víctor Ibáñez leyó un mensaje y después fue brevemente entrevistado por Mariano Grondona). Sobre el género y la posición política de los conductores de estos programas, ver supra: nota 3.

<sup>7</sup> Según Vladimir Jankélévitch, "la mala conciencia es una condenación; es una conciencia que se acusa a sí misma, que tiene horror de sí misma (...) la conciencia se encuentra directamente en lucha consigo misma: y como no puede ni mirarse a la cara ni desviar la mirada, se encuentra atormentada por la vergüenza y los remordimientos" (Jankélévitch, 1987 [1966]: 28).

<sup>8</sup> "[Tenía esperanzas] de levantar cabeza, pero el síndrome este de la depresión, la bronca, y... no me permitió levantar cabeza, militarmente por lo menos" (Ibáñez, 24/4/95).

<sup>10</sup> No final do artigo.

“como soldados”. En esta doble moral reside uno de los principales problemas de responsabilidad relacionados con el terrorismo de estado.

Como sucede en los denominados “crímenes burocráticos” (Arendt, 1999 [1966]), el terror de estado es llevado a cabo por una maquinaria administrativa, en la que cada hombre, cada *funcionario*, cumple una tarea, aparentemente inofensiva, pero esencial para que la matanza se concrete. Volcado enteramente hacia el asesinato masivo, el mecanismo es igual al de la burocracia y al de la producción en masa: “serializa” a los individuos, los convierte en engranajes que ejecutan obedientemente una función, y la responsabilidad sobre el resultado final queda – en apariencia – disuelta en el conjunto. Dentro de la maquinaria letal instituida por la dictadura, Scilingo e Ibáñez podían cometer los peores crímenes sin que su propia responsabilidad, su nombre propio, su conciencia, se vieran, aparentemente, comprometidos.

Pero si la obediencia ciega supuestamente los exime de su responsabilidad, a su vez los anula como seres humanos. No es el perdón por anticipado lo que obtienen los que cumplen una función dentro de un sistema, sino su propia desobjetivación (Legendre, 1992). El funcionario (ya sea soldado, verdugo o burócrata), pone su subjetividad entre paréntesis, y por eso la militarización o la burocratización de las sociedades modernas, según Pierre Legendre, “supone la derrota del principio de responsabilidad” (1992). Sin embargo esta falta de responsabilidad es aparente: ni la conciencia de los ejecutores se ve realmente alivi-

ada del peso de sus crímenes, ni la Justicia puede tomarla en cuenta al procesar a los criminales.<sup>11</sup>

En realidad, Scilingo e Ibáñez aparecen atrapados en esa lógica: no se reconocen totalmente responsables de sus crímenes (los cometieron en tanto “soldados”), pero necesitan llevar a cabo algún tipo de acción moral (en tanto “hombres”) para calmar su conciencia. Porque en tanto soldados no se reconocen como responsables, no pueden arrepentirse ni pedir perdón. Pero a la vez como hombres sienten el peso de su conciencia y tienen claridad sobre la responsabilidad que tuvieron en la masacre.

En este marco, los arrepentimientos se anuncian, pero nunca se concretan. Ibáñez, por ejemplo, repite una y otra vez que está arrepentido, y reconoce haber tirado a personas vivas al mar. Sin embargo, afirma que en realidad no mató (“Yo no maté, yo no tomé la iniciativa, yo no maté”, 24/4/95). Una de las circunstancias necesarias para que se produzca el arrepentimiento es el reconocimiento de la propia culpabilidad, nadie puede arrepentirse de lo que no hizo. El arrepentimiento, por otra parte, no vuelve inocente al arrepentido, no lo disculpa. Sin embargo, Ibáñez en todo momento dice que no se siente un asesino, y cuando le preguntan qué lo lleva a no sentirse un asesino, Ibáñez responde: “Mi arrepentimiento...” (24/4/95).

Con Scilingo, tampoco se cumple el acto de arrepentimiento, pero esto sucede de manera inversa. Por una parte, reconoce su crimen: “Yo, en este momento, dado como están las cosas, quiero decirles a todos los que me están escuchando que yo me siento

<sup>11</sup> Así, por ejemplo, Hannah Arendt sostiene que en el juicio a Eichmann: “el tribunal reconoció (...) que un crimen tal no podía ser cometido sino por una burocracia gigantesca que se apoyara sobre medios que el gobierno ponía a su disposición. Pero en la medida en que ese crimen sigue siendo un crimen – lo que es la condición de todo el juicio – todos los ‘engranajes’ de la máquina, por muy insignificantes que sean, se transforman, en un tribunal, en actores, es decir en seres humanos” (Arendt, 1999 [1966]).



un asesino" (9/3/95), pero finalmente no se arrepiente: "Repito, no estoy arrepentido de lo que hice, porque era una guerra" (9/3/95). Cuando Scilingo se da cuenta de su crimen lo hace en tanto hombre ("somos seres humanos..."), pero se disculpa en tanto soldado ("era una guerra"). La tensión entre el hombre y el militar se hace presente en todo momento, e impide cumplir el acto de arrepentimiento en su totalidad.

### 3. El gesto de Scilingo

Pero aun sin arrepentimiento, el gesto de Scilingo fue novedoso. ¿En qué consistió ese gesto? No se basó, en principio, en dar nueva información. Tanto ante la CONADEP (1984)<sup>12</sup> como ante los jueces de la Cámara Federal (1985),<sup>13</sup> numerosos testigos se habían referido a "los vuelos de la muerte" y habían asegurado que esa era la manera de eliminar prisioneros que muchos campos de desaparición empleaban sistemáticamente. En *El vuelo*, Verbitsky describe los elementos que sirvieron para reconstruir esa información, desde la aparición de cuerpos en las costas uruguayas y argentinas con signos evidentes de haber sido torturados, pasando por las primeras denuncias de sobrevivientes que se hicieron en plena dictadura, hasta los testimonios del juicio a las ex juntas militares que daban cuenta de expresiones usuales de los represores ("Si no hablás te vas para arriba", "Si El dice que tenés que morir te doy un penthonaval y te vas para arriba". Verbitsky, 1995, p. 119).

Pero en todos los casos, la información se conoció a través de huellas, de pruebas cotejadas, de relatos fragmentados, de ru-

mores. Uno de los efectos del crimen de la desaparición – principal modalidad represiva de la dictadura argentina – consistió justamente en la instalación de esa incertidumbre. Mediante un sistema de centros de detención secretos extendido por todo el territorio argentino – cuya tarea era organizar el secuestro de personas previamente designadas, mantenerlas prisioneras, "quebrarlas" física y psicológicamente a través de la tortura, asesinarlas clandestinamente y ocultar los cadáveres –, los militares produjeron la desaparición de entre 10.000 y 30.000 personas, un número que hasta ahora permanece indeterminado.<sup>14</sup> Quienes eran alcanzados por la represión "desaparecían": eran secuestrados y después nadie volvía a saber de ellos. Los familiares no podían obtener ninguna información, y las autoridades negaban los secuestros y rechazaban toda vinculación con los hechos, a veces con un cinismo estremecedor.<sup>15</sup> Y así como se ocultaba a las víctimas, los victimarios también mantenían encubierta su propia identidad, usaban nombres falsos, y asistían a los operativos de secuestro con autos que carecían de identificación y vestidos de civil o disfrazados.

La *invisibilidad*, el no dejar huellas ni testigos, formaba parte del crimen de la desaparición. La novedad que se generó, entonces, con la declaración de Scilingo no fue tanto el contenido de la información que dio como el hecho de que ésta provino de un testigo ocular: Scilingo vio aquello que nadie había podido ver. Si Scilingo rompió el "pacto de silencio" que habían sostenido las fuerzas armadas desde la dictadura, fue por este hecho; porque relató lo

<sup>12</sup> En 1984, una vez iniciada la transición democrática, el presidente Alfonsín creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), cuya misión fue recibir e investigar denuncias sobre personas desaparecidas. Esta comisión comprobó y documentó los casos de casi 10.000 desaparecidos e hizo públicos los detalles del sistema represivo a través del Informe Nunca Más (1984).

<sup>13</sup> En 1985, los nueve comandantes responsables del gobierno dictatorial entre 1976 y 1982 fueron juzgados por la Cámara Federal de Buenos Aires, por violaciones a los derechos humanos. La sentencia condenó a los dictadores Jorge Rafael Videla y a Emilio Eduardo Massera a prisión perpetua, a Roberto Eduardo Viola a diecisiete años de prisión, a Orlando Ramón Agosti a cuatro años y seis meses de prisión, y a Armando Lambruschini a ocho años de prisión. Después del indulto presidencial de 1990, los condenados fueron dejados en libertad.

<sup>14, 15</sup> No final do artigo.

<sup>16</sup> Estos factores explican por qué las declaraciones de Scilingo se transformaron en testimonio y generaron una promesa de arrepentimiento, pero no responden la angustiosa pregunta que se hacen muchos sobrevivientes de los centros clandestinos de detención: "La legitimación de los testimonios y las denuncias que emitimos sólo se da si la sociedad los devuelve como tales, 'creyéndonlos' con una acción consecuente: la justicia, la sanción. Que no se produjo; o peor, que la impunidad abortó cuando se empezaba a gestar. ¿Por qué la gente le cree a él [a Scilingo] lo que a nosotros apenas nos creyó? - nos preguntamos los sobrevivientes" (Daleo, 1995, p. 77. Enfatizado nuestro).

que había visto, sin negarlo ni encubrirlo con eufemismos, ni justificarlo como un error.

Pero Scilingo no es solamente un testigo. Narra en primera persona, ya que él cometió el acto que dice haber visto. Por eso las declaraciones de Scilingo presentan un doble valor: el "testimonio" (vio porque allí estaba) y la "confesión" (estaba allí porque cometió el crimen). Este doble valor y su relato en primera persona generan el efecto de sentido de que al hablar está realizando un acto.

Pero la novedad de la declaración de Scilingo va más allá de estos elementos. Las declaraciones televisivas de Scilingo y de otros ex militares provocaron una repentina visibilidad de los represores que –podría pensarse– certificó la existencia del crimen dentro de un nuevo sistema de producción de verdades. Ya no se trataba de la instancia judicial, como en 1985, sino del espacio audiovisual. Ya no había que hacer una demostración razonada y probada, sino exhibir imágenes. Así, la visibilidad de algunos represores que no se habían mostrado hasta ese momento parecía expresar: "el crimen existió, puesto que nosotros, que somos los criminales, tenemos imagen". No por casualidad el primer programa que mostró a Scilingo lo acompañó con el subtítulo "Adolfo Francisco Scilingo da la cara".

Este efecto visual se reforzó con la mirada a cámara de Scilingo en los pasajes más importantes de sus declaraciones, que luego se reprodujeron en los noticieros durante varios días. En el lenguaje de la televisión, la mirada hacia la cámara genera un contacto privilegiado con el público, en el que quien habla parece "mirar a los ojos"

al espectador (Verón, 1983). En el "dar la cara" y en el mirar de frente al público, el relato televisivo basó una serie de promesas: la de un arrepentimiento (de hecho, en el lenguaje coloquial argentino, "dar la cara" no sólo significa mostrarse sino también asumir algún tipo de responsabilidad ante alguien) y la de una revelación.<sup>16</sup> Sin embargo, como vimos, Scilingo no dio nuevas informaciones ni se arrepintió.

En el límite, tal como se advierte aquí, *el "arrepentimiento" parece ser más un acto de visibilidad que un acto de lenguaje*. Como las palabras no llevaron a cabo el acto, el paso de la invisibilidad a la visibilidad pareció ser el único acto que los llamados "arrepentidos" realizaron.

#### ***4. Confesión, arrepentimiento, reconciliación***

¿De qué modo las declaraciones de Scilingo se convirtieron en "arrepentimiento"? Si seguimos la deriva que el tema tuvo en los programas periodísticos de opinión, en los noticieros televisivos de canales de aire y en los principales diarios nacionales, podemos reconstruir aproximadamente las interpretaciones que el espacio mediático les dio a estas primeras declaraciones, y observar que el "arrepentimiento" se construyó entre principios de marzo y fines de abril de 1995.

Las primeras declaraciones de Scilingo que provienen del libro de Verbitsky no fueron interpretadas como un arrepentimiento. Un capítulo de *El vuelo* se titula "La confesión", y allí Scilingo se expide claramente con respecto al tema:



*Tampoco quiero ser tan hipócrita de decir: yo soy el bueno ahora, que cuento esto. No. Porque el día de mañana van a decir 'Scilingo el arrepentido'. No es así. Scilingo, en las mismas circunstancias, hubiese hecho exactamente lo mismo. (Verbitsky, 1995, p. 66)*

Incluso en la entrevista que Grondona le hizo a Verbitsky por televisión, el tema fue presentado sin esa connotación<sup>17</sup>. A pesar de eso y, aunque – en un contexto de contienda electoral por las elecciones presidenciales que tendrían lugar en mayo – el entonces presidente de la Nación, Carlos Menem, intentó restarle importancia al asunto,<sup>18</sup> las declaraciones en off de Scilingo primero, y las realizadas en el estudio televisivo después, fueron reproducidas por los noticieros y las radios, y el tema se instaló en los medios de comunicación.

En suma, las declaraciones de Scilingo resultaron "explosivas", al menos por tres razones: porque por primera vez un antiguo represor reconocía la actuación de las fuerzas armadas en la represión y describía detalladamente el sistema de exterminación durante la dictadura, negando explícitamente la tesis de los "excesos" y los "errores";<sup>19</sup> por la implicación de la Iglesia Católica en la cuestión, ya que Scilingo declaró que ante los problemas de conciencia de quienes participaban en esos operativos, algunos eclesiásticos autorizaron este sistema de eliminación, diciendo que era una forma "piadosa" de matar; por la mención explícita de documentación que informaba el destino final de cada desaparecido y que había sido confeccionada por las fuerzas represoras.

Así, para los sobrevivientes, para los familiares de los desaparecidos, para buena parte de la sociedad, la aparición de Scilingo generaba dos fuerzas contrapuestas: por un lado, la necesidad de transformarlo en informador de lo que había ocurrido (que recordara los nombres de los desaparecidos que él había visto, que dijera qué sucedió con cada uno, que identificara a los otros represores desconocidos públicamente). Por otro lado, la sociedad se encontraba ante un asesino no condenado que hacían evidente, con su presencia en la pantalla, esta falta de castigo.

Como "síntoma" de la memoria colectiva (Rouso, 1990), en donde algo que ha quedado sin resolver reaparece sorpresivamente en la escena pública, las declaraciones de Scilingo señalaron aquello que había quedado sin saldarse: "La debilidad del Estado (y su deuda) es – sigue siendo – que optó por el perdón de los culpables sin obtener a cambio lo que la sociedad necesitaba: información sobre la verdad y arrepentimiento genuino de los culpables" (Seoane, 1998).

Y estas dos expectativas de la sociedad, información y arrepentimiento –en las que puede hallarse parte de los motivos de la gran repercusión de estas declaraciones –, aparecieron sucesivamente. Primero, los medios de comunicación le dieron centralidad al tema de la información. Los organismos defensores de los derechos humanos solicitaron documentación, que el ex capitán había mencionado, sobre el destino final de los desaparecidos, a la vez que exigieron las listas de los responsables en cada caso. Un reclamo similar provino de la Justicia: inmediatamente después de las decla-

<sup>17</sup> Tal vez Mariano Grondona no tenía muy claro, al presentar esta entrevista, qué repercusiones tendría. Por eso, le da un espacio muy limitado en ese programa, como queriendo atenuar lo perturbador del tema. Lo que dice a cámara cuando la entrevista termina (en un contexto en el que se había hablado de ponerle inyecciones a la gente para tirarla dormida al mar) es, en ese sentido, llamativo: "Aquí se abre un debate. Yo no quise hacer un debate hoy, quise simplemente 'inyectar' el testimonio (...) la terrorífica primicia de esta noche para que podamos debatir" (Hora Clave, 2/3/95).

<sup>18</sup> "El presidente Carlos Menem calificó ... de 'facineroso' al ex capitán de corbeta Adolfo Francisco Scilingo (...) 'Hay muchos nostálgicos que han hecho muy buenos negocios matando gente y quieren volver a ese pasado y ese Scilingo es un señor procesado por estafa, robo en varias oportunidades (...) reacción el Presidente'" (Clarín, 4 de marzo de 1995).

<sup>19</sup> "¿Cómo 'excesos de subordinados'? Lo que nosotros hicimos fue en cumplimiento de órdenes, bajo un esquema perfectamente militar" (Scilingo, 9/3/95).

raciones de Scilingo, la Cámara Federal de Buenos Aires pidió al gobierno documentación para establecer el destino final de *cada uno* de los desaparecidos, poniendo especial énfasis en la información sobre los niños nacidos en cautiverio. Los medios titularon el tema como “pedido de listas” y lo siguieron durante varios días. Pero ese rótulo mediático cambió el sentido del pedido: el problema no era confeccionar listas de desaparecidos sino obtener información exacta y personalizada de lo que había pasado con cada desaparecido. Información que finalmente no se obtuvo.

También a raíz de las declaraciones de Scilingo (complementadas por las denuncias del diario *Página/12*, con artículos en su mayor parte firmados por Horacio Verbitsky) sobre las relaciones entre la jerarquía eclesiástica y los miembros de las juntas militares durante la dictadura, la Iglesia Católica realizó, a través de algunos de sus integrantes, varias declaraciones en relación a esa época.

Al mismo tiempo que se desarrollaban en los medios los casos de “pedido de listas” y de la participación de la Iglesia en la represión, se expresaron algunas expectativas sobre el “arrepentimiento”. Pero durante el mes de marzo, la noción de arrepentimiento sirvió para descalificar a Scilingo o para decir que no se había arrepentido. Así, Bernardo Neustadt expresó en *Tiempo Nuevo*.<sup>20</sup> “Scilingo tiró gente al mar y no se arrepiente que es lo más grave, y es un héroe nacional” (28/3/95); y Menem hizo las siguientes declaraciones radiales: “El arrepentimiento hay que hacerlo ante Dios, cuando alguien se arrepiente de algo que ha come-

tido, se buscan sacerdotes, se confiesa y a otra cosa” (*Página/12*, 29 de marzo de 1995).

Incluso hacia fines de abril, cuando Víctor Ibañez fue al programa *Hadad & Longobardi*, Marcelo Longobardi<sup>21</sup> lo presentó diciendo: “A diferencia de Scilingo, Víctor Ibañez está arrepentido de lo que hizo y además da nombres de personas que tal vez *cayeron al mar*”<sup>22</sup> (24/4/95).

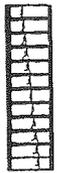
Al día siguiente de esa emisión, el entonces jefe del Ejército, teniente general Martín Balza, solicitó hablar en el programa periodístico de Bernardo Neustadt, *Tiempo Nuevo* (25/4/95). En su mensaje, Balza se desmarcó de las declaraciones que tradicionalmente producía el Ejército, ya que habló de “delitos” y de “responsabilidad institucional”. La mirada a la cámara y el empleo de un lenguaje completamente inusual para las fuerzas armadas con “términos provenientes de los discursos progresistas” (Bisserier, 1995), fueron elementos que le permitieron a Balza construir un discurso que pudiera ser interpretado como una “autocrítica”. El hecho más novedoso que producen las declaraciones de Balza es la condena a la idea de que Ejército es la última salvaguarda de la Nación (“cuando ese Estado peligra no es el Ejército la única reserva de la patria”), doctrina que sirvió para avalar los numerosos golpes de estado de la historia argentina.

Sin embargo, en este discurso volvemos a encontrar la disociación entre lo realmente dicho y lo interpretado por los medios de comunicación. Releído con detenimiento, el mensaje repite ciertas temáticas clásicas del relato militar acerca de la represión. Balza no habla de “excesos” de subordinados, sin

<sup>20</sup> Ver supra: nota 3.

<sup>21</sup> Ver supra: nota 3.

<sup>22</sup> Una observación sobre esta expresión de Longobardi: en otro lugar analizamos el uso, en estas emisiones televisivas, de verbos impersonales y de oraciones en las que ningún agente, Nadie, realiza la acción. Mediante este mecanismo verbal, se naturaliza el crimen o se lo dota de una dimensión mágica. Ver Feld (1997).



embargo aclara que "*algunos, muy pocos*, usaron las armas para su provecho personal" y que "el que *algunos* de los integrantes, deshonraran un uniforme que eran indignos de vestir no invalida en absoluto el desempeño abnegado y silencioso de los hombres y mujeres del Ejército de entonces" (*Tiempo Nuevo*, 25/4/95. Enfatizado nuestro). Por otra parte, Balza reconoce la ilegalidad de los "métodos" empleados, sin embargo expresa que se utilizaron "en algunos casos", es decir, no como sistema organizado: "Este error llevó a privilegiar la individualización del adversario, su ubicación por encima de la dignidad, mediante la obtención – *en algunos casos* – de esa información por *métodos ilegítimos*, llegando *incluso* a la supresión de la vida" (*Tiempo Nuevo*, 25/4/95. Enfatizado nuestro). Además del eufemismo que supone designar a la tortura como "método ilegítimo", puede verse cómo con estas afirmaciones Balza, en lugar de reconocer como verdad fundada lo que ya había sido documentado por la CONADEP, probado en el Juicio de 1985, y ratificado por Scilingo – a saber, que las torturas y las desapariciones se realizaban dentro de un sistema militar perfectamente organizado – vuelve a la tesis de los excesos pero sin nombrarla.

En otro párrafo, caracteriza a la guerrilla (que llama "terrorismo") como "un flagelo" para el cual la sociedad argentina no tenía "anticuerpos", metáfora frecuentemente utilizada por el lenguaje militar.<sup>23</sup>

Más allá del sentido global de ese discurso, los medios y el público en general lo valorizaron positivamente y hablaron en seguida de "autocrítica".<sup>24</sup>

Se inició, entonces, un segundo momento en la interpretación de las declaraciones de Scilingo. A partir del discurso de Balza se resignificaron como "arrepentimiento" todas las demás declaraciones de ex represores, como si se hubiera hecho corresponder *a posteriori* el sentido de lo que – aparentemente – había dicho Balza con el discurso de los ex militares que participaron en la represión.

Pero, después de las declaraciones de Balza, también se empezó a hablar en televisión de la necesidad de autocríticas y arrepentimientos "del otro lado", dando a entender que los ex guerrilleros – es decir, los integrantes de las organizaciones armadas de izquierda que surgieron a fines de los años '60 en la Argentina, como el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo, de inspiración trotskista) y Montoneros (peronismo de izquierda) – debían corresponder con un gesto idéntico al que supuestamente tenían los militares. Así, en la siguiente emisión de *Tiempo Nuevo*, Bernardo Neustadt invitó al ex jefe montonero Mario Firmenich para que realizara una "autocrítica" ante las cámaras. Firmenich leyó un mensaje que luego fue interpretado por los medios de comunicación como "autocrítica a medias".

En este marco, los diferentes programas de televisión presentaron las declaraciones de ex represores como si éstos se hubieran arrepentido de sus crímenes, mientras que el material utilizado para ilustrarlo lo desmentía drásticamente. Por ejemplo, en la emisión del 1 de mayo, Daniel Hadad anunció que "apareció un nuevo arrepentido", y a continuación mostró un fragmento grabado de un noticiero de ese mismo día en el

<sup>23</sup> Sobre el uso de metáforas tomadas de la medicina en la ideología militar, ver Corradi (1996).

<sup>24</sup> Para otros análisis de este discurso televisivo de Balza que dan cuenta de lo impropio que es llamarlo "autocrítica", ver Bissier (1995); Alvarado y Reale (1995); Feld (1998).

que el ex torturador Julio Simón decía: “Los hijos de la señora Bonafini [presidenta de la Asociación Madres de Plaza de Mayo] están vivos y en estos momentos la señora Bonafini está visitando a sus hijos en España”. Enseguida, Hadad afirmó: “Seguramente en esta semana aparecerá otro arrepentido más; usted dirá los que aparecen son todos del mismo lado, del otro lado no se arrepiente nadie”.

En esa semana, Mariano Grondona sostuvo que “después del caso Scilingo, una intención del programa fue buscar, no sé, Scilingos del otro lado, por llamarlo así. Es decir, que la gente empezara a revisar el pasado y a tratar de sincerarse y de arrepentirse” (4/5/95).

El sentido de que debía haber una *reconciliación* se construyó, en los programas periodísticos de opinión, tanto desde el discurso verbal (a través de expresiones como “arrepentimiento”, “ambos bandos”, “cerrar las heridas” o “subsanan los errores del pasado”) como desde la puesta en escena, al sentar a una misma mesa a varios invitados que correspondían a “los dos bandos” que la misma emisión televisiva se encargaba de señalar.<sup>25</sup>

De este modo, la puesta en escena del pasado en el que la evocación se presentó como un acto a través de expresiones performativas (“arrepentimiento”, “autocrítica”) llevó en el horizonte un último acto que enmarcaría los otros: la reconciliación. Este “acto”, puesto en escena y supuestamente llevado a cabo por hombres de las fuerzas armadas, se superponía a los otros actos – los del pasado (cada uno de los actos que los militares realizaron para concretar el

horror); los del presente (la impunidad de los culpables) –, borrándolos por *sobreimpresión*, tal como, según Nicole Loraux, lo permitía la reconciliación ateniense:

*Borrar es destruir por sobrecarga: sobre la tablilla oficial blanqueada a la cal se vuelve a pasar otra capa de cal y, una vez tapadas las líneas condenadas a desaparecer, ahí está listo el espacio para un nuevo texto; de la misma manera, sobre tal piedra escrita se introduce una corrección con la ayuda del color y del pincel, disimulando la letra antigua bajo la nueva. (Loraux, 1989, p. 33)*

## 5. Memoria y arrepentimiento

En la fisura que se abre entre aquello que se dice sobre el pasado y aquello que puede ser escuchado suelen instalarse grandes relatos compartidos. De algún modo, estos grandes relatos enmarcan la ocurrencia de otros relatos menores y los filtran, los hacen escuchables para la sociedad. Acaso por ese motivo, estos grandes relatos imprimen silencios y borramientos, alisan los quiebres y las rugosidades de los relatos menores, y obturan muchas de sus tensiones.<sup>26</sup>

De estos grandes relatos que organizan la memoria colectiva, el Informe de la CONADEP y el Juicio a las ex juntas militares, son los ejemplos más importantes para los comienzos de la transición democrática argentina. Los relatos de los sobrevivientes y de los familiares de desaparecidos se enmarcaron en esos grandes relatos que, de algún modo, le otorgaron un sentido al

<sup>25</sup> Los conductores de los programas trataron de armar “mesas de discusión” en las que se sentaran, por ejemplo, las Madres de Plaza de Mayo (Asociación de madres de desaparecidos) y los integrantes de FAMUS (Asociación de Familiares de Muertos por la Subversión) –en este caso el intento fue fallido (Hora Clave, 23/3/95)–, o un ex montonero con la hija de una víctima de un ataque montonero (Hora Clave, 4/5/95). Los elementos de la puesta en escena que contribuyen a forjar la idea de un “equilibrio de fuerzas” del cual podría derivarse la reconciliación son, entre otros: el modo en que se distribuye a los invitados en el espacio, el orden en que se les da la palabra y el tiempo que se les da para hablar. La dualización del pasado y la homogeneización de discursos diferentes también contribuyen a construir este aparente “equilibrio de fuerzas”. La pluralidad de voces que despliegan estos programas queda, de algún modo, neutralizada cuando se las clasifica en “dos bandos opuestos”.

(continúa en final do artigo)

<sup>26</sup> No final do artigo.



pasado reciente. En ese gran relato las víctimas de la represión carecían de identidades políticas,<sup>27</sup> y la violencia de los militares y la de la guerrilla encarnaban un mismo mal equivalente para la sociedad.<sup>28</sup>

La idea de que hay militares arrepentidos forma parte del gran relato que se generó a partir de 1995. Pero ¿qué implica para la memoria colectiva sobre la represión el hecho de que la imagen de los represores haya sido de algún modo *filtrada* por la noción de "arrepentimiento"?

La idea de "arrepentimiento" diluye las tensiones presentes en las declaraciones de los ex represores y obtura lo intolerable de la falta de justicia. Primero, ocluye lo intolerable que expresa la cara – ahora visible – del propio Scilingo: el hecho de que los represores tienen una apariencia común, igual a las de nuestros vecinos, y que convivimos con esos represores en la cotidianidad. El "arrepentimiento" señala a los represores pero "repara" de alguna manera su imagen, volviéndolos "aceptables" para la convivencia en sociedad.

En segundo lugar, el "arrepentimiento" aleja el peligro a futuro. Implica la promesa de que el represor no va a volver a actuar del mismo modo. Representa, en ese sentido, un "nunca más" individual.<sup>29</sup> El hecho de que el discurso de los ex represores haya sido resignificado como "arrepentimiento" oculta la amenaza que esas mismas declaraciones generaron, ya que todos dijeron que en las mismas condiciones actuarían igual.

En tercer lugar, el "arrepentimiento" transforma el horror en un problema de conciencia. El eje *confesión-arrepentimiento-recon-*

*ciliación* genera un campo semántico en el que se borra la idea de crimen colectivo y de terrorismo de estado, presentando a los represores como individuos aislados. En este marco, se presenta el problema político como un problema privado – la confesión, explica Eduardo Grüner, implica "la reducción de la vergüenza pública a culpa privada" (1995) – por el que no hay recurso alguno a la ley ni a la justicia:

*La reparación, la reconstrucción de la verdad rasgada por donde se ha introducido el fantasma del caos, es exteriorizada y colectiva, por lo tanto política. Con la introducción por el cristianismo del relato confesional, la reparación de la culpa se hace interior, se individualiza, se despolitiza, en el sentido de que ya no es la polis la que disciplina al transgresor; sino que cada individuo se disciplina a sí mismo, en un acto sin duda mediatizado por reglas e instituciones pero esencialmente íntimo y privado: ya no restaurando el orden del cosmos, sino el de su autobiografía. (Grüner, 1995, p. 24)*

Sin embargo, en 1995, las declaraciones televisivas de Scilingo desencadenaron un nuevo momento en el que la memoria se reabrió al espacio público masivo argentino. En esta etapa, los relatos televisivos sirvieron para dar impulso a otros espacios tradicionalmente vinculados a la lucha por los derechos humanos, como son los organismos de afectados y la justicia. En el primer caso, un ejemplo notable es la asociación H.I.J.O.S. ("Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio"), cuyo

<sup>27</sup> "Hablar de los setenta, en general, hasta ahora, fue hablar de lo malo que eran los malos y cuánto sufrieron sus víctimas. El modelo Nunca Más se impuso durante quince años y, aunque amenazado, sigue siendo el más fuerte: el recuerdo está hecho de historias terribles sobre la crueldad de los crueles represores, detalles espeluznantes, crímenes intolerables. Es fácil temblar de indignación ante tanto desastre: cualquier persona de bien tiembla. Las almas bellas agradecen, pero a esa versión de la historia le faltan, en general, dos cuestiones: una razón política, la identidad de las víctimas" (Caparrós, 1998).

<sup>28</sup> En esto consistió la llamada "teoría de los dos demonios" surgida en los primeros momentos de la transición democrática, y avalada, entre otros discursos, por el Nunca Más. Esta interpretación, condenaba todo tipo de violencia política, e identificaba a las fuerzas armadas y a las organizaciones armadas de izquierda como a "dos demonios", que se (continúa no final do artigo)

<sup>29</sup> No final do artigo.

<sup>30</sup> "En abril de 1995 aparece Scilingo, militar que confesó públicamente lo que ya las víctimas de la dictadura habían dicho años atrás. Esto produjo una gran conmoción en Argentina. Hijos comenzó a aparecer en la prensa y en la televisión para presentar su posición. La gente nos vio en la televisión, otros hijos nos vieron en la televisión. Comenzaron a llegar más y más integrantes, de ocho que se reunían al principio en Capital Federal, en una semana ya eran treinta. Cuando se realizó el segundo campamento, Hijos ya contaba con más de 350 integrantes, de 14 regionales en toda la Argentina" (H.I.J.O.S. página en Internet: <http://www.hijos.org/espanol/index.html>).

<sup>31</sup> Los juicios por la verdad se basan en el derecho de los familiares de las víctimas del terrorismo de estado a saber qué ocurrió con los desaparecidos. Diferentes tribunales de la Argentina abrieron estos procesos, en los que no se busca castigar a los culpables sino que se intenta reunir, a través de la declaración de testigos, la mayor información posible sobre las personas desaparecidas, a fin de (continúa en final do artículo)

crecimiento fue impulsado por estas emisiones televisivas.<sup>30</sup> Los tribunales fueron otro espacio en el que las declaraciones de Scilingo abrieron nuevas posibilidades, en este caso, para la realización en diferentes cámaras federales de juicios por la verdad.<sup>31</sup> De algún modo, parecen conformarse en esta etapa canales más fluidos entre los diferentes ámbitos de la memoria.

### Referencias bibliográficas

ALVARADO, Maite; REALE, Analía. *Del error al horror: las fallas de la memoria. Causas y azares*, Buenos Aires, v. 3, 1995.  
 ARENDT, Hannah. *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1999 [1966].  
 ARFUCH, Leonor. *Confesiones, conmemoraciones. Punto de vista*, Buenos Aires, v. 52, agosto de 1995.  
 AUSTIN, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1982.  
 BISSERIER, Luis María. *Si ahora no, entonces ¿cuándo?. Conjetural*, Buenos Aires, v. 31, septiembre de 1995.  
 CAPARRÓS, Martín. *Olvidar los setenta*. *Revista XXI*, Buenos Aires, v. 18, 12 de noviembre de 1998.  
 CONADEP. *Nunca Más: informe de la Comisión nacional sobre la desaparición de personas*. Buenos Aires: Eudeba, 1984.  
 CORRADI, Juan. *El método de destrucción. El terror en la Argentina*. In: QUIROGA; TCACH (Comps.). *A veinte años del golpe. Con memoria democrática*. Rosario: Homo Sapiens, 1996.  
 DALEO, Graciela. *Cuando "El vuelo" no es de pájaros. A propósito de El vuelo de Horacio Verbitsky*. *El ojo mocho*, Buenos Aires, v. 6, invierno de 1995.  
 FELD, Claudia. *El relato del horror en la televisión. Los represores tienen la palabra*. In: MARGULIS; URRESTI (Comps.). *La cultura en la Argentina de fin de siglo: ensayos sobre*

En síntesis, la presentación televisiva de ex represores generó un nuevo momento de la memoria colectiva, introdujo un nuevo relato, y dotó de nuevas claves y nuevos sentidos a las memorias de la represión, que aparecieron, mediante el lenguaje televisivo, vacilando entre lo inesperado y lo ya sabido, entre lo horroroso y lo tranquilizador.

*la dimensión cultural*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC, 1997.  
 \_\_\_\_\_. *La instrumentalización del horror en Argentina*. *Artefacto*, Buenos Aires, v. 2, 1998.  
 GARCÍA, Prudencio. *El drama de la autonomía militar. Argentina bajo las juntas militares*. Madrid: Alianza, 1995.  
 GRÜNER, Eduardo. *La cólera de Aquiles. Una modesta proposición sobre la culpa y la vergüenza*. *Conjetural*, Buenos Aires, v. 31, septiembre de 1995.  
 JANKÉLEVITCH, Vladimir. *La mala conciencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987 [1966].  
 JELIN, Elizabeth. *Memorias en conflicto*. *Puentes*. Buenos Aires, v. 1, 2000.  
 LEGENDRE, Pierre. *Lo imperdonable. Entrevista con Olivier Abel*. In: ABEL, O. (Ed.). *El perdón. Quebrar la deuda y el olvido*. Madrid: Cátedra, 1992.  
 LORAUX, Nicole. *De la amnistía y su contrario*. In: VVAA. *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.  
 RINESI, Eduardo. *Mariano*. Buenos Aires: La Marca, 1992.  
 SEOANE, María. *Qué hacer con el pasado*. *Clarín*, Buenos Aires, 1 de febrero de 1998.  
 ROUSSO, Henry. *Le syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*. Paris: Seuil, 1990.  
 VERBITSKY, Horacio. *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta, 1995.  
 VERÓN, Eliseo. *Il est là, je le vois, il me parle*. *Communications*, Paris, v. 38, 1983.



(*f* continuação)

En este género, el conductor tiene una presencia central, a tal punto que, en 1995, varios de los periodistas que conducían este tipo de programas eran percibidos por el público como "líderes de opinión". Tal es el caso de Mariano Grondona, conductor de *Hora Clave*, periodista católico y conservador, ligado a pasados regímenes militares, pero que ha tratado de distanciarse de ese pasado mediante una postura de defensa de las instituciones democráticas. Mediante la presentación de diversos temas y variados personajes, Grondona construye para sí mismo en la escena televisiva una postura "objetiva", un lugar de neutralidad y equidistancia de las opiniones que él mismo presenta como polos de un mismo conflicto (Rinesi, 1992).

Los otros programas estudiados son: *Hadad & Longobardi*, conducido por Daniel Hadad y Marcelo Longobardi; y *Tiempo Nuevo*, conducido por Bernardo Neustadt. Con diferencias de estilo y años de experiencia (para 1995, Neustadt llevaba 30 años en la televisión argentina, en tanto Hadad y Longobardi habían empezado recientemente), estos tres periodistas tenían posiciones conservadoras, aunque explícitamente condenaban la dictadura militar.

(*f* continuação)

Por supuesto, no es necesario que se arrepienta de su crimen públicamente: basta con que dé información para que sea considerado un "arrepentido". En el caso que estudiamos, los que declararon no involucraron a otros ex represores en sus relatos, ni dieron los nombres de sus víctimas. Además, la información dada por Scilingo tuvo la clara intención de favorecer a los marinos cuestionados por violaciones a los derechos humanos Alfredo Astiz, Antonio Pernias y Juan Carlos Rolón (estos dos últimos habían tenido que declarar en octubre de 1994 en la Comisión de acuerdos del Senado, porque sus respectivos ascensos estaban siendo trabados por dichos cuestionamientos). Inicialmente, el espacio mediático utilizó el nombre "arrepentidos" como una reminiscencia de aquella figura legal, sin embargo en la discusión y en los debates posteriores la palabra "arrepentidos" cobró otro sentido: se la asimiló con la idea de un "arrepentimiento público" que debía tener lugar en los medios de comunicación.

<sup>5</sup> Cabe aclarar que analizaremos una construcción mediática. Esto quiere decir que estos relatos son construidos desde un dispositivo que tiene múltiples elementos y mediaciones (por ejemplo, los diversos grupos involucrados, los mecanismos institucionales que hacen que determinados discursos sean "televisables", los dispositivos técnicos necesarios para construir el discurso audiovisual). Este carácter construido del discurso televisivo que, justamente, queremos subrayar, tiende a ser naturalizado (es decir no tenido en cuenta, en tanto mediación) desde otros estudios sobre la memoria colectiva. Al interpretar escenarios y al leer efectos de sentido, no estamos hablando aquí de "operaciones políticas" ni de "maniobras" llevadas a cabo por los medios o por los periodistas que intervienen en estas construcciones. Es necesario decir, no obstante, que estas construcciones mediáticas tienen efectos políticos y que, muchas veces, quienes las impulsan buscan operar políticamente.

<sup>9</sup> "Yo, desde que hice el primer vuelo, si no uso Lexotanil o alcohol, no duermo" (Scilingo, 9/3/95).

<sup>10</sup> "Ante tensión psíquica se me repite un sueño en el que caigo de un avión en vuelo, y esto está relacionado con el primer vuelo que hice en un avión Skyvan de la Prefectura Naval Argentina en el año 1977" (Scilingo, 9/3/95).

<sup>14</sup> Para una consideración sobre las diferentes cifras que han manejado, tanto la CONADEP como los diversos organismos defensores de los derechos humanos, ver García, 1995.

<sup>15</sup> En sus declaraciones televisivas del 7 de agosto de 1995, en el programa de Hadad y Longobardi, el ex almirante Emilio Massera dio una muestra de este cinismo: "podría decirle a muchos como alguna vez les dije a las mujeres... a las Madres de Plaza de Mayo en mi oficina que me vinieron a preguntar dónde estaba el hijo y yo les preguntaba 'y usted me pregunta a mí? ¿dónde estaba su hijo?' 'No sé porque hace seis meses...'. Entonces... no quiero acusarlas del resultado, estoy diciendo que desgraciadamente en el control de sus hijos no se preocupaban mucho, se empezaron a preocupar... nadie sabía si ponían bombas o no ponían bombas, no sé... pero si una madre no sabe dónde está su hijo y desaparece, ir a reclamar sin saber dónde vive...".

(*f* continuação)

De esta manera, no se evidencian los matices que hay en las diversas opiniones y se ponen en un mismo "bando" (es decir, en pie de igualdad) la opinión de un ex guerrillero y la de la madre de un desaparecido, o la aparición de un ex represor y la del hijo de un profesor asesinado por el ERP.

<sup>16</sup> Esto no quiere decir que estos grandes relatos sean los únicos que circulan en el espacio social: "Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas. Lo que hay es una lucha política activa acerca del sentido de lo ocurrido, pero también acerca del sentido de la memoria misma. El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política..." (Jelin, 2000).

(*f* continuação)

asemejaban entre sí por la violencia que habían desatado: "a los delitos de los terroristas, las fuerzas armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde el 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la impunidad del Estado Absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos" (CONADEP, 1984, p. 7. Enfatizado nuestro).

<sup>19</sup> "Confesar es traer al presente una verdad oculta, una culpa que demanda una expiación, y es también en su versión cristiana, expresar el arrepentimiento, asumiendo la promesa de un 'nunca más'" (Artuch, 1995).

(<sup>1</sup> continuação)

reconstruir cada uno de los casos. El detonador principal para el comienzo de estos juicios fue la declaración televisiva de Adolfo Scilingo: "Nuestra tradicional visión de castigo final está ahora cambiada por decir, cómo podemos hacer registros, cómo podemos lograr más información de esto. (...) Prácticamente lo detonó Scilingo. Scilingo detonó esto y es interesante, porque en definitiva, todo el mecanismo de los vuelos, y qué se yo, había salido en el juicio a las juntas, no era nada novedoso, pero el hecho de que hubiera un participante que lo confesara, ya a la cosa le daba un dramatismo muy especial. Y bueno, a partir de ahí se empezó a decir: 'bueno, en realidad aparezcan o no Scilingos, hay mucha información que podemos ir encontrando, de detalles, etc., etc.' (...) Siguió Rosario, siguió Córdoba y siguió La Plata" (Horacio Cattani, juez de la Sala II de la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional de la Capital Federal. Entrevista realizada el 3 de septiembre de 1999).

### *Abstract*

In 1995, the televised statements of Adolfo Scilingo and other former repressors with accounts of the procedures used to eliminate prisoners during the Argentinean military dictatorship (1976-1983) brought back to the public space the issue of dictatorial repression. The statements were interpreted as "regrets", even though the former repressors in question were not actually regretting. In this work we explore how the televised appearance constructed this "regret", and we analyze the consequences of this interpretation for the actual collective memory of dictatorial repression.

*Keywords:* Military dictatorship, television, repression, collective memory.

Recebido em: maio de 2001.

Aprovado em: julho de 2001.



## Religião televisionada: os "televangelistas" e João Paulo II

Jacques Gutwirth

### Resumo

A televisão é, nos Estados Unidos, um poderoso veículo de transmissão da mensagem religiosa. Os "televangelistas", americanos protestantes (entre outros, Billy Graham), são usuários bastante empreendedores, e muitos deles copiam as práticas da televisão comercial para atrair os telespectadores. Sua mensagem teológica tem o objetivo de atingir o maior público possível e, certamente por isso, é impessoal e conservadora, inclusive, no plano político. O papa João Paulo II, cujas atividades públicas – viagens, missas e homilias – são muito midiaticizadas, contribui amplamente para colocar o catolicismo na ordem do dia através da veiculação televisiva.

*Palavras-chave:* televisão, religião, revivificação, financiamento, política.

Ao rastrear pesquisas de campo sobre religião desenvolvidas nos Estados Unidos, constatee, há mais de vinte anos, a importância que tinham nesse país o audiovisual religioso e os "televangelistas", pregadores cristãos que apresentam seus próprios programas, os quais são veiculados em emissoras de televisão a cabo e em canais não especializados. Para transmitir sua mensagem, os "televangelistas" utilizam uma mídia que está há várias décadas no cerne da experiência e da cultura americanas – 98% dos lares do país dispõem de um ou de vários televisores (Comstock, 1991, p. 1).

Assim como os pregadores e pastores "tradicionais", os televangelistas querem primeiramente proclamar o Evangelho, refor-

çar a fé dos cristãos, edificar e converter os céticos ou incrédulos. A esses propósitos vêm acrescentar-se vários objetivos secundários, que algumas vezes tornam-se centrais, como o de convencer o público a sustentar financeiramente seus programas. De 10 a 20% dessas emissões são consagradas a esse objetivo, o que não é nada irrelevante. Por outro lado, vários televangelistas desenvolvem exigências éticas e religiosas que têm grandes implicações políticas: eles defendem principalmente projetos legislativos que preconizam a proibição do aborto e a prece nas escolas públicas ou em outros lugares. Enfim, eles lutam contra o "comunismo ateu" e o "humanismo secular".

Nota: Este artigo foi publicado originalmente em *Ethnologie Française*, v. 30, n. 3, 2000. Tradução: Lúcia Maia. Revisão técnica: Clarice E. Peixoto.

<sup>1</sup> Atualmente, a única televangelista não protestante reconhecida é Madre Angélica, irmã franciscana nascida em 1923, que apresenta o programa *Mother Angelica Life*. Ela também criou, em 1981, um canal a cabo especializado em religião, *Eternal World Television Network*, acessível a 38 milhões de telespectadores nos Estados Unidos (Melton, Lucas e Stone, 1997).

Os televangelistas procuram uma interação com os telespectadores para obter o seu apoio financeiro e o suporte às diversas instituições missionárias, filantrópicas e universitárias por eles criadas. Transmitir implica também uma recepção positiva por parte do público. Os resultados da audiência não são suficientes, pois são indicadores passivos do consumo televisivo; a troca de cartas e a utilização do telefone são inseparáveis da ação dos televangelistas.

A transmissão religiosa televisiva é somente um dos meios de transmissão religiosa nos Estados Unidos; não podemos imaginar sua influência sem as instituições de base – sobretudo Igrejas e credos –, sem um conjunto de valores, de crenças e de uma cultura religiosa partilhada por um vasto público mais ou menos “cristão”. Entretanto, observaremos que os televangelistas mais importantes, assim como os de menor celebridade, são protestantes,<sup>1</sup> mas pertencem a diversas crenças religiosas. Conseqüentemente, o conteúdo de suas mensagens não é de maneira alguma homogêneo. Enfim, veremos que os televangelistas utilizam a televisão de modo bastante variado.

A ação midiática do papa João Paulo II, que é muito presente nas telas, merece também análise e reflexões comparativas, pois o papa soube se servir da televisão como um importante meio de transmissão religiosa. Aliás, seu pontificado começa no final de 1978, e a sua presença na TV se desenvolve no exato momento em que o televangelismo americano atinge o auge de seu desenvolvimento.

O televangelismo americano está enraizado em algumas modalidades já antigas.

De fato, ao lado dos templos e de outros locais de reunião, onde os membros fiéis de uma mesma igreja se encontram regularmente, o protestantismo americano conhece, desde o século XVIII, principalmente nas religiões mais missionárias, sobretudo metodistas e batistas e, no século XX, pentecostais, as “campanhas do despertar”, nas quais os pregadores itinerantes vão de uma localidade a outra para reavivar a fé das populações. A partir de 1800, se desenvolvem os *camp meetings*, reuniões ao ar livre ou sob tendas que ocorrem sobretudo nas zonas rurais. Pregadores inflamados reúnem, durante vários dias, multidões que descobrem mensagens diferentes daquelas rotineiras, recebidas por ocasião dos cultos dominicais. Desde 1820, o revivalismo urbano inventa receitas de evangelização de massas. As reuniões acontecem em grandes salas, em Boston, na Filadélfia, em Nova Iorque etc.

Assim, aos poucos, através da atividade de inúmeros pregadores mais ou menos talentosos, sofisticam-se as técnicas de sedução do público, que são, na realidade, formas de transmissão específicas para esses grandes encontros.

### *Relação com o público e mensagem política*

Com o desenvolvimento da rádio religiosa, a partir dos anos 1920, e da televisão, a partir de 1950, os pregadores do audiovisual não são mais, como os revivalistas de antigamente, anfitriões de reuniões sem uma periodicidade regular. A partir de agora, eles dispõem de instrumentos que lhes permi-



tem assegurar a fidelidade do público, pois estabelecem programas regulares, veiculados todos os domingos e, em alguns casos, em outros dias da semana.

Entretanto, a transmissão e a recepção televisivas da mensagem religiosa apresentam uma desvantagem considerável em relação ao culto dominical ou à reunião de reavivamento: não há contato direto entre o locutor e o espectador. Além disso, o espectador não encontra diante do vídeo o suporte psicológico da comunhão com um amplo público de "semelhantes". A esses inconvenientes acrescentam-se, ainda, os numerosos "parasitas" que freqüentemente acompanham a emissão televisiva e radiofônica, como o barulho de conversas na proximidade, as chamadas telefônicas intempestivas etc. Para compensar essas desvantagens, os televangelistas são obrigados a fazer uso de outros meios de comunicação que permitam alguma interatividade com o espectador: trata-se essencialmente do uso do correio e do telefone. Não há praticamente nenhum programa de televangelistas que não solicite aos telespectadores que escrevam ou telefonem para os números e endereços fornecidos no vídeo: assim, os telespectadores poderão solicitar conselhos ao televangelista ou aos seus colaboradores, pedir para que rezem por eles, para interceder junto a Deus, a fim de que eles próprios ou seus próximos se beneficiem de milagres. Isso acontece principalmente com os televangelistas pentecostais, como Oral Roberts, Jim Bakker, Jimmy Swaggart ou ainda Pat Robertson.<sup>2</sup> Enfim, as numerosas solicitações dos televangelistas para obter apoio financeiro, bem como o retorno da

correspondência dos "fiéis" e de seus cheques de apoio são projetados na tela e divulgados por meio de cartas, circulares, periódicos e livretos.

Para todos os televangelistas, os donativos dos telespectadores são de uma necessidade absoluta. Na realidade, nos Estados Unidos, onde a televisão está nas mãos de importantes grupos privados, os programas são transmitidos, em sua maioria, por canais comerciais com objetivos lucrativos ou através de canais a cabo especializados em transmissões religiosas, que exigem um pagamento pelos direitos de transmissão. As solicitações de apoio financeiro representam um aspecto importante da interação entre televangelistas e público, pois os donativos não constituem apenas uma contribuição indispensável, mas significam também que os telespectadores acolhem positivamente os programas, já que aceitam apoiá-los. O telespectador, através da regularidade de seu gesto – geralmente mensal ou trimestral –, contribui de alguma maneira para a realização dos objetivos do pregador. Aliás, os televangelistas propõem aos doadores regulares que se tornem membros de "clubes" de apoio, fazendo-os se beneficiar de algumas vantagens, principalmente do envio de boletins, revistas ou presentes. A combinação desordenada de programas televisionados, de impressos, de troca de cartas – os pregadores "escrevem"<sup>3</sup> àqueles que lhes enviam cartas –, os pedidos de intercessão e as contribuições em dinheiro por parte dos telespectadores são elementos que constituem o que vários autores (entre eles, eu mesmo) chamam uma "igreja eletrônica" interativa. Ela é seguramente muito diferen-

<sup>2</sup> A respeito de P. Robertson, ver a nota 16.

<sup>3</sup> Correspondência a partir de cartas-modelo assinadas pelo televangelista.

<sup>4</sup> Um pioneiro do televangelismo, R. Hubbard (nascido em 1919), apresentava uma ceia todos os anos e convidava os telespectadores a participar, trazendo pão e copos para diante da TV. Lester Sumrall fazia o mesmo (Hadden e Swamm, 1981, p. 179).

<sup>5</sup> O fundamentalismo, que teve início nos anos 1920, faz uma leitura literal das Escrituras e prega um moralismo rigoroso. O movimento evangélico, que nasceu nos anos 1940, partilha concepções similares, mas refuta o sectarismo e o dogmatismo dos fundamentalistas. O movimento pentecostalista partilha mais ou menos as opções evangélicas; entretanto, ele acentua as intensas experiências religiosas, como os milagres, "a relação pessoal" com Deus, "falar em línguas" (glossolalie).

<sup>6</sup> Essa preponderância ideológica conservadora entre os televangelistas tem suas fontes históricas. As Igrejas liberais estabelecidas se beneficiaram inúmeras vezes de horários gratuitos de transmissão no rádio e na televisão, na qualidade de serviço (continua no final do artigo)

<sup>7</sup> <sup>8</sup> No final do artigo.

te de uma igreja: como participar, por exemplo, da cena da comunhão pela televisão? Aliás, poucos televangelistas apresentam esse rito nos seus programas.<sup>4</sup>

Se a interatividade televangelista/público é um fenômeno complexo, o conteúdo das mensagens transmitidas também o é. Supõe-se que o televangelista queira converter o incrédulo e consolidar a fé do cristão, além de transmitir valores, ética, teologia. Ora, os televangelistas são na sua grande maioria partidários de teses conservadoras, principalmente de uma concepção literal da Bíblia – sejam batistas como Jerry Falwell, sejam evangélicos como Billy Graham, sejam pentecostais como Jimmy Swaggart e Oral Roberts.<sup>5</sup>

Em nome da sua teologia, em nome da "palavra de Deus", eles sustentam posições éticas que são, ao mesmo tempo, políticas. Os televangelistas, em contraste com os porta-vozes das Igrejas estabelecidas, frequentemente liberais do ponto de vista teológico, são quase todos defensores tenazes de um moralismo vitoriano e da família tradicional, opositores do aborto, da pornografia, da dissolução dos costumes etc.<sup>6</sup> Para eles, os principais adversários da família, os partidários do aborto e da união livre são evidentemente os comunistas ateus, os *secular humanists* (humanistas seculares) e, sobretudo hoje, o partido democrata americano.<sup>7</sup> Aos olhos desses evangelistas, o partido republicano – principalmente a ala mais conservadora – é o melhor defensor da ordem moral que eles pregam. Eles partilham também as opções econômicas bastante liberais desse partido. Em nome da transmissão de uma mensagem religiosa

conservadora e de uma moral rígida, participam do combate político empreendido pela ala direita do partido republicano. A maior parte dos televangelistas manifesta, nos seus programas, suas opções e escolhas políticas de maneira episódica e, muitas vezes, apenas alusiva.

Alguns entre os mais célebres vão muito mais longe. Billy Graham foi, de 1947 a 1975, um ardente adversário do comunismo soviético. Ele também se opôs vigorosamente à contra-cultura e ao movimento hippie dos anos 1968-1975. A partir de 1972, houve o escândalo Watergate, que levou à demissão do presidente republicano Richard Nixon em 1974. Assim, Billy Graham, que por muito tempo havia sustentado Nixon nos seus empreendimentos políticos, até mesmo nos momentos de contestação a que Nixon foi submetido, se afasta das atividades políticas. Em compensação, outros televangelistas, como Jerry Falwell e Pat Robertson, sempre estiveram e ainda estão engajados na luta conservadora. O primeiro deles fundou, em 1979, o movimento *Majoria Moral*, cujo momento de glória foi a eleição, em 1980, de Ronald Reagan para a presidência dos Estados Unidos. Contudo, em 1989, J. Falwell abandonou o combate político nacional, e a *Majoria Moral* foi dissolvida.<sup>8</sup> Seu sucessor foi Pat Robertson, um televangelista que apresentava um programa religioso cotidiano, o *Clube 700*, além de ser proprietário de uma TV a cabo especializada em religião, a Christian Broadcasting Network, na qual veiculou sua candidatura à presidência dos Estados Unidos em 1987. Essa tentativa não ultrapassou a faixa dos votos do primeiro escrutínio do partido republica-



no, mas, mesmo assim, Robertson fundou, em 1989, a Coalizão Cristã (*Christian Coalition*), movimento bastante implicado nos combates políticos da direita republicana, em nome de "valores cristãos", indubitavelmente contra o aborto, a favor da instituição do culto na escola, a favor do poderio militar do país etc.<sup>9</sup> A Coalizão Cristã não pôde impedir, em 1994, a eleição do presidente Clinton, nem mesmo sua reeleição quatro anos mais tarde. Todavia, ela continuou sendo muito influente no seio do partido republicano, que possui maioria de representantes no Congresso, na Câmara dos representantes e no Senado dos Estados Unidos.

As pregações do culto dominical contêm certamente elementos políticos – mais ou menos explícitos conforme o caso –, mas com a televisão elas ganharam uma repercussão maior. Assim, a celebridade nacional do televangelista Jerry Falwell surgiu a partir do momento que ele se tornou um líder do movimento *Maioria Moral*. Os dois pólos de sua ação, o religioso e o político, se reforçaram mutuamente. E quando a *Maioria Moral* desapareceu, a audiência do programa de televisão de Jerry Falwell caiu consideravelmente. A grande maioria dos televangelistas não é tão engajada politicamente quanto foi Billy Graham, ou quanto ainda são Jerry Falwell e Pat Robertson.<sup>10</sup> Contudo, há em todas as mensagens uma mistura de política e religião, em graus variados.

### *O modo de expressão televisual*

Os modos da transmissão televisiva de uma mensagem religiosa estão enraizados

nas "reuniões do despertar" e no culto dominical. Televangelistas importantes, especialmente os pioneiros, Oral Roberts e Billy Graham, gravam seus programas a partir de reuniões revivalistas realizadas em grandes salas ou em estádios esportivos. Alguns, principalmente Jimmy Swaggart, se inspiram no *camp meeting*; já outros, como Robert Schuller e Jerry Falwell, realizam seus programas a partir do culto dominical.

Entretanto, a transmissão televisiva de um culto dominical, mesmo a mais enfadonha, não é da mesma ordem que o culto em si mesmo, pois é inevitável que a condensação de uma reunião religiosa em um período de tempo reduzido – menos de uma hora ou até menos de meia hora – acaba reestruturando o que se passa numa igreja ou em um estádio. O realizador pode suprimir os tempos mortos, as repetições inúteis, as inabilidades ou defeitos. A utilização de várias câmeras – quatro ou cinco em geral – também permite, seja em uma transmissão ao vivo, ou *a posteriori*, a seleção das imagens mais expressivas. Além disso, o uso do plano geral – prática habitual dos programas religiosos (Lloyd, 1988, p. 97,102) – personaliza a relação do telespectador com o televangelista, pois a recepção é privada. Portanto, a transmissão religiosa é, de todo modo, completamente diferente daquela praticada numa grande reunião coletiva, e a vivência do telespectador é seguramente de outra ordem.

Para alguns televangelistas, comparar esses programas com uma grande reunião religiosa é uma questão que nem mesmo se coloca, pois suas produções se inspiram em programas profanos; assim, Paul Crouch e

"A Coalizão Cristã (...) minoria muito ativa, a mais organizada e rica de todos os grupos que disputam, hoje, a liderança à direita, influencia diretamente a linha ideológica do partido republicano. Sua guerra cultural e ideológica visa a todos aqueles que buscam liberalizar a sociedade americana há mais de uma geração. Tomam como "bode expiatório" tanto aqueles que ameaçam o poder militar dos Estados Unidos como os antigos opositores da Guerra do Vietnã, os combatentes pelos direitos civis, os pro-choice (defensores do aborto) e os sem Deus que proibiram a oração nas escolas" (Suleiman, 1998, p. 10).

<sup>10</sup> Sobre o engajamento político de B. Graham, de J. Falwell e de P. Robertson, ver J. Gutwirth (1998).

Jim Bakker (cujo programa desapareceu em 1986),<sup>11</sup> instituíram o *talk-show* religioso, um tipo de programa que mistura entrevistas com personalidades, musicais e breves intervenções do apresentador. Seus programas, *Praise the Lord* e *PTL Club*, veiculados durante a semana e não aos domingos, são gravados em um estúdio de televisão, com participação do público. A sala de estar *kitsch* dos programas de Paul Crouch, as decorações contrastantes de Jim Bakker e as roupas escandalosas dos animadores desses programas modificam consideravelmente a maneira de transmitir sua mensagem. Aqui, as pessoas não se expressam como na igreja, e sim segundo um estilo televisual. Aliás, não há pregação nesses programas; os animadores querem esclarecer o público trocando impressões com os convidados, frequentemente personalidades de diversos meios, mais ou menos célebres, que testemunham sobre a sua salvação, após terem renunciado a uma vida corrompida pelo álcool, pelas drogas etc.

Um outro passo foi dado pelo televangelista Pat Robertson, que dirige e apresenta o programa *Clube 700* desde 1961. Transmitido em dias de semana, esse programa apresenta notícias da atualidade cristã e alguns elementos do *talk-show*, tal como o fazem Jim Bakker e Paul Crouch, principalmente as conversas entre animadores e personalidades. Robertson incorporou as reportagens televisionadas sobre fatos da atualidade, comentadas especialmente por correspondentes no estrangeiro e acompanhadas de suas próprias observações, diretamente do estúdio. Os programas têm também preces, pronunciadas pelos apresenta-

dores, em favor da intercessão miraculosa nas necessidades dos telespectadores: de vez em quando a câmera mostra os conselheiros instalados perto do estúdio, recebendo as chamadas telefônicas.

Geralmente, uma transmissão religiosa eficaz exige o dom da palavra e a fotogenia. Os televangelistas célebres e mais assistidos sabem se exprimir de maneira convincente, ao menos para o público visado por eles. O pentecostalista Jimmy Swaggart, por exemplo, faz pregações dramáticas e exaltadas, com gestual muito expressivo, deslocando-se na tribuna. Antes do escândalo que reduziu consideravelmente sua influência (ver adiante), seu público era composto de vários milhões de telespectadores. Jim Bakker, também pentecostalista, tinha o dom admirável de instigar a sensibilidade do telespectador com atitudes e discursos que provocavam a emoção, especialmente para obter contribuições financeiras. Ele também agia como moderador hábil em discussões muitas vezes contraditórias entre alguns participantes de seu *talk-show*. Para todos os televangelistas, trata-se de atuar como um profissional da televisão, sobretudo porque os programas mostram muitos *closes* e planos gerais de suas pessoas. Então, é preciso evitar poses desvantajosas e gestos pouco graciosos. O aspecto do televangelista é importante. Jerry Falwell se apresenta com um paletó simples e, dessa maneira, passa aos telespectadores a imagem clássica de um clérigo batista. Em compensação, Robert Schuller, que pertence a uma facção religiosa de tradição litúrgica,<sup>12</sup> apresenta-se com uma túnica de pastor mais sofisticada; um penteado muito artificial e seus dentes

<sup>11</sup> J. Bakker desapareceu das telas de TV em 1987, logo após um escândalo retumbante. Em compensação, P. Crouch, que possui seu próprio canal a cabo, Trinity Broadcasting Network, está há vinte anos com seu *talk-show* e vai ao ar cinco vezes por semana.

<sup>12</sup> A *Reformed Church* in América é de uma religião de origem holandesa, antigamente chamada *Dutch Reformed Church*, e foi implantada no país em 1628.



brilhantes fazem dele uma estrela, como é esperado por seu auditório urbano e sofisticado. O grupo popular pentecostalista deve apreciar em Jimmy Swaggart suas roupas baratas e seu enorme nó de gravata ligeiramente desfeito. É assim que os televangelistas talentosos encontram uma maneira conveniente de apresentar-se ao público privilegiado de seus programas.

Os cultos dominicais e as reuniões revivalistas englobam importantes contribuições musicais: cânticos e hinos religiosos interpretados por corais e solistas, e também cantados pela assistência, são elementos indispensáveis porque contribuem para suscitar um ambiente de efervescência, concorrendo positivamente para a transmissão da mensagem religiosa. Com a televisão, essas contribuições possuem qualidade televisual análoga à que encontramos nos programas profanos. Jimmy Swaggart não é apenas um pregador dramático notável, ele é também um *crooner* que canta e toca no piano os hinos religiosos. Nos programas de Billy Graham, geralmente realizados durante as "cruzadas" do despertar, importantes corais – freqüentemente centenas de pessoas – asseguram a parte musical. Essa presença maciça certamente impressiona o telespectador. Além disso, nesses programas surgem habitualmente cantores e cantoras de grande qualidade. Robert Schuller dispõe de um grupo sinfônico permanente, que acompanha o coral da igreja, e de uma tela de fundo, que mostra os imensos e soberbos órgãos da "catedral de cristal", por ele dirigida, e que constituem a decoração modernista dos programas. Cantores e cantoras animam os programas. Outros televangelis-

tas, tais como Oral Roberts e Jim Bakker, dispõem também de pequenos grupos musicais. Com a transmissão televisiva religiosa, a contribuição musical e artística tornou-se muito "profissional".

### *Teologia e personalização*

Todos os televangelistas têm a ambição de expandir sua audiência, pois cada um deles não alcança mais que uma pequena parcela dela. Nesta ótica, eles não querem aparecer como porta-vozes de determinada Igreja, pois correriam o risco de desencorajar os telespectadores de outras crenças religiosas. Assim, Jimmy Swaggart raramente faz referência às Assembléias de Deus em que foi um dos pastores.<sup>13</sup> Robert Schuller, pastor de uma Igreja que conta com algumas centenas de milhares de fiéis, praticamente nunca menciona a facção religiosa a que pertence. Quanto a Billy Graham, ele se apresenta como "evangélico", termo de alcance geral, sem conotação imediata de uma religião específica.

A influência da mídia tem outro impacto: o pregador não insiste muito sobre os pecados do telespectador. Na realidade, os televangelistas importantes desenvolvem argumentos fundamentados muito mais no bem-estar psicológico e na saúde. Assim, Billy Graham lembra freqüentemente que a conversão e a fé sinceras garantem a redenção do pecador e contribuem igualmente para um novo equilíbrio psíquico, reduzindo as angústias e as dificuldades de viver, para as quais recorre-se, em vão, ao psicanalista ou a outros terapeutas. Falwell exorta alguns de seus ouvintes a não pecar, mas

<sup>13</sup> Em 1988, J. Swaggart foi "excomungado" pelas Assembléias de Deus, o que não o impediu de continuar sua atividade televangelista.

também deseja que se sintam melhor e vivam mais tempo. Ele condena, por exemplo, o fumo, chama os cigarros de “bastões do câncer”. Quanto a Robert Schuller, ele nem mesmo menciona o pecado nas suas pregações.<sup>14</sup>

Numerosos televangelistas propagam mais ou menos explicitamente um “evangelho da saúde e da prosperidade”, *health and wealth gospel* (Barron, 1987; Schultze, 1991, p. 133-7). Essa concepção se origina nas práticas dos *faith healers*, os “curadores através da fé”, isto é, pregadores que têm o dom da cura divina, especialidade que se desenvolveu sobretudo no meio pentecostalista a partir dos anos 1930. Um dos pioneiros do televangelismo, Oral Roberts, apresentou de 1955 a 1997, ora sob tendas, ora numa sala, um programa sobre as ciências da “cura divina”. Mas, depois, preferiu realizar essas curas miraculosas dentro de um estúdio, “colocando as mãos” sobre os telespectadores através do vídeo.<sup>15</sup> Da procura pela cura à busca do bem-estar, da prosperidade e do sucesso, o passo foi rapidamente transposto, em função tanto das demandas dos fiéis quanto da extensão das propriedades nas quais se exercem as intervenções dos pregadores. Dessa maneira, Oral Roberts, que intercede freqüentemente pela prosperidade dos fiéis, fundou seu método sobre o versículo 2 da terceira Epístola de João, que diz: “Bem amado, desejo que prospere em todos os sentidos e estejas em boa saúde, como prospera o estado de tua alma.” Em 1955, ele publicou um livro de título sugestivo, *God's formula for success and prosperity* [A fórmula de Deus para o sucesso e a prosperidade]. Pat Robertson e Jim Bakker,

que rezam por curas divinas, dizem em inúmeras ocasiões que aqueles que crêem sinceramente obterão saúde e prosperidade. Jerry Falwell e Robert Schuller, que não praticam curas miraculosas na televisão, lembram, entretanto, cada qual à sua maneira, que os bons fiéis obtêm bem-estar e sucesso. Essa teologia junta-se à ideologia, dominante nos Estados Unidos, segundo a qual o bem-estar e a prosperidade são os objetivos que podem ser alcançados por todos, graças às virtudes da livre empresa capitalista.

A transmissão religiosa televisionada é muito personalizada, e as práticas dos “curadores através da fé” certamente concorrem para isso. Dessa forma, Oral Roberts afirma que Deus lhe deu um dom de cura já “no ventre da sua mãe” (Harrel, 1985, p. 117). Portanto, o milagre é devido à sua intervenção pessoal. Pat Robertson procede igualmente com intercessões milagrosas televisionadas; ele não pretende ser um intercessor privilegiado por Deus, mas aparece constantemente como o intermediário que atende aos votos dos telespectadores. A personalização produz o mesmo efeito, mas, com seu corolário do desenvolvimento de um “culto da personalidade” envolvendo os televangelistas, mantém também os procedimentos próprios da televisão e, em particular, a utilização sistemática do *close* ou do plano geral (Lloyd, 1988, p. 97), especialmente quando o televangelista reza ou se exprime de maneira mais informal.

*Na televisão, o evangelista é o centro da atenção da audiência. De fato, essa mídia requer a figura humana como ponto focal. [Ora] em quase todos os programas religi-*

<sup>14</sup> Em resposta àqueles que o criticam a esse respeito, ele declara: “Vocês acreditam que Deus quer que o homem se sinta culpado? Penso que Ele quer o conhecimento da sua graça salvadora” (Kantzer, 1984, p. 18-9).

<sup>15</sup> Outros *faith healers* menos conhecidos do que O. Roberts, como Kenneth Copeland, Bob Tilton e Benny Hinn, praticaram ou ainda praticam esse tipo de ministério via televisão.



osos o evangelista se torna a atração. O evangelho é certamente apresentado, mas a câmera promove o pregador, às vezes involuntariamente, como a última estrela de Hollywood na moda... Dessa maneira, um televangelista que faz sucesso leva ao culto personalidades religiosas. (Schultze, 1990, p. 187-8)

Graças ao uso do *close*, o televangelista está muito presente, entrando nos lares e suscitando assim uma grande relação afetiva. Esse culto da personalidade, recorrente em quase todos os televangelistas célebres, não é provavelmente alheio à grande liberdade de comportamento das suas Igrejas de origem, tendo como conseqüência concepções teológicas muito pessoais, das quais a *Health and wealth gospel* constitui apenas um dos componentes.<sup>16</sup> O culto da personalidade contribuiu para que os despreparados para a celebridade e a adulação desenvolvessem comportamentos pouco compatíveis com suas funções de liderança religiosa. Em 1987, Jim Bakker dilapidou para fins pessoais as contribuições financeiras de seus partidários e levou suas empresas a uma falência fraudulenta. No mesmo ano, Oral Roberts tornou-se motivo de chacota da mídia, quando pediu para seus partidários fornecerem vários milhões de dólares para obras, declarando que Deus o chamaria se ele não obtivesse essa soma. Quanto a Jimmy Swaggart, que pregava uma moral rígida, em 1988 soube-se que freqüentava prostíbulos sem nem mesmo esconder-se, o que provocou o desmoronamento de seus programas. Essas três vedetes do televangelismo são autodidatas, de origem modesta e

pouco preparadas para a celebridade, ficando inebriadas com o culto que lhes era dedicado pelo público. Os escândalos contribuíram consideravelmente para o declínio da audiência do conjunto dos programas televisivos religiosos, ainda que os 22 programas mais populares continuem contando com sete milhões de telespectadores (Gutwirth, 1998, p. 208).

### *Um fenômeno americano*

Apesar de suas falhas inerentes, devido especialmente à ausência do contato pessoal, face a face, e da comunhão com outros fiéis, a transmissão religiosa dos programas televangelistas representa nos Estados Unidos um fator que não é irrelevante para a transmissão de valores, de normas religiosas, éticas e políticas.

Primeiramente, ela apresenta um elemento cristão à paisagem televisiva, e não apenas nas manhãs de domingo, já que alguns programas são veiculados durante a semana. O público cristão tem o que lhe convém, e o sucesso, depois de muitos anos, do programa dominical de Robert Schuller e dos *talk-shows* de Pat Robertson e de Paul Crouch indica bem que esses programas têm um impacto junto a um público interessado. Por outro lado, o modo de transmissão da igreja eletrônica se situa numa relação de complementaridade com outras atividades religiosas, principalmente os cultos de domingo. Há uma sinergia entre os diversos meios de propagar a palavra de Deus. Certamente, os abusos que suscitam a personalização da atividade dos televangelistas prejudicaram esse modo de transmissão. Pode-

<sup>16</sup> P. Robertson desenvolve uma teologia muito "sincrética", combinando elementos diversos, muitas vezes considerados antitéticos, como o batismo e as crenças carismáticas. Alguns teólogos evangélicos acusam vários televangelistas de heresia, como P. Robertson (Horton, 1990).

se também argumentar que a presença dos programas religiosos nas manhãs de domingo desvia os cristãos das igrejas, o que talvez possa ser verdade para uma parte deles. Entretanto, esses programas permitem a outras pessoas, que, por razões diversas, não podem ou não querem ir a uma reunião religiosa, receber uma mensagem religiosa e até, se desejarem, interagir com o pregador por telefone ou carta. Enfim, os programas podem atingir telespectadores ocasionais.

A importância e a variedade dos programas religiosos animados por personalidades empreendedoras constituem um fenômeno propriamente americano devido principalmente à conjunção de três fatores: a existência, nos Estados Unidos, há muito tempo, de uma profusão de pregadores revivalistas, dos quais os televangelistas são herdeiros e sucessores; a onipresença da religião no país, e o controle da televisão por interesses privados, o que oferece possibilidades favoráveis aos dinâmicos empreiteiros religiosos dos quais os televangelistas são os mais populares; e, enfim, a inerência da televisão à cultura da sociedade americana.

### *João Paulo II e a televisão*

O cardeal Karol Wojtyła tornou-se papa em 1978, precisamente no momento em que o televangelismo americano conhecia seu período mais dinâmico. O Vaticano não compra faixas do horário televisivo para que João Paulo II possa apresentar suas pregações para o mundo. Visto que o catolicismo é a religião dominante, ou ao menos muito importante em alguns continentes, o papa

interessa a muitos telespectadores, e as cadeias de televisão, tanto comerciais quanto públicas, há mais de vinte anos não se privam de mostrá-lo durante suas inúmeras viagens já que esse “papa televisual” é também um “papa viajante”. O desenvolvimento das técnicas de transmissão televisiva na “aldeia global” mundial é correspondente àquele da extraordinária expansão do transporte aéreo de grande velocidade. Em muitos países, os jornais televisivos mostram os inúmeros deslocamentos internacionais do papa, que comportam um “rito liminar” já clássico (Dayan, 1990, p. 15): o papa aparece na tela, na porta do avião, desce, se curva e beija o solo do país que o acolhe. (Hoje lhe estendem uma bacia cheia da terra local). Seguindo então outras seqüências mais ou menos análogas no momento de cada visita, existe a acolhida feita por crianças que oferecem flores, a recepção por autoridades do Estado etc. Desenvolve-se, assim, um verdadeiro ritual sócio-religioso, que se repete há mais de vinte anos (William, 1993). Às vezes assistimos a um ato dramático imprevisto, como em 1981, em Roma, quando, diante da Basílica de São Pedro, João Paulo II foi gravemente ferido, vítima de um atentado. O acontecimento foi transmitido ao vivo. Anos mais tarde, o papa visitou o assassino Ali Agça na prisão: foi um encontro emocionante, em presença das câmeras.

À transmissão das viagens de João Paulo II é preciso acrescentar as missas que o papa reza em Roma, o domingo de Páscoa, o dia de Natal, tudo transmitido simultaneamente para todo o mundo em programas especiais. Inúmeros telespectadores se acos-



tumaram a ver esse "espetáculo" filmado no cenário magnífico da praça de São Pedro, com a multidão multicolor, os suíços da guarda do papa com seu uniforme medieval e o cerimonial da homilia papal. Enquanto o público presente encontra-se muito distante da *loggia* (sacada) na qual fica o papa, os telespectadores têm o direito a uma visão muito mais aproximada de João Paulo II. O papa é o foco principal, exatamente como os televangelistas americanos. Seu rosto, sua voz, seu olhar penetram nos lares. É certo que hoje João Paulo II está muito marcado pela idade e pela doença, mas será que, para o público, a transmissão de suas mensagens após tantos anos de familiaridade televisiva com sua imagem não continuaria sendo um estimulante afetivo, um elemento positivo? Além disso, o ritual cerimonial é universalizado pelos votos de Natal e da Páscoa. Assim, em 25 de dezembro de 1998, ele os pronunciou em 58 línguas, e sua mensagem foi transmitida para 62 países. Dessa vez, as noções *urbi* e *orbi* foram aplicadas literalmente.

A dimensão televisiva das viagens, missas e grandes festas torna ainda mais importante a transmissão de uma mensagem antes de mais nada religiosa e ética, mas que pode frequentemente ter dimensões muito políticas. Sabemos o quanto as viagens de João Paulo II a sua terra natal, a Polônia, e seus numerosos discursos, algumas vezes televisionados, apesar da má vontade das autoridades, têm contribuído para mobilizar o povo polonês contra o regime de "democracia popular". Em 1980, no Brasil, que na época estava sob a ditadura militar, ele afirmou seu apoio à orien-

tação sociopolítica progressista da Igreja brasileira e não hesitou em criticar o modelo econômico dominante, "grosseiramente materialista" (Bruneau, 1982, p. 159). Na ocasião, durante outras viagens a este país e à América Latina, condenou, diante da multidão e das câmeras de televisão, os teólogos da libertação "por opção marxista fundamental" (Hervieu-Léger, 1986, p. 322). Em 1997, durante outra viagem ao Brasil, suas intervenções exaltaram sobretudo a família; silenciando sobre as dificuldades sociais e a miséria de milhares de camponeses sem terra, denunciou no estádio do Maracanã, no Rio, e diante das câmeras "o crime abominável do aborto, vergonha da humanidade" (Bole-Richard, 1997). Em 1998, no dia de Natal, criticou a pena de morte, pouco antes de uma viagem aos Estados Unidos, onde ela vigora em 38 estados.

Sabemos que o número de fiéis que participam da missa na maioria dos países católicos diminuiu. A Igreja, confrontada com esse grande problema, passou a utilizar outros tipos de reunião cada vez maiores, como os JMJ, *Journées mondiales de la jeunesse* [Dias mundiais da juventude], (realizados em Czestichowa em 1991, em Manilha em 1995, e em Paris em 1997), as peregrinações do papa (a Lourdes), e as reuniões em grandes estádios (o estádio de Meinau em Estrasburgo, o hipódromo de Longchamps em Paris). Essas manifestações de massa, sobretudo quando o papa está presente, são muito divulgadas pela televisão. Assim, as concentrações durante a viagem papal em 1988, na Alsácia, "foram programadas, organizadas, concebidas como (...) belos espetáculos festivos e emocionantes

<sup>17</sup> “Vocês são as testemunhas da vocação universal do povo de Deus” (*Le Monde*, 26 de agosto de 1997, p. 7). Já em 1993, durante uma viagem aos Estados Unidos, o papa falava “da urgente necessidade de dar um sentido e um objetivo ao mundo no qual é cada vez mais complexo e difícil: ser feliz” (*Decamps*, 1993, p. 4).

para os participantes” (Willaime, 1993, p. 361). Elas tiveram uma considerável cobertura da mídia. Os produtores dos programas apresentavam os eventos de maneira atraente, aumentando as dimensões midiáticas: num encontro com os jovens em Estrasburgo, quando o papa pronunciou sua mensagem, “podíamos vê-lo ao mesmo tempo, no alto e à direita da tela, acima das tribunas” (Willaime, 1993, p. 36). De fato, essas proezas técnicas contribuem para ampliar o papel do papa. Por outro lado, “a importância dada pela midiáticação do evento torna inoperante a distinção entre o acontecimento e sua cobertura midiática, na medida em que esta participa da construção da viagem do pontífice como acontecimento” (Willaime, 1993, p. 363).

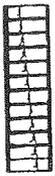
Durante os JMJ em Paris, em 1997, a chegada do papa no aeroporto de Orly foi transmitida ao vivo pela televisão pública francesa: a audiência chegou a dois milhões de telespectadores, 31,7% da audiência desse horário. A missa no hipódromo de Longchamps, no domingo, dia 24 de agosto, alcançou 41% da audiência, ou seja, 2,5 milhões de telespectadores. Ao todo, houve vinte horas de emissão direta consagrada aos JMJ nos canais públicos (A., 1997). Os dirigentes da Igreja pareciam totalmente conscientes do papel da mídia, e os “espetáculos” foram cuidadosamente encenados. Em Paris, o cenário foi instalado em lugares de prestígio e “telegênicos”, no champ de Mars, na esplanada de Trocadero e em frente à Notre-Dame, cuja fachada serviu de suporte para um espetáculo de “luz e som”. Na grande reunião final de 24 de agosto em Longchamps, houve música com coral e or-

questra dirigidos por um maestro conhecido, Myung-Whun Chung. A cantora Dee Dee Bridge Water cantou *I believe* e *Stabat mater* de Verdi. O “espetáculo”, musical e visual, tem certamente um papel importante nessas grandes reuniões televisivas, cujas visões panorâmicas, tomadas de helicóptero, e detalhes inesperados – por exemplo, as túnicas litúrgicas, as estolas e tiaras criadas para o papa e os bispos por um conhecido costureiro parisiense, Jean-Charles de Castelbajac – foram melhor vistos pelos telespectadores do que pelo grande público que estava no local.

Durante a missa em Longchamps, a homilia do papa era uma argumentação muito existencial e quase instrumental. Tratando do sentido da fé, João Paulo II afirmava:

*O homem procura Deus. O jovem compreende no fundo dele mesmo que essa procura é a lei interior de sua existência... O homem se dá conta que este mundo, na diversidade de suas riquezas, é superficial e precário, ou seja, ele é destinado à morte... Senhor, façamos descobrir o verdadeiro sentido de nossa vida e de nossa vocação.*<sup>17</sup>

Billy Graham certamente não teria negado esse argumento, pois ele também, em Paris, em 1986, durante uma reunião em Bercy (que serviu depois aos seus programas de televisão), declarou: “No fundo de si mesmo, ele [o homem], é vazio sem o Cristo (...). Ele procura a resposta em outro lugar (...) mas isso não funciona (...). Se não estão todos os dias em comunhão com Deus, vocês não poderão conhecer a paz e a alegria duráveis” (Gutwirth, 1998, p. 35).



O papa e suas ações midiaticizadas, como as viagens e assembléias, são hoje elementos importantes da transmissão religiosa católica. É claro que esse tipo de transmissão, como a dos televangelistas, não comporta os aspectos comunitários do culto dominical nas paróquias, nem mesmo das grandes reuniões como os JMJ. De fato, "no domínio da religião, como em todos os outros, é a capacidade reconhecida do indivíduo de elaborar seu próprio universo de normas e valores de maneira autônoma que tende a se impor, para além dos esforços reguladores das instituições" (Hervieu-Léger, 1998, p. 7). Num contexto como esse, a transmissão televisiva religiosa – de efeitos certamente aleatórios, mas que oferece um grande potencial de escuta – adquire uma grande importância, ainda que a Igreja católica procure levar o telespectador para estruturas mais permanentes, isto é, a frequentar uma comunidade local, uma paróquia.

Quanto aos televangelistas americanos, se eles se preocupam menos do que a Igreja católica com o exercício do culto por parte de seu público, eles contribuem, à sua maneira, para uma certa cristianização da paisagem televisiva tanto nos domingos de manhã como em outros dias da semana.

O televangelismo americano e a ação televisiva de João Paulo II desenvolveram-se ao sabor da conjuntura, que, no final

das contas, funcionou a seu favor. Assim, os televangelistas se beneficiaram do fato de que, por terem de pagar para realizar e divulgar seus programas, tiveram que ser extremamente performáticos para conseguir sucesso. Quanto à atividade midiática de João Paulo II, ela se desenvolveu no plano mundial graças à extraordinária expansão da transmissão televisiva via satélite e a cabo, e também graças à boa vontade das televisões "profanas", públicas e privadas.

A evolução recente das práticas religiosas leva-nos a questionar se a transmissão da religião por meio das mídias audiovisuais e, hoje, da Internet não ganhará uma importância cada vez maior. Seguramente, a atividade dos televangelistas está muito ligada à sua personalidade, ao seu dinamismo, ao seu carisma pessoal. Entretanto, vários deles, como Billy Graham, tentam preparar uma sucessão "dinástica", elegendo um filho para sucedê-los. Conseguir a perenidade, pelo menos no que concerne às suas próprias empresas, parece contudo incerto, o que não impede o aparecimento de novas vedetes. Podemos, portanto, prever a continuidade global do fenômeno. Quanto à Igreja católica, é muito provável que o sucessor de João Paulo II venha a guardar uma grande presença na mídia, assegurando, assim, uma transmissão religiosa televisiva institucionalizada.

## Referências bibliográficas

- A., Fl. *Trois millions de téléspectateurs en moyenne sur France-Télévision*. *Le Monde*, 26 de agosto de 1997. p. 6.
- BARRON, Bruce. *The health and wealth gospel*. Downers Grove: Intervarsity Press, 1987.
- BOLE-RICHARD, Michel. *Le pape dénonce l'avortement "honte de l'humanité"*. *Le Monde*, 7 de outubro de 1997. p. 3.
- BRUNEAU, Thomas C. *The Church in Brazil. The politics of religion*. Austin: University of Texas Press, 1982.
- COMSTOCK, George. *Television in America*. Newbury Park: Sage, 1991.
- DAYAN, Daniel. *Présentation du pape en voyageur. Télévision, expérience rituelle, dramaturgie politique*. *Terrain*, n. 15, 1990. p. 13-28.
- DAYAN, Daniel; KATZ, Eliu. *La télévision cérémonielle*. Paris: PUF, 1992.
- DECAMPS, Marie-Claude. *Jean Paul et la bataille de la vie*. *Le Monde*, 17 de agosto de 1993. p. 4.
- GUTWIRTH, Jacques. *L'église électronique. La saga des televangelists*. Paris: Bayard, 1998.
- HADDEN, Jeffrey K.; SWANN, Charles R. *Prime time preachers. The rising power of televangelism*. Reading: Addison Wesley Publishing, 1981.
- HARRELL, David Edwin Jr. *Oral Roberts. An American life*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- HERVIEU-LÉGER, Danièle. *Vers un nouveau christianisme?* Paris: Cerf, 1986.
- \_\_\_\_\_. *C'est la première génération élevée sans contact avec les institutions religieuses*. *Le Monde*, 17 de agosto de 1998. p. 7.
- HORTON, Michael (Ed.). *The agony of deceit. What some TV preachers are really teaching*. Chicago: Moody Press, 1990.
- KANTZER, Kenneth et al. *Hard questions for Robert Schuller about sin and self-esteem*. *Christianity Today*, 1984. p. 18-9.
- LLOYD, Mark. *Pioneers of prime time religion*. Dubuque: Kendall Hunt, 1998.
- MELTON, J. Gordon; LUCAS, Phillip Charles; STONE, Jon R. *Prime-time religion. An encyclopedia of religious broadcasting*. Phoenix: Oryx Press, 1997.
- PENNER, James. *Goliath. The life of Robert Schuller*. Anaheim (Cal.): New Hope Publishing, 1992.
- SCHULTZE, Quentin. *TV and evangelism: unequally yoked?*. In: HORTON, Michael (Ed.). *The agony of deceit. What some TV preachers are really teaching*. Chicago: Moody Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Televangelism and American culture. The business of popular religion*. Grand Rapids: Baker Books, 1991.
- SULEIMAN, Ezra. *La procédure de destitution de Bill Clinton: une revanche de la droite*. *Le Monde*, 29 de dezembro de 1998. p. 10.
- WARD, Mark. *Air of salvation. The story of christian broad-casting*. Manassas: National Religious Broadcasters, 1994.
- WILLAIME, Jean-Paul. *Jean Paul II en Alsace (octobre 1988): un rituel socio-religieux de la communication*. In: BELMONT, Nicole; LAUTMAN, Françoise (Org.). *Ethnologie des faits religieux en Europe*. Paris: CTHS, 1993. p. 357-73.

(<sup>4</sup> continuação)

público; ao contrário, as religiões e as personalidades conservadoras têm sido obrigadas a comprar o tempo de duração do programa, o que fez com que se tornassem muito mais dinâmicas nos canais religiosos do que as Igrejas liberais, muitas vezes rotineiras na sua prática (Hadden e Swann, 1981, p. 81; Ward, 1994, p. 53-72 e 213-4).

<sup>7</sup> Um bom exemplo é o presidente Clinton, estigmatizado por suas infidelidades conjugais e suas mentiras. Ainda que um bom batista, Clinton é o símbolo de uma percepção "liberal" da religião, o antípoda da direita religiosa (ver nota 9).

<sup>8</sup> De fato, J. Falwell não conseguia mais seguir, principalmente no plano financeiro, à frente da gestão da Igreja que havia fundado em Lynchburg na Virgínia, do programa televisivo e suas atividades políticas; isso, entretanto, não o impediu, na ocasião, de intervir publicamente no tema "ético-político" (Gutwirth, 1998, p. 2-93).



### *Abstract*

In the United States television is a powerful way of passing on a religious message. American protestant televangelists (among whom Billy Graham) use it actively and many of them resort to practices of commercial television to draw viewers. Their theological message, tempered in order to reach a public as large as possible, is conservative, also politically. Pope John Paul II, whose public activities – journeys, masses, homilies – are widely covered by the media, strongly contributes to adapt Catholicism to television.

*Keywords:* television, religion, revivalism, financing, politics.

Recebido em: abril de 2001.

Aprovado em: maio de 2001.





## A interpretação de cultura(s) após a televisão

Lila Abu-Lughod

### Resumo

As pesquisas da antropóloga na região do Alto Egito, numa pequena aldeia, onde acompanhou o cotidiano dos moradores através da recepção de melodramas televisivos, apontam para a relevância do papel da TV na vida e no imaginário das pessoas no mundo contemporâneo. Nos tipos de mundo em que as pessoas vivem hoje (mais interconectados) e nos tipos de objeto que os antropólogos crêem merecer estudo (a mídia de massa), a descrição densa, de Geertz, ainda se impõe como método da etnografia. É preciso, porém, alguma ampliação criativa para enquadrar vidas mediadas em massa. O texto argumenta que descrições densas de tais comunidades contribuiriam para o entendimento dos intelectuais urbanos sobre os aldeões egípcios e poderiam levá-los a considerar mais seriamente a complexidade das formas de cosmopolitismo encontradas em todo o Egito.

*Palavras-chave:* Egito, televisão, Geertz, etnografia.

Caso começasse da forma como Clifford Geertz (1973a, p. 412-4) abriu um de seus mais celebrados (para não dizer controversos) ensaios, com uma história sobre o início de meu recente trabalho de campo em uma aldeia, as diferenças seriam marcantes. Confessaria que, em vez de perambularmos anonimamente pela aldeia do Alto Egito com a sensação de que as pessoas olhavam através de nós como se fôssemos “lufadas de ar”, meu marido e eu fomos imediatamente reconhecidos e firmemente inseridos em uma rede social de acadêmicos, jornalistas e arqueólogos canadenses, americanos e franceses que os habitantes locais

haviam conhecido. Localizado na margem ocidental do Nilo a uma curta viagem de barca de Luxor, o povoado era cercado por templos faraônicos que os arqueólogos vinham escavando e que os turistas – ora em ônibus com ar-condicionado, ora em lombos de burros ou bicicletas – admiravam há mais de um século.

A acolhida amistosa que recebi ao chegar, na primavera de 1990, deveu-se também à intensa curiosidade: aqui estava, finalmente, a “esposa”. Meu marido me precedera, seguindo os passos do escritor americano que publicara, em 1978, uma popular história de vida de um jovem da

*Nota:* Este artigo foi publicado originalmente em Sherry B. Ortner (ed.), *The fate of “culture”: Geertz and beyond* (Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press). A presente tradução é de Paulo Martins Garchet.

<sup>1</sup> Adoto aqui um pseudônimo para preservar um pouco do anonimato das mulheres da aldeia. A folclorista em questão, no entanto, era Elizabeth Wickett, cuja tese de doutorado intitulou-se "For our destinies": the funerary laments of Upper Egypt (Universidade da Pensilvânia, 1993).

aldeia. Tratava-se de uma história que ecoava (demasiadamente) perto os relatos anteriores de jesuítas e orientistas sobre "o camponês egípcio", criatura imemorial de hábitos e violência (Mitchell, 1990, p. 129-50). Meu marido procurara algumas pessoas a quem uma amiga nossa do Cairo, uma folclorista que então escrevia uma tese sobre lamentos funerários do Alto Egito, nos recomendara, enviando-lhes suas saudações. Ela fizera especial questão de que procurássemos Zaynab, em cuja casa se abrigara nossa amiga.<sup>1</sup>

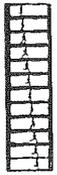
Achei Zaynab uma mulher séria e graciosa. Perscrutando-nos por trás do xale de cabeça estampado de preto, seu rosto marcado pelo tempo e os cabelos descuidados traíam a exposição ao sol e as pressões de uma mãe de seis filhos (à época) cujo marido migrara para a cidade. Pedi notícias da folclorista "Leez", como o fez todas as vezes que cheguei à aldeia ao longo dos cinco anos seguintes, vinda do Cairo ou dos Estados Unidos. Vi-me forçada a exagerar meu conhecimento de Liz, ainda que tentasse distanciar-me de outros estrangeiros que não conhecia e cuja moral e comportamento na aldeia não podiam ser garantidos. Usei minha identidade meio-palestina para distinguir-me. Mas, no fim das contas, Zaynab sabia que eu pertencia ao mundo dos estrangeiros que conhecera e aproveitou o tempo que passamos juntas para melhorar seu entendimento de teses, vida acadêmica, custo de vida na América, pesquisas e livros, além de outros aspectos mais desconcertantes da vida na Europa e nos Estados Unidos. Eu era, tanto uma portadora de mensagens e informante quanto uma pesquisadora.

No relato de meu desenvolvimento de empatia, em vez da dramática batida policial em uma rinha ilegal que tanto apaixonava as pessoas, teria de me satisfazer com o tranqüilo prazer do reconhecimento que Zaynab e seus filhos, como a maioria das famílias, demonstrava sempre que eu demonstrava interesse por televisão. Gostaria de assistir? Traziam seu pequeno aparelho de TV, desculpando-se, enquanto mexiam em sua antena feita em casa, pelo fato de que era em preto e branco. E me convidavam para vir assistir com eles qualquer noite que quisesse, com pena por eu não ter acesso a meu próprio aparelho de TV. A televisão, não o espontâneo medo comum da polícia, nos uniu. E essa união começou a separar-me dos outros estrangeiros, pessoas que, via de regra, como os aldeões egípcios bem o sabiam, não acompanhavam os melodramas da TV que eles tanto apreciavam.

### *Ainda a descrição densa*

Desejo argumentar que nos tipos de mundos em que as pessoas vivem hoje (mais interconectados) e – não sem alguma relação – nos tipos de objeto que os antropólogos crêem merecer estudo (a mídia de massa), apesar das diferenças de minha história, a recomendação de Geertz (1973b) para adoção da descrição densa como método da etnografia ainda se impõe. Precisa, porém, de alguma ampliação criativa para enquadrar vidas mediadas em massa.

Muitos dos estudos de cultura popular – em particular da televisão – com que me deparei são desapontadores. Eles não pare-



cem pretender oferecer *insights* profundos sobre a condição humana, nem mesmo sobre as dinâmicas sociais, culturais e políticas de comunidades particulares – metas que a antropologia, talvez com certa pretensão, estabeleceu para si própria. Será o objeto – a televisão – que nos impede? Não estamos lidando nem com obscuros rituais ou complexos sistemas de parentesco, nem com histórias e estruturas conjunturais em momentos coloniais – todos com grande tradição na disciplina. A televisão compartilha a efemeridade do pós-moderno e está associada, aqui e ali, como Geertz (1988) gosta de colocar, com o tipo de pessoas comuns que alguns chamam massas. Está também associada, ou a entretenimento cultural, ou a propaganda estatal, ambos sempre suspeitos. A marca do *status* de vulgaridade e aparente banalidade da televisão impregna aqueles que a estudam? Ou será, como queria Jean Baudrillard (1988), que em um mundo de simulação e simulacros do qual a televisão é parte tão conspícua, noções como condição humana tornaram-se irremediavelmente obsoletas?

Gostaria, aqui, de apresentar outro argumento: estamos apenas começando a encontrar o ponto certo de entrada – no campo e em nossos departamentos – para o trabalho etnográfico necessário para extrair-se a relevância da existência da televisão como presença ubíqua nas vidas e nos imaginários das gentes no mundo contemporâneo. Em recente revisão de alguns estudos de “resistência”, Sherry Ortner (1995, p. 173-93) diagnosticou que suas deficiências eram causadas por “rejeição etnográfica”. Esse me parece um diagnóstico válido tam-

bém para os estudos de mídia de massa. Se algum tema dominou o estudo da mídia, especialmente da televisão, nas duas últimas décadas, terá sido a resistência. E se há algo a dizer sobre tais estudos é que, a despeito de sua considerável sofisticação teórica, são etnograficamente pobres.<sup>2</sup>

Ironicamente, na última década, tem havido insistentes chamados à etnografia como solução em estudos culturais. O estudo de Janice Radway (1984) sobre os leitores de romance foi saudado como um clássico que comprova o valor da etnografia na análise da cultura popular. Os pesquisadores, no entanto, parecem relutar em atender ao chamado. Livros com títulos promissores como *Television and everyday life* (Televisão e a vida cotidiana) criticam inteligentemente os melhores exemplos do que se conhece no setor como estudos de recepção e público e defendem a necessidade de mais estudos-de-caso etnográficos (e psicanalíticos). O autor desse livro específico argumenta que

*uma investigação sobre o público deve ser, não uma pesquisa sobre um conjunto pré-constituído de indivíduos ou grupos sociais rigidamente constituídos, mas uma pesquisa sobre um conjunto de práticas e discursos diários dentro dos quais o complexo ato de assistir televisão coloca-se ao lado de outros – e através dos quais tal ato complexo é, ele próprio, constituído. (Silverstone, 1994).*

O próprio autor, no entanto, não faz nada disso. Com desculpas apropriadas, ele deixa de lado o engajamento prático que isso exigiria para apresentar alguma teorização genérica (ligada à cultura) sobre subúr-

<sup>2</sup> Para uma clássica celebração da resistência dos telespectadores, ver John Fiske (1987).

bios, modernidade e domesticidade. Quando de fato perseguem a etnografia, os pesquisadores (como o admite um dos mais persuasivos e sutis defensores do “vezo etnográfico”) aplicam uma noção de etnografia que guarda pouca semelhança com o ideal antropológico” (Ang, 1986).

O que têm os antropólogos a oferecer quando começamos a encarar a televisão com seriedade? Em sua visão geral do emergente campo da antropologia de mídia, Debra Spitulnik (1993, p. 307) afirma que os antropólogos

*já contornaram, de muitas formas, vários dos debates dos estudos de mídia (...) porque implicitamente teorizam sobre os processos, produtos e usos da mídia como partes complexas da realidade social e esperam antes localizar o poder e o valor da mídia em um sentido mais difuso, que em sentido direto e causal.*

Em sua “polêmica (moderada)” sobre o mesmo assunto, Faye Ginsburg (1996) localiza a singularidade dos antropólogos em seu vezo menos etnocêntrico, sua atenção aos contextos dos textos de mídia e em seu reconhecimento “das complexas maneiras como as pessoas estão engajadas nos processos de fazer e interpretar trabalhos da mídia em relação a suas circunstâncias culturais, sociais e históricas”.

E na verdade, são promissores os argumentos teóricos dos antropólogos em defesa de uma cuidadosa etnografia – etnografia que ilumine o que Brian Larkin (1996) chama “o espaço social” da televisão. Em impressionante análise das políticas e inter-

pretações de uma novela de televisão que galvanizou a China em 1991, Lisa Rofel (1994, p. 703) argumenta que a etnografia – definida como

*atenção às maneiras contingentes como todas as categorias sociais surgem, são neutralizadas e interceptam a concepção que as pessoas têm de si mesmas e de seu mundo e, mais ainda, uma ênfase em como essas categorias são produzidas através da prática cotidiana” é necessária ao estudo dos encontros com a mídia porque “os momentos de imersão em um artefato cultural particular estão necessariamente emaranhados com outros campos sociais de significado e poder.*

Inspirado mais diretamente nos insights de estudos culturais, o estudo de Purnima Mankekar (1993b, p. 553) sobre telespectadoras (mulheres) de Nova Deli mostra como

*suas interpretações são profundamente influenciadas por discursos sociais mais abrangentes (primordialmente os discursos sobre gênero e nacionalismo) em que são interpeladas; elas são conformadas por eventos das vidas das telespectadoras e pelas relações em que essas telespectadoras se definem.*

Como, no entanto, podemos acompanhar esse emaranhamento da televisão em outros campos sociais?<sup>3</sup> A chave, diria eu, é experimentar maneiras de inserir a televisão de modo mais consistente no tipo de contexto social e cultural denso que apenas o contínuo trabalho de campo antropológico

<sup>1</sup> Não sou a única a explorar essa questão. Dentro do número cada vez maior de antropólogos que trabalham com etnografia da televisão e do cinema estão Walter Ambrust (1996); Victor Galdarola (1994); Arlene Davila (manuscrito inédito); Minou Fuglesang (1994); Faye Ginsburg (1993); Brian Larkin (tese de doutorado inédita); Daniel Miller (1995); Mayfair Young (1994), e Richard Wilk (1993 e 1994). Entre aqueles que estão fazendo a etnografia da produção, encontramos acadêmicos e alunos do Culture and Media Program da Universidade de Nova Iorque, como Barry Domínguez (no prelo); Teja Ganti, cuja tese ora em desenvolvimento enfoca a indústria cinematográfica de Bombaim, e Nancy Sullivan (1993). Ver também Ruth Mandel (1996) e Andrew Painter (1994).



que tem sido nosso ideal desde Bronislaw Malinowski é capaz de produzir. O desafio especial que enfrentamos ao fazê-lo é que as formas culturais transmitidas pela televisão não têm nenhuma comunidade óbvia e simples e jamais passam de uma parte – às vezes maior, outras menor – das complexas vidas das pessoas. Mais ainda, elas são deliberadamente produzidas para pessoas em condições que variam política e historicamente.

Os antropólogos estão, provavelmente, mais bem preparados para estudar o que nos estudos de mídia se chama, de forma limitada, “recepção”. Como, porém, poderemos obter mais que uma impressão fragmentada das vidas cotidianas, conexões sociais e preocupações das pessoas entrevistadas, ou da diversidade de comunidades espectadoras? O que freqüentemente obtemos é apenas a anedota ou as citações fragmentadas de um telespectador descon-textualizado. Como poderemos obter mais que uma impressão parcial das vidas cotidianas, conexões sociais, preocupações e complexidades das pessoas citadas, para não falar do grupo bem mais amplo que consome as formas culturais e compartilha o país ou comunidade?<sup>4</sup>

Como argumentei em outro trabalho, as mensagens televisivas são desviadas pela forma como as pessoas estruturam suas experiências com a televisão e pela maneira como as poderosas realidades cotidianas afetam e contrabalançam essas mensagens (Abu-Lughod, 1995b).<sup>5</sup> A imagem feita por Roger Silverstone do público telespectador como platéia posicionada em múltiplos espaços e tempos sugere quão desafiadora é a tarefa de contextualizar integralmente a televisão.

Ele observa que as pessoas “vivem em diferentes espaços e tempos que se superpõem, mas nem sempre se sobredeterminam: espaços domésticos, espaços nacionais, espaços de *broadcasting* (difusão ampla) e *narrowcasting* (difusão restrita); tempos biográficos, tempos cotidianos, tempos programados, espontâneos, mas também socio-geológicos”,<sup>6</sup> o que significa que, de alguma maneira, deveríamos tentar incluir esses vários espaços e tempos em nossas descrições densas das pessoas que assistem televisão.<sup>7</sup>

Nem mesmo isso, porém, é suficiente. Os antropólogos não podem prescindir da análise “textual”, o equivalente das análises simbólicas dos rituais e mitos que tanto esclareceram. Ainda mais importante, precisam fazer etnografias de produção. Os programas de televisão são produzidos não apenas por especialistas de um *status* social diferente daquele dos espectadores (como os sacerdotes e poetas), mas por profissionais de uma classe diferente – geralmente urbana e não rural, com identidades e laços sociais nacionais e às vezes, transnacionais – que trabalham dentro de estruturas de poder e organizações que estão vinculadas aos interesses nacionais ou comerciais daqueles para quem trabalham. Para uma descrição verdadeiramente densa, precisamos descobrir maneiras de inter-relacionar esses vários nódulos da “vida social da televisão”.

Quando argumento que parte da solução para a pobreza dos estudos de cultura popular está na volta aos *insights* da “descrição densa” de Geertz, não pretendo dizer que nossa meta seja necessariamente a mesma dele – desenvolver uma teoria inter-

<sup>4</sup> Entre os importantes estudos de platéias estão o de James Lull (1990); David Morley (1986), e Ellen Seiter et al. (1989). Entre os estudos culturais cruzados estão os de Robert C. Allen (1995) e Tamar Liebs e Elihu Katz (1990).

<sup>5</sup> A sugestão de Debra Spitulnik (1993, p. 297), retirada da *lingüística funcional*, de que se deve examinar a maneira como “as formas tanto pressupõem, como criam o contexto para sua interpretação” tornaria mais sutil essa noção do enquadramento das mensagens televisivas.

<sup>6</sup> Para uma discussão sobre a importância do contexto nacional como contexto relevante para o estudo de mídia, ver Abu-Lughod (1993b). Para um intrigante argumento de que o contexto nacional pode já não ser tão crucial quanto o transnacional para a análise de nossos mundos culturais e políticos contemporâneos, ver Arjun Appadurai (1996).

<sup>7</sup> Sou grata a Brian Larkin (comunicação pessoal) por esta frase.

pretativa da cultura ou traduzir culturas – ainda que eu compartilhe sua crença de que uma boa análise demonstra “o poder da imaginação científica em pôr-nos em contato com as vidas de estranhos” (Geertz, 1973b, p. 16). Antes, penso que precisamos lembrar que quando Geertz recomenda descrição etnográfica microscópica ele justifica tais “descrições prolongadas” de eventos distantes como – tomando de empréstimo a frase de alguém que ele considera irremediavelmente errado – boas para pensar. Descrições densas de discursos sociais em locais específicos têm relevância geral, argumenta ele, porque “apresentam à mente sociológica coisas corpóreas com as quais pode se alimentar”. Com seus conhecimentos específicos, os antropólogos podem pensar inteligentemente sobre, e imaginativamente com, os mega-conceitos da ciência social (Geertz, 1973b, p. 23). Ou das humanidades, poderíamos acrescentar agora. Dentro das mesmas linhas, Geertz alerta que mesmo que os antropólogos freqüentemente estudem *em* aldeias, eles não estudam aldeias. Eles confrontam as mesmas grandes realidades e palavras que outros cientistas – mas em locais e formas domésticas (Geertz, 1973b, p. 21).

Ampliando essas idéias, quero sugerir que ainda poderemos nos beneficiar se tentarmos usar cuidadosas contextualizações de pequenos fatos e eventos – nesse caso do consumo de televisão em locais particulares, como as aldeias familiares do Alto Egito – para refletir sobre algumas “grandes palavras”. Se a televisão parece banal, então uma das mais memoráveis frases de Michel Foucault deve nos inspirar: “o que temos de

fazer com fatos banais é descobrir – ou tentar descobrir – que problema específico e talvez original está ligado a eles” (Foucault, 1982, p. 210).

Nas seções seguintes, tento mostrar que entre os problemas que as histórias sobre as mulheres e a televisão em uma aldeia do Alto Egito podem contar (ou ser levadas a contar, como Geertz nos lembra) estão aquelas sobre a natureza da “cultura” e das “culturas”, sobre as condições do que muitos chamam pós-modernidade pós-colonial. Ao longo do caminho explorarei um método, um tipo de tecnologia apropriada para estudos de mídia. Na conclusão, sugiro que o estudo da televisão incentiva uma antropologia engajada não apenas com a academia e suas “grandes palavras”, mas com outros campos sociais do mundo em que trabalhamos.

### *Textos culturais e etnografia de “múltiplos locais”*

Em janeiro de 1996, quando regressei para uma curta visita à aldeia do Alto Egito em que estivera trabalhando intermitentemente desde 1990, assisti com amigos a alguns capítulos do seriado que a televisão apresentava naquele momento, *Mothers in the House of Love* (Mães na Casa do Amor). Ambientado em um retiro para mulheres, o drama central do programa referia-se a uma tentativa do inescrupuloso cunhado da viúva que administrava o lugar de assumi-lo e realizar seu sonho de construir um hotel de 22 andares. Armadas de um novo propósito, as residentes juntaram-se para defender seu lar ameaçado. Esqueceram suas brigas



sobre que programa de TV assistir e mobilizaram seus talentos, levantaram o dinheiro para comprar a participação do tal cunhado e enfrentaram-no.

O seriado fora escrito alguns anos antes por Fathiyya al-'Assad, escritora vibrante e autoconfiante, uma entre não mais que um punhado de mulheres de sua geração autoras de dramas para a televisão no Egito. Atuante no partido de esquerda do país, fora presa algumas vezes e tivera vários enredos engavetados e seriados cancelados pelos censores da televisão – funcionários públicos a serviço da televisão administrada pelo Estado – e até por altas autoridades do governo. Seus seriados eram conhecidos por suas preocupações sociais, sendo que ela própria considerava críticas as questões das mulheres. Para dar maior realismo a seu roteiro, Fathiyya al-'Assad fizera também alguma pesquisa etnográfica em um retiro verdadeiro.

Como podemos estudar o encontro entre algumas mulheres de uma aldeia do Alto Egito e esse seriado de televisão? Quando abordamos programas de televisão, somos forçados a falar, não tanto sobre culturas como textos, quanto sobre textos culturais distintos que são produzidos, veiculados e consumidos. Assim, no caso da televisão, uma descrição densa exige uma etnografia de múltiplos locais em que, como o colocou George Marcus em relação às *commodities* em um sistema mundial, possa-se “acompanhar a coisa”.<sup>8</sup> Aqui, o sistema que importa é nacional e, por isso, começarei pelos aldeões e suas respostas ao seriado de televisão, utilizando esse enfoque para explorar estruturas e significados básicos de

suas vidas. Mas desejo também acompanhar o percurso do seriado desde o Cairo, onde foi produzido, em um ambiente muito distinto, por uma intelectual de esquerda e alguns profissionais urbanos trabalhando para e contra uma mídia controlada pelo Estado, e imaginando os públicos de seu trabalho. Esta abordagem nos permitirá, ao final, obter alguns *insights* quanto às dinâmicas da “cultura” – um desses grandes conceitos.

Assisti a vários capítulos do *Mothers in the House of Love* com minhas vizinhas que, apesar de intrigadas, faziam comentários sem parar, rindo de personagens ridículos como a mulher que tricoteava suéteres compulsivamente. Após um capítulo em que uma viúva havia finalmente consentido em casar-se com um antigo namorado, uma das pessoas brincou: “agora todas as mulheres de sessenta vão querer se casar”. No dia seguinte, porém, Zaynab comentou mais realistamente o episódio, comparando-o simplesmente com as atitudes locais: “a gente diz que quando uma moça passa dos trinta não vai mais se casar... É uma vergonha. Se uma mulher de mais de trinta se casa, é sempre discretamente, bem longe, sem festa de casamento”.

O comentário de Zaynab era de várias maneiras revelador. Dirigido a mim, ele afirmava a diferença entre os aldeões (e, por extensão, a população do Alto Egito em geral) e as ricas mulheres de Alexandria do seriado de televisão como uma diferença cultural dentro de uma estrutura moral. Em parte, essa construção da diferença visava à edificação da antropóloga. Sem dúvida, os longos anos observando os incontáveis la-

<sup>8</sup> Tomei este feliz conceito de empréstimo a George Marcus (1995). Na verdade, meu próprio projeto mais abrangente de pesquisa envolve uma etnografia não apenas dos aldeões do Alto Egito e dos profissionais urbanos da televisão, mas de mulheres da classe operária urbana que estão tão em desvantagem como habitantes do Alto Egito, ainda que com diferentes experiências e relações com a cidade.

mentos fúnebres de sua mãe serem anotados por nossa amiga folclorista e sua própria experiência de ser regularmente fotografada pelos turistas haviam ajudado Zaynab a objetificar sua própria cultura. Os presentes que me deu ao longo dos anos sugeriam que aprendera bem suas lições. O primeiro presente foi uma panela rústica de barro do tipo feito e usado localmente. O segundo foi um corte de tecido preto tradicional, ofertado com o confiante anúncio de que estava me dando algo de que eu realmente gostaria, algo raro nos dias de hoje. O terceiro foi um xale negro, o último modelo do que as mulheres “tradicionais” usavam sobre suas cabeças. Cada um dos presentes representava algo típico do Alto Egito e algo que as pessoas que aspiravam ser mais sofisticadas – como sua filha – teriam rejeitado por considerá-lo fora de moda.

No entanto, para Zaynab, uma mulher bem à vontade em seu universo social, um tanto precocemente envelhecida e com a confiança de uma adulta que assumia com muita seriedade suas obrigações sociais na aldeia, visitas a doentes e funerais, por exemplo, as diferenças culturais nas quais plasmava sua resposta ao seriado tinham também um significado pessoal. Sua própria experiência matrimonial era muito diferente da que via na televisão.

Como a maioria das mulheres da aldeia, Zaynab tivera um casamento arranjado, mas, seguindo a linha de parentesco prático mais próximo, fora com um primo materno, não paterno. A mãe de Zaynab havia sido uma segunda e mais jovem esposa que enviuvara pouco depois de dar à luz sua única filha. Sem ligações estreitas com a linhagem

paterna de seu esposo, ela se voltara para seus próprios parentes em busca de apoio e, eventualmente, de um marido para sua filha. Herdara de seu pai um pedaço de terra na qual ela e Zaynab vieram a construir uma casa de tijolos com dois andares. Desde os 14 anos de idade, o marido de Zaynab trabalhava intermitentemente no Cairo deixando-a sozinha com a mãe para criar seus filhos. Em segredo casara-se uma segunda vez no Cairo. Hoje Zaynab sabia disso e se resignara com o fato de que ele provavelmente jamais tornaria a morar na aldeia.

À medida que os anos transcorriam e outros filhos foram concebidos nas visitas do marido, Zaynab enfrentara mais dificuldades. Fora especialmente difícil quando seu leite secara após um parto de gêmeos. Pouco tempo depois disso, ela e sua mãe viram-se obrigadas a vender todos os animais de criação por não poderem mais cuidar deles. Logo em seguida sua mãe morrera e Zaynab ficara sozinha.

Não se pode ignorar a possibilidade de que Zaynab se fixara no episódio do casamento da viúva mais velha porque ele tinha significado para sua própria situação pessoal. A idéia de um novo casamento pode ter-lhe parecido atraente. Sozinha, administrava um lar complexo e seus filhos eram sua única companhia na maioria das noites (quando assistiam televisão juntos). Não contava com nenhum homem para ajudá-la a tomar decisões sobre o estudo das crianças, sobre o que plantar e colher em que faixas de terra e sobre que animais de criação comprar ou vender. Para ajudá-la no trabalho dos campos tinha de chamar jo-



vens parentes homens ou pagar pela mão de obra. Certamente não contava com ninguém para companhia ou amor. A respeito das visitas de seu marido, disse certa vez: “Ele é como um hóspede; não sabe nada sobre nossas vidas”.

De fato, um tema que se repetia em minhas conversas com Zaynab era a situação das cinco ou seis mulheres mais velhas da Suíça, da Alemanha e dos Estados Unidos que se casaram – ou tiveram casos – com jovens da aldeia que haviam conhecido nas férias. Algumas eram divorciadas, com filhos criados, como Zaynab observara. Usando-me como informante sobre os estranhos comportamentos dos estrangeiros ela me perguntava como essas mulheres podiam agir assim. Não entendia como seu comportamento podia ser aceite, especialmente por seus filhos. Zaynab não era a única mulher da aldeia a discutir comigo esse fenômeno, mas eu me perguntava se sua curiosidade sobre essas mulheres mais velhas que haviam tido uma segunda vida, segundas oportunidades de amor e sexo não havia sido provocada por alguma ressonância especial, como a do episódio sobre o segundo casamento da viúva. Ainda assim, como uma mulher cujas responsabilidades repousavam sobre seu casamento, ela se distanciava na linguagem moral do que percebia como diferença cultural entre a vida ali, nas aldeias do Alto Egito, e em Alexandria, Cairo ou outras cidades.

Zaynab não conseguia sequer começar a reconhecer que para a autora cairota de *Mothers in the House of Love*, uma ativista progressista engajada em debates com intelectuais e políticos mais conservadores, esse

episódio sobre o valor do amor em face da pressão social não pretendia ser um simples retrato dos valores de classe média da sociedade alexandrina, mas uma alternativa revolucionária universalmente aplicável para melhorar o *status* e as vidas das mulheres.

Outro seriado de que se orgulhava al-'Assad tratava de uma mulher que, rejeitada por seu marido por lhe faltar educação, sai e consegue educar-se. Quando seu marido tenta tomá-la de volta, ela se recusa, apesar de terem um filho comum. Al-'Assad disse desse seriado: “Quis enfatizar o valor de um lar como lar. Vale dizer, um homem e uma mulher só devem formar um lar na condição de que se amem mutuamente”. O casamento diz respeito, argumenta ela, antes de tudo e principalmente, a entendimento e amor mútuos. Ela contrapunha suas idéias sobre o matrimônio companheiro aos valores dominantes que colocam as considerações financeiras em primeiro plano.<sup>9</sup> Seu ponto de referência era urbano e de classe média, e sua perspectiva era aquela da extremidade mais progressista e modernista de um contínuo. Conquanto o ideal do casal burguês e algumas versões da idéia de matrimônio companheiro tenham sido cada vez mais idealizadas e realizadas pelas classes médias no Egito do século XX, a ênfase de al-'Assad na igualdade de marido e mulher pretendia ser mais radical que a visão da principal corrente da visão de classe média.<sup>10</sup> E, no entanto, o casamento de Zaynab não se enquadrava sequer no ideal comum dessa classe: o vocabulário dos direitos ao amor e à felicidade pessoal lhe era estranho.

Há outros exemplos de como os seriados tanto levantam questões relevantes para

<sup>9</sup> Todas as citações de Fathiyya Al-'Assad derivam de uma entrevista realizada pela autora em 26 de junho de 1993.

<sup>10</sup> Para mais informações sobre as visões feministas egípcias do casamento, ver Lila Abu-Lughod (no prelo) e Beth Baron (1991).

os telespectadores da aldeia quanto são inassimiláveis por eles devido às diferenças fundamentais de perspectivas relacionadas com a posição social. Em uma das primeiras conversas que tive enquanto assistíamos televisão, Zaynab me contou animadamente o programa que acabara de entrar no ar. Tratava-se de um extraordinário show semanal chamado *The Confrontation* (Acareação) e consistia em entrevistas – mais parecidas a interrogatórios – com criminosos reais que estavam cumprindo penas. Imitando o dialeto caiota, Zaynab contava uma memorável entrevista com uma traficante de drogas. Quando o entrevistador lhe perguntara se tornaria a traficar a mulher respondera: “Claro. Na hora que sair volto a traficar”. Perguntada sobre o porquê, ela respondera: “Tenho de comer”. Zaynab acrescentara que a mulher havia se acostumado a um determinado modo de vida e tinha de mantê-lo. Zaynab citara outra afirmação da mulher: “Eles vão me prender e tornarei a sair e traficar. Vão me mandar para a prisão, e vou sair e traficar de novo. É assim que ganho a vida”.

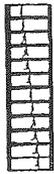
O fato de Zaynab ter-se interessado tanto por essa criminosa parece tão significativo quanto sua reação ao tema do casamento em idade avançada a que assistira na televisão. Em sua luta para ganhar a vida, a traficante deve ter representado algo para essa pessoa de grande integridade que se insultava ante qualquer sugestão de desrespeito. Toda a vida de Zaynab girava em torno da tentativa de alimentar-se a si e à sua família – no sentido mais amplo de gerenciar um lar, vestir e educar seus filhos. Ela cultivava três pequenos lotes de terra

(todos bem afastados uns dos outros), além de criar ovelhas, um búfalo, galinhas, patos e pombos. Ela assava o pão. O trabalho e as dificuldades econômicas eram os temas mais persistentes em suas conversas com os outros, e suas principais preocupações cotidianas.

O seriado de televisão a que assistimos em janeiro (*Mothers in the House of Love*) também abordava esse tema. Mas a forma como o trabalho e a utilidade social das mulheres eram tratados dificultava a assimilação por alguém como Zaynab. Um dos objetivos de al-'Assad ao escrever esse seriado era mostrar que as percepções de “velhice” e “senilidade” nas mulheres resultavam, pelo menos em parte, do fato de não terem nenhum papel social. Como ela própria o colocou:

*Querida criar um novo papel para as mulheres mais velhas... No próprio retiro elas iniciaram uma turma para ensino de inglês porque uma delas fora professora de inglês; outra mulher, que havia sido prateira, abriu um pequeno artesanato de prata e ensinou outras a trabalhar o metal. Elas se engajaram na luta contra o analfabetismo ensinando às meninas da vizinhança a ler e escrever. Deram também aulas de economia doméstica e até agricultura... Meu recado era que as mulheres ainda podem aprender nessa idade, e que ainda podemos nos beneficiar do que têm a nos ensinar.*

A dinâmica escritora caiota afirmou basear-se em sua própria experiência, explicando:



<sup>11</sup> Ver Margot Badran (1995), Beth Baron (1994) e Mervat Hatem (1992).

*Tenho sessenta anos hoje. No passado, quando uma mulher chegava aos sessenta, esperava-se que ficasse sentada em casa aguardando a morte, uma vez que já teria casado seus filhos. Agora tenho quatro filhos e oito netos, mas como tenho minhas próprias preocupações e ambições como escritora e política não sinto que esteja envelhecendo. Quero comunicar isso em um seriado.*

É impressionante a mensagem socialista feminista de al-'Assad, em que defende papéis socialmente mais úteis para as mulheres, além de habilidades e atividades que possam fazê-las ir além de seu lugar na família e na casa e chegar à independência econômica que aliviaria os piores efeitos da dominação masculina. Um pouco contra a corrente dos sentimentos conservadores dominantes expressos na mídia e no parlamento, que advogavam um retorno das mulheres ao lar (em um momento em que grandes números de mulheres tinham de trabalhar por necessidade financeira e em que as carreiras profissionais são comuns), essa posição de motivação política fica realçada pela ira da própria al-'Assad. Seu pai fora um rico comerciante que desposara outras vinte mulheres depois de casar-se com sua mãe (e eventualmente divorciar-se), uma mulher de prendas domésticas incapaz de objetar. Al-'Assad decidira educar-se e ainda acredita que a educação seja a chave para as mulheres – e para o progresso social.

Historicamente, essa é uma posição política que teve origem na virada do século, quando alguns reformistas da elite e da classe média (homens e mulheres) começaram a

defender a educação das mulheres. Mas foi na década de 1960 que essa posição encontrou um verdadeiro apoio nos programas de educação em massa.<sup>11</sup> Foi nessa área que al-'Assad começou sua carreira como novelista – ao descobrir que os alunos que alfabetizava abandonavam as salas de aula para ouvir as melodramáticas novelas radiofônicas junto com o porteiro. Em muitos de seus enredos, ela ainda tenta incutir a importância da alfabetização e orgulhosamente me falou de um seriado chamado *Moment of Choice* (Momento de Decisão), sobre uma mulher de cinquenta cujo marido fugira com outra, deixando-a sem qualquer habilidade ou identidade. Como a própria al-'Assad o descreveu,

*mostrava como ela fora capaz de lidar com a vida, como se recusara a voltar a ser a mulher de fulano ou beltrano, como se tornara uma pessoa por si mesma, como trabalhara em uma editora, onde lera e expandira seus horizontes, e, finalmente, como escrevera histórias e com elas ganhara um prêmio. O seriado terminava nessa nota: mostrando como fora capaz de ganhar o prêmio por si só, ela havia sido a única dona de sua vitória.*

De que modo um tema como o da alfabetização poderia afetar Zaynab? No ano imediatamente anterior ao da transmissão do *Mothers in the House of Love*, o governo havia iniciado aulas para alfabetização de mulheres em sua aldeia e nas redondezas. Frequentar essas aulas era impensável para alguém tão ocupada como Zaynab. Diversas razões levavam as mulheres às aulas,

mas todas as que participavam tinham duas coisas em comum: não tinham filhos (algumas poucas podiam deixar as crianças com outras pessoas) e suas situações familiares eram de tal ordem que podiam ser liberadas do serviço durante algumas horas, na parte da tarde.

Quando visitei Umm Ahmad, outra mulher que conhecia e de quem gostava, perguntei-lhe se freqüentava as aulas. Com os olhos brilhando e um grande sorriso, ela me disse que realmente queria ir; estava morrendo de vontade de aprender a ler e odiava o fato de não saber sequer assinar o próprio nome (ela estivera tentando receber a aposentadoria de seu recém-falecido pai). “Mas será que conseguiria aprender?”, perguntou-me em dúvida. “Não, sou velha demais. Não tenho cabeça”, disse ela rindo. E depois acrescentou: “Uma mulher velha, por quê?”, eles vão perguntar. E vão falar: “Por que ela precisa aprender a ler?” Perguntei-lhe quem ia falar e ela respondeu: “Os homens. Os homens vão falar”.

Quando seu filho, um jovem na faixa dos trinta e pai de duas crianças entrou na sala, eu provoqueei: “Ei, você devia deixá-la assistir às aulas de alfabetização”. Ele respondeu: “Está bem, está bem. Ela pode ir”. Voltando-se para ela com um sorriso acrescentou: “Vou até arrumar uma pasta para seus livros”. Essa era uma idéia engraçada, já que na aldeia as mulheres jamais carregam sacolas ou bolsas. Se vão ao mercado ou visitam alguém, carregam uma cesta em suas cabeças. Quando isso não é necessário, tudo de que precisam fica enfiado em suas longas sobrevestes negras. Apenas os estudantes e os pobres da cidade carregam sacolas.

Mas Umm Ahmad não era nenhuma velha oprimida ou ultrapassada, sem nenhum papel ou habilidades socialmente úteis, como al-'Assad poderia reear. Ainda que já fosse avó, era forte, cheia de vitalidade, trabalhava nos campos, tomava conta de seus búfalos e vendia queijo e manteiga no mercado local. Sua situação era um tanto incomum, mas segundo minha experiência, todas as pessoas da aldeia tinham histórias singulares. Ela havia sido mal casada e voltara a morar na casa do pai. Tivera apenas um filho que – também isso era incomum – morava com ela e trabalhava os campos do avô ao mesmo tempo que mantinha um emprego de vigia noturno em um templo faraônico próximo dali. Durante anos ela havia cuidado do pai doente e nem sempre lúcido. Um dos fundadores da aldeia em que moravam, seu pai fora uma figura importante. Umm Ahmad encarregara-se da administração da casa e de seus empreendimentos agrícolas – especialmente as criações – enquanto seu filho crescia e depois que, desesperado, partira em busca de renda indo trabalhar por um curto período em uma empresa avícola, de propriedade de libaneses, próximo a Alexandria.

Que importância poderia ter para Umm Ahmad um grupo de mulheres ricas, ou que um dia haviam sido ricas, sentado em um confortável retiro e decidindo repentinamente pôr de lado seus problemas pessoais e superar seu sentimento de abandono e inutilidade? O que dizer do ideal feminista modernista dos direitos das mulheres à educação e a uma carreira gratificante ou, pelo menos, a um trabalho socialmente útil? E a idéia de ganhar um prêmio por escre-



ver? Umm Ahmad tinha de lidar com um sistema de gênero que restringia as mulheres, mas esse dificilmente seria seu maior empecilho na tentativa de assegurar uma vida decente para si mesma. Outras preocupações eram mais prementes: o custo do cultivo agrícola com mais fertilizantes caros, os preços reduzidos que o governo pagava pelas safras, a eliminação dos subsídios do trigo imposta pelo FMI que tornara o abastecimento de pão um problema para a maioria das famílias locais, o custo de vida mais alto em uma área onde os hotéis que atendiam aos turistas faziam subir os preços, a necessidade percebida de garantir uma educação aos filhos para que pudessem conseguir emprego e as imensas desigualdades entre os grandes donos de terra e a maioria dos domicílios.

Que possibilidades de carreiras gratificantes e de independência financeira necessária para um casamento baseado na igualdade tinham Umm Ahmad e as outras mulheres da aldeia, quando até os melhores homens locais que se haviam educado poderiam ter de contentar-se com um emprego como mestre em algum sítio arqueológico? Ou esperar, talvez, de cinco a seis anos após a formatura na escola normal por um emprego como bibliotecário da escola secundária local, um trabalho de poucas horas por dia em que mal ganhariam o suficiente para comprar cigarros?

O problema não é apenas que produtores culturais como al-'Assad vinham de classe social diferente daquela das mulheres de aldeia que assistiam a seus programas, ainda que isso seja importante. Nem, tampouco, é uma questão de diferença entre expe-

riências urbanas e rurais, por mais considerável que seja. Al-'Assad, na verdade, tentou cobrir esse tipo de diferença escrevendo um seriado, transmitido em 1993, sobre o Alto Egito rural. Esse seriado mostrava a crueldade e o poder dos grandes senhores de terras e a impotência dos camponeses que não buscam uma causa comum. Mas o principal tema era a vingança (a rixa), a metonímia pela qual o Alto Egito fora conhecido por gerações de escritores do norte do país – a violência que ela significava transferida agora com perfeição para os militantes muçulmanos cujas bases estão ali localizadas (Reiker, 1997).

Al-'Assad escrevera esse seriado por interessar-se realmente pela situação dessas pessoas. Chegara a passar alguns meses morando com uma família rural como preparação para escrever o roteiro, da mesma forma que estudara um retiro de idosos para escrever *Mothers in the House of Love*. Como política radical, interessava-se profundamente pelas condições sociais e pela terrível pobreza da região. No entanto, seu enfoque na vingança e a solução que oferecera reproduziam um discurso de modernidade esclarecida contraposta a costumes atrasados que continuavam a denegrir os homens e mulheres do Alto Egito. O herói e a heroína do programa formavam um jovem casal, Romeu e Julieta contemporâneos, cuja educação moderna e idéias esclarecidas levaram-nos a rejeitar a rixa (uma tradição “atrasada” ainda cultivada pelas mulheres mais velhas) e a tentar quebrar o domínio dos senhores feudais (e suas mulheres) apoiando os esforços dos camponeses por estabelecerem uma fábrica de propriedade coletiva.

O feminismo de al-'Assad, assim como sua política progressista, é parte de um discurso público de reforma e elevação cujos contornos podem ser encontrados nos esforços nacionalistas, colonialistas e anticolonialistas por fazer do Egito um lugar moderno. Essa atitude geral de quem sabe o que é bom para a “sociedade” (vista como um objeto a ser manipulado pelo conhecimento especializado de que se dispõe), temperada pela etnografia e, no caso de al-'Assad, por uma simpatia generalizada, subjaz à obra de muitos dos escritores de seriados para a televisão, da mesma forma que conforma a miríade de projetos de reforma – dos planos de escolarização à saúde pública – em que os aldeões se vêem envolvidos. Em lugares como o Egito e a Índia, a televisão é o principal instrumento para transmissão tanto de conhecimento quanto dessas narrativas públicas do Estado e das classes médias urbanas.<sup>12</sup>

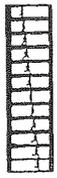
Tais discursos de esclarecimento têm seu lado escuro. Se Umm Ahmad tivesse podido frequentar as aulas locais de alfabetização, teria aprendido a ler e escrever através de livros-texto cheios de histórias didáticas sobre o valor de famílias pequenas, cooperação com os vizinhos e responsabilidade nacional. Até que consiga sua pasta de livros, ela será submetida a esse discurso pedagógico principalmente através da televisão a que assiste.<sup>13</sup> Como tal discurso a ajuda a situar-se? Como alguém que poderia ter uma pasta de livros na mão? Como alguém cuja vida é diferente daquela das pessoas retratadas? Ou como alguém cuja vida é irremediavelmente inferior?

A televisão torna óbvio o fato de que os mesmos textos culturais têm diferentes implicações em contextos distintos. Quando Zaynab interpreta uma cena, como o casamento de uma mulher de sessenta anos, como uma questão de diferença cultural – ligada a região, modo de vida e moralidade – isso é porque ela está tão inferiorizada em termos de classe e educação que deixa de apreender a intenção do criador, mais privilegiado, do programa. Para al-'Assad – trabalhando como política opositora dentro do contexto nacional de um Estado pós-colonial e discutindo com colegas intelectuais, críticos e políticos no Cairo e em todo o mundo árabe enquanto tenta reformar a platéia – esse episódio pretendia representar uma opção revolucionária e feminista esclarecida. Apenas uma etnografia móvel pode fazer justiça à maneira como esses mundos distintos se cruzam. E esse cruzamento deve ser parte de qualquer descrição densa de televisão.

Espero que esta reflexão alongada sobre o encontro entre algumas mulheres de aldeia e um seriado de televisão tenha ilustrado a forma como histórias sobre pastas de livros, mulheres que se casam aos sessenta e a televisão podem falar, como sugeriu Geertz, as grandes palavras e mega-conceitos. O fato de tomarmos a televisão seriamente nos força a pensar sobre “cultura” não tanto como um sistema de significado, ou mesmo um modo de vida, mas como algo cujos elementos são produzidos, censurados, pagos e transmitidos através de uma nação, chegando mesmo a cruzar as fronteiras nacionais. É indiscutível a natureza hegemônica ou ideológica – e, portanto, rela-

<sup>12</sup> Para o caso da Índia, ver Veena Das (s.d.) e Purnima Mankekar (1993a).

<sup>13</sup> Para uma discussão sobre os efeitos deste discurso sobre as populações de aldeias rurais, ver Lila Abu-Lughod (no prelo).



cionada a poder – dos textos culturais mediados em massa a serviço de projetos nacionais, de classe ou de interesses comerciais. Isso, por sua vez, deveria levar-nos a pensar as maneiras como aspectos do que costumávamos entender como cultura local, tais como os valores morais sobre a idade própria para casamento ou a propriedade da educação das mulheres, não são, eles mesmos, características neutras a ser interpretadas, mas o resultado, algumas vezes contestado, de outros projetos mais locais de poder que vale a pena analisar.<sup>14</sup>

### *De culturas aos cosmopolitas*

Mais interessante, talvez, seja a forma como as etnografias da televisão – porque seus textos culturais são produzidos em outros locais e inseridos em domicílios, comunidades e nações locais – nos confirmam a necessidade de repensar a noção de cultura no singular, como um conjunto compartilhado de significados distinto daqueles de outras comunidades às vezes chamadas “culturas”. Essa observação já se tornou praticamente um lugar comum em antropologia. Ulf Hannerz (1992) usou o termo “complexidade cultural” e desenvolveu uma teoria distributiva da cultura para apreender as formas como essa cultura não é necessariamente compartilhada. Críticas à forma como o conceito de cultura tendeu a homogeneizar comunidades e criar falsas fronteiras – talvez articuladas de forma mais eloquente por James Clifford (1988) – aparecem nas introduções para os principais leitores interdisciplinares e em argumentos, como o de

Arjun Appadurai (1988), de que os “nativos” – pessoas encarceradas em locais e modos de pensamento – são ficções da imaginação antropológica (cf. também Dirks, Ortner e Eley, 1993; Ferguson e Gupta, 1992). Em meu próprio argumento para “escrever contra a cultura” também registrei meu desconforto com a homogeneização interna produzida pelo conceito de cultura (Abu-Lughod, 1991 e 1993a). Explorei maneiras de escrever contra a tipificação de comunidades que resulta de pensarmos sobre elas como “culturas” e tentei enfatizar a natureza contestatória dos discursos dentro das comunidades”.<sup>15</sup>

Isso não significa negar que a noção de ter uma cultura, ou de ser uma cultura, tenha se tornado crucial, politicamente, para muitas comunidades anteriormente rotuladas como “culturas” pelos antropólogos – a invocação do *kastom*<sup>16</sup> pelos habitantes das ilhas Salomão, o apoio de indianos da diáspora a organizações religiosas fundamentalistas que glorificam a cultura hindu, o estabelecimento de museus folclóricos nacionais ou regionais por catalães ou jordanianos, partes do que poderia ser chamado a indústria do patrimônio cultural. Como Marshall Sahlins observou, seguindo Norbert Elias e outros, sobre as origens do conceito de cultura, ele está relacionado à desvantagem relativa. O conceito se desenvolveu na Alemanha, “uma região relativamente subdesenvolvida [em contraste com as potências imperiais e coloniais da Europa Ocidental], e como expressão, ou desse atraso comparativo, ou de suas exigências nacionalistas” (Sahlins, 1995, p. 12-3). As semelhanças com as condições de regiões onde hoje a idéia de cultura vem ganhando curso

<sup>14</sup> Este ponto é defendido em críticas materialistas do conceito de cultura. Para bons exemplos, ver Talal Asad (1993) e Pierre Bourdieu (1977).

<sup>15</sup> Erros de interpretação provocados por uma leitura desatenta fizeram com que isso fosse tomado como se implicasse que não há diferenças culturais. Ver, por exemplo, Yanagisako e Delaney (1995).

<sup>16</sup> NT. *Kastom*: pidgin derivado da palavra inglesa *custom* (costume).

são óbvias. Appadurai (1996, p. 146-7) chamou "culturalismo" a esse fenômeno em que as identidades são mobilizadas no contexto de Estados-nações, mediação de massa, migração e globalização. Não foi por acaso que na aldeia do Alto Egito que conheço, Zaynab, a mulher de maior experiência com estrangeiros, tivesse sido quem sabia os tipos de presente que eu apreciaria: objetos de uma "cultura" local distinta. Esse processo de "aculturação" está relacionado a encontros com outros, muitos dos quais já chegam imbuídos de noções de cultura.

Esses processos reativos, contudo, são contrabalançados por muitos outros que desalojam as fronteiras das culturas. Muito se escreveu sobre viagens e migrações, certamente partes crescentes da realidade das populações do Alto Egito – o marido de Zaynab, por exemplo, juntando-se a gerações de conterrâneos no Cairo, cidade de há muito pontilhada de clubes dedicados a migrantes de aldeias particulares. Também muito se poderia escrever sobre colonialismo e outras formas de interpenetração política e econômica. Nessa região do Alto Egito, por exemplo, a vida local é conformada pela economia da indústria internacional do açúcar, já que, desde o final do século XIX, a cana de açúcar tem sido o principal cultivo.

A televisão, no entanto, é uma tecnologia extraordinária para romper fronteiras e intensificar e multiplicar encontros entre mundos de vida, sensibilidades e idéias. A televisão leva à casa, às conversas e à imaginação de Zaynab uma gama de visões e experiências que se originaram fora de sua comunidade (em lugares como o Cairo,

Alexandria, Hollywood, Bombaim e até mesmo Tóquio). Ao mesmo tempo, põe-na em relação particular com elas. E, diante da estimativa da Unesco de que em 1993 havia mais de seis milhões de aparelhos de televisão no Egito, a exposição de Zaynab dificilmente será incomum (Amin, 1996, p. 104).

O que é crítico é que os significados da televisão sejam produzidos em algum lugar – para a maioria dos telespectadores – e consumidos localmente em várias localidades distintas. Ainda que acabe ajudando a criar algo como um "hábito nacional" – ou indicações de um hábito transnacional – a televisão é mais interessante pela maneira como fornece material que posteriormente será inserido em, interpretado e combinado com conhecimentos, discursos e sistemas de significados locais, eles mesmos socialmente diferenciados.<sup>17</sup> A televisão, em resumo, torna cada vez mais problemático um conceito de culturas como comunidades localizadas de pessoas suspensas em redes de significados compartilhadas.

O fato de pensar em Zaynab assistindo a seriados e filmes egípcios dramáticos, entrevistas com criminosos, transmissões de sessões do Parlamento, seriados americanos, programas importados sobre a natureza – que a levam do Caribe à Planície do Serengeti – e anúncios de balas, louça de banheiro, cubos de caldo de galinha e Coca-Cola me leva a pensar sobre ela, e outras de sua aldeia, não como membros de algum tipo de cultura camponesa unificada do Egito, ou do Alto Egito – uma cultura em que é impróprio que mulheres de mais de trinta se casem ou que mulheres mais velhas freqüentem a escola – mas em ter-

"A noção de "hábito nacional" vem de Orvar Löfgren, citado em Robert Foster (1991, p. 237). Ver também Abu-Lughod (1995b), para uma sugestão sobre como o assistir televisão pode criar um sentimento de afiliação nacional ainda que as mensagens nacionalistas deixem de atingir telespectadores socialmente periféricos.



mos do cosmopolitismo que podem representar. A introdução aqui do conceito de cosmopolitismo pode parecer surpreendente ou resultado de algum descuido. Como geralmente está associado a pessoas que viajam, pessoas que se sentem à vontade em várias partes do mundo e aos profissionais, o conceito poderia parecer aplicar-se mais facilmente à escritora progressista de programas de televisão al-'Assad.<sup>18</sup> Ainda que seu interesse político e social esteja apaixonadamente concentrado no Egito, o vocabulário político de al-'Assad é internacional; ela tem boa consciência da literatura, filmes e mídia estrangeiros; ela criou filhos que trabalham na Finlândia e na França; e manifesta frustração pelo fato de que o trabalho de muitas excelentes escritoras egípcias não é traduzido em línguas estrangeiras. Ela lê os textos de televisão em termos de suas perspectivas políticas, criticando os colegas escritores por serem conservadores ou por cederem às expectativas do governo. Ela se preocupa com o impacto social da televisão, desaprovando os seriados americanos como *The Bold and the Beautiful* pela imoralidade que normalizam.

No entanto, o que mulheres de aldeias como Zaynab, sua filha Sumaya e sua vizinha Fayruz podem nos ajudar a entender é como a riqueza, a educação e experiências particulares da vida cotidiana se combinam com a televisão para marcar outras variedades de cosmopolitismo. Essas seriam formas de cosmopolitismo encontradas em muitos ambientes rurais do mundo pós-colonial que confundem o conceito de "culturas".

A pobreza, por exemplo, impede acesso integral à cultura de consumo e à comodi-

ficação de sinais, partes tão conspícuas da vida cosmopolita pós-moderna. Mas a vida de Zaynab não deixa de ser tocada por essas características do cosmopolitismo. Os anúncios de televisão no Egito traficam insistentemente em tais sinais, seus jingles – escritos por firmas de publicidade com nomes como Americana – incentivam as pessoas a comprar xampus e iogurtes de grife. Ao contrário de seus filhos, Zaynab segue razoavelmente imune a tais anúncios. Um deles, promovendo uma marca nacional de carne processada para alimentação, sugere as complicadas razões pelas quais o produto deve ser preferido. Esse comercial, veiculado regularmente no início da década de 1990, mostra o grande frigorífico onde a carne é processada. Das carcaças penduradas em ganchos de açougueiro o comercial passa a uma tomada de trabalhadores, técnicos em jalecos de laboratório ocupando-se com brilhantes máquinas de aço inoxidável. O anúncio está vendendo modernidade com seus procedimentos científicos e higiene. Mas para conquistar outros consumidores além dos que já foram atraídos pela comida de conveniência, ele tem de vencer a aversão de mulheres como Zaynab (que cria galinhas, patos e pombos em casa) a comer qualquer coisa "de fora". (Quando turistas alemães bem intencionados dão a seus filhos pacotes de queijos e carnes preparadas, Zaynab os toma deles e os atira com cara de nojo às cabras.) Em qualquer caso, esses produtos de carne são caros e, em sua maior parte, impossíveis de encontrar localmente, salvo por algumas mercearias de produtos especiais do outro lado do rio, em Luxor – lojas nas quais Zaynab não entraria.

<sup>18</sup> A discussão sobre cosmopolitismo passou a abranger um largo espectro. Na antropologia, a obra de Paul Rabinow (1986) foi um ponto de partida. Os textos-chave são: Appadurai (1996), James Clifford (1992) e Hannerz (1992).

<sup>19</sup> NT Doce típico árabe feito com sementes de gergelim e mel.

Isso não equivale a dizer nem que Zaynab não tenha uma imaginação fértil, nem que lhe faltem conhecimentos de outros mundos, recolhidos não apenas da televisão como de amigos estrangeiros. A aldeia em que mora, com seus folcloristas euro-americanos, jornalistas, cientistas políticos, turistas e divorciadas envelhecidas é apenas uma versão extrema dos tipos de comunidades em que muitos aldeões do Egito e outros lugares vivem. Maridos migrantes, ventiladores e aparelhos de televisão importados (trazidos de ricos países importadores de mão de obra) são também figuras e objetos familiares – os produtos de economias, nações e Estados desiguais. O Estado pós-colonial também está ali, em um currículo nacional disseminado pelos professores recém-alfabetizados em salas de aulas apinhadas, sem praticamente quaisquer recursos; em textos de alfabetização que promulgam mensagens de planejamento familiar; e nos seriados de televisão que promovem ideais modernistas forjados nos movimentos nacionalistas anticolonialistas da primeira metade do século XX.

A vida de Zaynab, no entanto, está ancorada por restrições econômicas em sua casa, família e aldeia; a aspiração de educar os filhos é o único ideal modernista nacional a seu alcance e por ele, como a maior parte dos pais da aldeia, ela faz grandes sacrifícios. Zaynab passou algum tempo no Cairo em busca de tratamento médico para seu filho. Enquanto esteve lá, ficou no apartamento da folclorista canadense – decorado com antiguidades egípcias, arte folclórica e tapetes beduínos, mas que tam-

bém exibia um gravador e muitos livros. A relação subalterna de Zaynab com esse mundo metropolitano, relacionada com sua pobreza e falta de educação é mais bem simbolizada pelo que ela vestia no Cairo. Apesar de seu conhecimento versátil, usava as únicas roupas que tinha – roupas que anunciavam suas origens regionais e rurais.

Isso contrastava com a forma de cosmopolitismo que caracteriza Fayruz, sua vizinha rica. A primeira vez que ouvi falar dessa jovem foi por sua mãe, a mulher do maior proprietário de terras da aldeia. Durante nossa visita em 1990, falara com a mãe de Fayruz sobre o *White Flag*, um seriado de televisão sobre a luta de um diplomata aposentado por salvar sua aldeia histórica da destruição nas mãos de um incorporador novo-rico. Ela me contou como alguns turistas egípcios haviam batido à porta de sua filha e implorado para assistir ao programa ali. Sua filha Fayruz, dissera ela com orgulho, havia preparado um jantar para eles. Com isso insinuou que Fayruz tinha tanto a sofisticação para sentir-se à vontade na companhia desses tipos urbanos quanto a generosidade “tradicional” para convidá-los a partilhar uma refeição.

Fayruz mora bem perto de Zaynab, logo depois da esquina, em uma casa de aspecto bem diferente. Na frente há uma pequena loja com as prateleiras cheias do conteúdo típico de qualquer loja do Egito rural – sabão de lavar roupa, latas de molho de tomate, *halvah*,<sup>19</sup> óleo de cozinha, cigarros e balas. A loja é também o centro de um imenso negócio atacadista que, combinado com seus esforços agrícolas e o monopólio de distribuição de uma ração dada pelo governo,



ajudara seu marido e seu irmão a consolidar a fortuna de seu pai.

Um pouco mais abaixo na rua, há uma antiga estrutura que revela um mundo de informações sobre a posição social de Fayruz: uma casa de tijolos de argila pegada a uma casa de concreto e tijolos, com varanda. Esse é o tipo de residência que as pessoas com dinheiro hoje aspiram construir. Quando conheci Fayruz, ela morava na ampla e arrumada casa de tijolos de argila. Como todas as mulheres da aldeia, cozinhava o pão no forno que ficava do lado de fora. Sua casa, porém, parecia mais limpa porque ela não precisava criar animais para complementar a renda familiar. Quanto voltei em 1996, ela havia se mudado para a estrutura anexa, com seu piso de lajotas de pedra e banheiros de ladrilhos de um azul brilhante, com privada e banheira. Ela me fez correr as peças da casa para que pudesse ver toda a mobília – camas, armários, sofás, poltronas e mesas laterais. (Em contraste, Zaynab tem apenas um par de bancos feitos localmente, uma mesa baixa para refeições, uma cama de madeira grande e várias outras camas feitas de trançado de fibras podadas de suas quatro palmeiras.) A nova casa “moderna” havia sido preparada para o cunhado, mais novo e bem educado, de Fayruz, mas quando ele finalmente encontrara uma noiva, filha de uma rica família local, ela se recusara a morar na aldeia, mesmo no que, aos olhos dos habitantes locais, parecia um sofisticado “palácio”. Ela insistira em morar em um apartamento do outro lado do rio, em Luxor.

As distinções em uma área provinciana como Luxor são mais grosseiras que as

distinções que podem ser marcadas por bens em uma cidade como o Cairo – onde os ricos, a elite cosmopolita educada, podem ter o melhor em eletrodomésticos e mobiliário importados e onde as distinções de casta podem ser sutilmente marcadas (a decoração de pelo menos um cômodo com mobiliário árabe era comum entre os mais “cultos” nas décadas de 1970 e 1980; na de 1990, as artes folclóricas eram mais populares). A casa de Fayruz tinha mobília, telefone e um aparelho de TV em cores. Isso distinguia seus membros como pessoas de dinheiro e de orientação “moderna”, aberta ao mundo – e não rural e atrasada. Em contraste, seu pai (de uma geração mais velha e, como Zaynab, com orientação mais local), embora estivesse prontamente disposto a investir em tratores e colheitadeiras para sua empresa agrícola, não cogitaria mudar de sua casa de tijolos de argila ou comprar um aparelho de televisão maior.<sup>20</sup>

Quando Fayruz abrisse seu guarda-roupas e começara a tirar vestidos para me mostrar, entendi ainda melhor como sua riqueza lhe permitia uma forma de cosmopolitismo diferente da de Zaynab, enquanto sua falta de educação e sua localização na província ainda a distinguiam de profissionais urbanas cosmopolitas como al-'Assad. Fayruz mostrou-me surpreendentes vestidos de chiffon e seda, com lantejoulas e botões de ouro, todos longos e com mangas compridas (apenas as classes altas urbanas e as estrelas de cinema usariam alguma coisa mais reveladora) – alguns com corpetes surpreendentemente curvos e babados extravagantes. Fiquei surpresa porque na aldeia ela usava o costumeiro lenço preto sobre a

<sup>20</sup> *Ele concordou, contudo, em construir uma extravagante casa para seu filho mais novo – talvez para apaziguar o rapaz, que forçara a um casamento arranjado, a deixar um rastro de boatos e uma desolada jovem com quem seu filho prometera casar-se.*

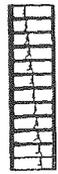
cabeça e uma sobreveste apenas ligeiramente mais sofisticada que a maioria das mulheres.

Esse ornado guarda-roupas cheio de vestidos extraordinários inspirados em um luxuoso seriado revela muito sobre urbanidade, distinção de classes e o contexto nacional em que ele figura para uma provinciana. Quando Fayruz fora ao Cairo para tratar-se de dores de cabeça, ficara, como Zaynab, em uma parte mais pobre da cidade, onde poucos estrangeiros viveriam. Ela e seu marido visitaram contatos comerciais que seu cunhado desenvolvera quando frequentara o curso comercial (parte de um sistema educacional paralelo) administrado pela venerável mesquita-universidade al-Azhar. Enquanto Zaynab, apesar de seu contato com cosmopolitas estrangeiros, usava suas roupas de aldeia, Fayruz, cujo conhecimento de outros mundos vinha da televisão e de gente do Alto Egito com experiência ou aspirações urbanas, tirava as sobrancelhas, usava maquilagem e vestia alguns dos vestidos mais modestos de seu guarda-roupas. Substituiu também o lenço preto de cabeça pelo *higab* – a cobertura de cabeça associada ao modesto traje islâmico – apagando dessa forma sua identidade de aldeia. Essa adoção do *higab* não chega a surpreender. Para os egípcios rurais, assim como para as mulheres citadinas de classes média e baixa, tornar-se “moderna” e urbana significava, desde a década de 1980, assumir um aspecto e um tom mais identificado com o islamismo (ver Abu-Lughod, 1990 e 1955a; Ahmed, 1992).

Podemos ler nessas diferenças um contraste de cosmopolitismos: entre a estrutura resolutamente nacional de uma pro-

vinciana emergente e a marcante justaposição, para uma mulher pobre, produzida pela interseção de viagens neocoloniais de folcloristas, antropólogos e turistas, projetos de modernização pós-coloniais nacionalistas e fluxos transnacionais de programas de televisão. Com seus vestidos de chiffon e o *higab*, Fayruz pode mais facilmente imaginar-se em um melodrama egípcio do que Zaynab, que distingue as moralidades do casamento aos sessenta. No entanto, como ela não tem nem a educação, nem a verdadeira experiência urbana dos escritores de seriados como al’Assad (uma empedernida opositora da reintrodução dos véus), Fayruz afirma sua sofisticação colocando-se no mundo moral de classe média simbolizado pelos véus – um mundo deliberadamente excluído da televisão (ver Abu-Lughod, 1993c).

A participação imaginativa de Fayruz na nação, com seus centros de poder nas cidades, será intensificada se ela continuar suas aulas de alfabetização. Mas é preciso observar que ela frequenta as aulas mais por orgulho ferido (e solidão) que por qualquer anseio de emancipação feminina. Quando a jovem noiva de seu cunhado recusara-se a morar na casa com ela, a noiva aparentemente tomara ares superiores devido à sua educação. Ao contar-me essas histórias, Fayruz estava furiosa: “Ela por acaso é melhor que eu?” “Veja quem é meu pai”, acrescentava. Mas a pretensa superioridade da jovem noiva em parte apoiava-se em seu diploma escolar. No contexto nacional, onde as normas são ditadas pela cidade e onde a televisão glorifica os educados e



cultos, Fayruz percebera que não podia contar apenas com a riqueza e o nome de sua família para ter *status*.

Para um terceiro tipo de cosmopolitismo de aldeia, consideremos Sumaya – a filha de vinte anos de Zaynab. Ela tem a educação que falta a Fayruz, sem a riqueza que lhe permite morar em uma casa “moderna” e ter um guarda-roupas cheio de vestidos que não pode usar na aldeia. Devido à educação que recebeu (concluiu a escola secundária agrícola), ela também usa uma versão do *higab* quando vai à escola, ou quando se arruma, substituindo as vestes que usa normalmente, costuradas localmente, por uma roupa de poliéster brilhante comprada em lojas, e saltos altos. Ela economiza para comprar cremes faciais que vê anunciados na televisão e sabe como assar pães graças às aulas de economia doméstica. Ocasionalmente lê os jornais e planeja ter uma pequena família, como incentiva a propaganda nacional. O primeiro presente de Sumaya para mim, tão diferente dos de sua mãe, revela a forma de cosmopolitismo de sua geração. Timidamente, presenteou-me com um cartão postal colorido em uma moldura feita com uma trança de fios verdes e azuis. O cartão postal – ultrapassado, impresso na Itália e do tipo que circula amplamente por todo o Egito – retrata um casal de noivos europeus olhando-se nos olhos. A moldura havia sido feita por ela própria, um desenho que sem dúvida aprendera na escola, usando apenas materiais que seus professores podiam fornecer. O presente, que sua mãe seria incapaz de apreciar, era uma amálgama cultivada em casa de elementos originados em várias comuni-

dades e lugares, expressando suas fantasias românticas (encorajadas pela televisão) e significando sua educação vocacional moderna induzida pelo Estado.

O que as situações, os conhecimentos culturais, as capacidades de trocar códigos e as possibilidades imaginativas dessas três mulheres de aldeia significam para a interpretação de cultura(s) após o advento da televisão – e tudo que tornou a televisão possível e presente na maioria das aldeias em todo o globo – não se limita ao fato de que os processos (pós)-coloniais de hibridização cultural minaram a utilidade de concepções mais estáticas e homogeneizadoras de cultura ou culturas.<sup>21</sup> Nem se trata apenas de que esses múltiplos conhecimentos, situações e habilidades confirmem a importância de, como Bruce Robbins tão bem colocou, atender aos “cosmopolitismos discrepantes”.<sup>22</sup> Trata-se, sim, de que vale a pena especificar as hibridizações e os cosmopolitismos (sendo os de Fayruz, Zaynab, Sumaya e al’Assad distintos entre si), e de que os efeitos da mídia sobre o que Appadurai (1996) chama “o trabalho da imaginação” e “autofabricação” merecem ser investigados para se chegar a configurações particulares de poder, educação e riqueza em locais específicos – como uma aldeia agrícola localizada no coração da indústria turística, em uma região carente do Egito, na década de 1990.

### *Antropologia para quem?*

Se, como mostrei, pode-se levar descrições densas de televisão a falar as “grandes palavras”, ainda ficamos com a pergunta de

<sup>21</sup> Um teórico particularmente eloquente dos processos de hibridização e translação é Homi Bhabha (1994).

<sup>22</sup> Bruce Robbins (1993, p. 194-5) argumenta convincentemente que os esforços de James Clifford e Arjun Appadurai por fazer-nos reconhecer o cosmopolitismo como uma característica de povos e comunidades anteriormente pensadas como decididamente locais e particulares (culturas no sentido antigo), permite-nos hoje usar o termo de forma mais inclusiva e buscar os “cosmopolitismos discrepantes”.

quais palavras escolher e se, no fim das contas, é apenas a colegas interessados nessas grandes palavras que desejamos falar. O dilema é tão antigo quanto Max Weber, que, é claro, notou que nossas perguntas sobre o fluxo da vida são estabelecidas por nossas orientações de valor. Como Ien Ang (1986, p. 66-81) coloca hoje – ao advogar uma contextualização radical como método para os estudos críticos de televisão – é difícil saber onde parar ou onde concentrar a atenção. Nessa crítica pós-orientalista, pós-colonial da antropologia, pós-idade da ciência, a formulação de Geertz (1973b) sobre a vocação dos antropólogos como a de colocar no registro de consultas as respostas que outros deram a nossas questões mais profundas parece menos completa que antes. Mais próximo de nós, e a propósito do desenvolvimento de estudos críticos de platéias, o chamado de Ang pelo reconhecimento de que oferecemos verdades apenas parciais e localizadas nos leva muito além.<sup>23</sup>

Eu mesma tenho tendido a abordar a televisão como apenas um aspecto das vidas do final do século XX, da mesma forma como abordei a poesia de Awlad'Ali Bedouin como um aspecto de suas vidas cotidianas, em vez de como o objeto de um estudo sobre poética. Um dos benefícios de trabalhar a televisão como um caminho para entrar nessas vidas – em oposição, por exemplo, a um enfoque em poesia, religião, parentesco ou economia política – é que ele oferece possibilidades particulares para intervenção cosmopolita.<sup>24</sup> Ele faz isso, tanto por nos permitir representar os forasteiros em lugares como o Egito, quanto, mais atra-

ente ainda, pela forma como nos permite trabalhar como intelectuais dentro da estrutura nacional, que é um contexto hoje tão crucial para a maioria das pessoas, aí incluídas as mulheres e homens dessa aldeia do Alto Egito.

No *Writing women's worlds*, sugeri que poderíamos escrever etnografias críticas que fossem contra o padrão de desigualdades globais, mesmo que tivéssemos de continuar modestos em termos de nossas reivindicações de radicalismo e realistas quanto ao impacto dessas etnografias. A televisão, creio, é particularmente útil para uma escrita que fuja ao padrão porque ela nos força a representar pessoas em aldeias longínquas como parte dos mesmos mundos culturais que habitamos – mundos de mídia de massa, consumo e comunidades dispersas da imaginação. Escrever sobre televisão no Egito, ou na Indonésia ou no Brasil é escrever sobre a articulação do transnacional, do nacional, do local e do pessoal. A televisão não é a única forma de fazer isso, claro; as reflexões de Anna Tsing (1993) sobre marginalidade em regiões distantes da Indonésia e sua atenção a pessoas como Uma Adang – uma mulher singular que brilhantemente hibridizou os discursos nacional, local e estrangeiro para estabelecer-se como uma xamã – foram desenvolvidas sem falar de televisão. Mas a televisão torna particularmente difícil escrever como se cultura e culturas, apesar de suas “enfermidades”, fossem as formas mais poderosas de entender o sentido do mundo (Geertz, 1995, p. 43).

O trabalho com televisão permite também intervenções mais locais – no nível nacional, com intelectuais que são nossos

<sup>23</sup> E se inspira no trabalho de James Clifford, Donna Haraway e eu própria para sustentar seu argumento. Ver Ang (1986, p. 79-80).

<sup>24</sup> Essa mundanidade é o que, diz Ang (1986, p. 45-6 e 79), distingue estudos culturais “críticos”.



colegas e contrapartes. São pessoas que posso admirar e de quem posso discordar, e que podem, elas próprias, ler, criticar e debater meu trabalho. Se consigo, através de minha descrição densa da televisão em lugares específicos, começar a rasgar as estruturas de poder dentro das quais os grupos subalternos vivem suas vidas, e as formas como a televisão é parte disso – nas casas, nas comunidades e imaginações – talvez possa também debater com escritores interessados, como al-'Assad, frequentemente nacionalistas e modernistas, sobre como pensam suas platéias e seus projetos políticos.

Gostaria de fazer isso porque respeito sua preocupação social, mas também sei que do ponto de vista de aldeões do Alto Egito, como Zaynab e Umm Ahmad, as respostas que esses escritores oferecem para os problemas sociais enfrentados pelas pessoas comuns geralmente parecem pouco realistas ou condescendentes. A televisão intersecta-se com e amplia os discursos dos especialistas. Ela é dirigida a platéias estereotipadas – os mesmos objetos generalizados visados pelos reformadores sociais. Haverá alguma maneira pela qual descrições densas de tais comunidades poderiam complicar o entendimento dos intelectuais urbanos sobre os aldeões egípcios? Ou levá-los a considerar mais seriamente a complexidade das formas de cosmopolitismo encontradas por todo o Egito? Haverá alguma maneira de questionar os dogmas modernistas que vêem alfabetização, educação e casamento companheiro como panacéias? Para crédito de al-'Assad, um de seus objetivos ao escrever o seriado sobre o Alto Egito foi mostrar, como

ela própria o coloca, “que a verdadeira vingança seria reagir [através do desenvolvimento] contra as circunstâncias que os levaram a aderir à vingança em primeiro lugar”. Mas, continuando a subsumir histórias muito mais complexas de vida rural sob o tropo modernizador familiar de uma “tradição” negativa e um “atraso”, ela, como a maioria dos intelectuais egípcios, arrisca-se a reafirmar a marginalidade de mulheres como Zaynab.

Os dramas produzidos por esses escritores não deixam de ter seus efeitos, ainda que mais nas cidades e entre autoridades públicas, empresários e intelectuais que nas aldeias que almejam reformar. É de se perguntar, por exemplo, como os seriados de televisão com mensagens modernistas podem afetar os últimos acontecimentos na aldeia de Zaynab. A Câmara da Cidade de Luxor e o Conselho Supremo das Antiguidades divulgaram recentemente planos de realocização dos aldeões e demolição de suas aldeias como parte do plano de remoção da população que vive nas proximidades de ou sobre as ruínas faraônicas.<sup>25</sup> Justificado em termos da necessidade de preservarem-se os monumentos faraônicos e interromper o tráfico de antiguidades – outra constante reclamação tem sido que os turistas são incomodados pelos habitantes locais (Mitchell, 1995, p. 8-11 e 23) –, esse plano alinha-se também com os termos de uma proposta mais antiga do Banco Mundial para desenvolvimento do turismo em Luxor, e outros planos que datam da década de 1940. Claro, os ônibus que com o surdo ronco de seus motores sobem e descem as novas estradas e repousam, ociosos, em grandes estacionamentos cuspidando fumaça de seus

<sup>25</sup> Muitas dessas informações provêm de Siona Jenkins (1996, p. 36-7).

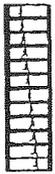
canos de descarga certamente causam tantos danos aos monumentos quanto às casas das aldeias, e é mais que sabido que a respiração e a transpiração dos turistas praticamente destruiu os túmulos. Mas, na esteira dos ataques “terroristas” aos turistas, fez-se um grande investimento para reformar o templo antigo mais próximo dos aldeões. À noite, a aldeia fica banhada pelos holofotes dos bastiões, e todos falam sobre o dia em que o presidente esteve ali.

Ao ouvirem os rumores sobre a relocação, os perturbados aldeões protestam uns com os outros, “Eles não podem nos remover. Temos os títulos da terra”. No entanto, o plano pretende transferi-los para o deserto – longe de seus campos, longe da água e longe de suas palmeiras, como eles próprios observam. Algumas das casas foram projetadas em cooperação com a gente de Gurna, a principal aldeia a ser removida; outras são os desprezados caixotes de concreto encontrados por toda parte onde o governo construiu novos assentamentos.

Se o plano vai dar em alguma coisa ou não, apenas o tempo dirá. Mas a questão para os autores de televisão é se eles podem inadvertidamente estar apoiando isso ao dramatizarem as alegrias de tornar-se moderno – de viver em casas modernas, construídas para famílias nucleares e dese-

nhadas de forma a garantir a higiene (sem espaço para guardar a preciosa água dos búfalos dentro de casa) – ou se deveriam celebrar o heróico patriotismo de um egípcio amador em luta com um ladrão local de túmulos e seus comparsas estrangeiros. (Esse foi o tema de um seriado levado ao ar em 1997, no momento em que se noticiava que 250 casas de Gurna haviam sido arrasadas por tratores.) Tais roteiros complementaríamos os programas regulares de promoção dos magníficos tesouros turísticos do Egito tornando claro quais são as prioridades nacionais.

Ou, então, os escritores da televisão oferecem à comunidade mais possibilidades de imitar os protagonistas alexandrinos de *The White Flag*, o seriado popular que levou os turistas egípcios a bater à porta de Fayruz pedindo para assistir. O capítulo final desse programa mostrou as pessoas juntas, de pé, as mãos dadas, bloqueando a passagem dos tratores. Claro, faziam isso para salvar uma aldeia histórica que representava arte, cultura e políticas nacionalistas. E quanto a salvar uma casa feita à mão com tijolos de argila, onde os pombos entram e saem das janelas e onde cinco ou dez filhos de um fazendeiro não educado e afeito ao duro trabalho da terra podem ter nascido?



## Referências bibliográficas

- ABU-LUGHOD, Lila. The romance of resistance. *American Ethnologist*, v. 17, n. 1, 1990. p. 41-55.
- \_\_\_\_\_. Writing against culture. In: FOX, Richard (ed.). *Recapturing anthropology*. Santa Fe, 1991. p. 137-62.
- \_\_\_\_\_. Writing women's worlds: bedouin stories. Berkeley, 1993a.
- \_\_\_\_\_. Editorial comment: on screening politics in world of nations. *Public Culture*, v. 5, n. 3, 1993b. p. 465-7.
- \_\_\_\_\_. Finding a place for Islam. *Public Culture*, v. 5, n. 3, 1993c. p. 493-513.
- \_\_\_\_\_. Movie stars and Islamic moralism in Egypt. *Social Text*, n. 42, primavera, 1995a. p. 53-67.
- \_\_\_\_\_. The objects of soap opera: Egyptian television and the cultural politics of modernity. In: MILLAR, Daniel (ed.). *Worlds apart: modernity through the prism of the local*. Londres, 1995b. p. 190-210.
- \_\_\_\_\_. Put in their place: sa'idi encounters with state culture. In: HOPKINS, Nicholas; WESTERGAARD, Kirsten. *Rural Egypt at the end of the twentieth century*, no prelo.
- \_\_\_\_\_. The marriage of feminism and islamism: selective repudiation as a dynamic of postcolonial cultural politics. In: \_\_\_\_\_ (ed.). *Remaking women: feminism and modernity in the middle east*, no prelo.
- AHMED, Leila. *Women and gender in Islam*. New Haven, 1992.
- ALLEN, Robert C. (ed.) *To be continued...* Nova Iorque, 1995.
- AMIN, Hussein. Egypt and the Arab world in the satellite age. In: SINCLAIR, John; JACKA, Elizabeth; CUNNINGHAM, Stuart (ed.). *New patterns in global television*. Oxford, 1996. p. 101-25.
- ANG, Ien. *Living room wars: rethinking media audiences for a postmodern world*. Londres, 1986. p. 182.
- APPADURAI, Arjun. Putting hierarchy in its place. *Cultural Anthropology*, v. 3, n. 1, 1988. p. 36-49.
- \_\_\_\_\_. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Mineápolis, 1996.
- ARMBRUST, Walter. *Mass culture and modernism in Egypt*. Cambridge, 1996.
- ASAD, Talal. *Genealogies of religion*. Baltimore, 1993.
- BADRAN, Margot. *Feminists, Islam and nation*. Princeton, 1995.
- BARON, Beth. The making and breaking of marital bonds in modern Egypt. In: KEDDIE, Nikki; BARON, Beth (ed.). *Women in middle eastern history*. New Haven, 1991. p. 275-91.
- \_\_\_\_\_. *The women's awakening in Egypt*. New Haven, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean. *Selected writings*. Edição de Mark Poster. Stanford, 1988.
- BHABA, Homi. *The location of cultures*. Londres, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *Outline of a theory of practice*. Trad. inglesa de Richard Nice. Cambridge, 1977.
- CLIFFORD, James. *The predicament of culture*. Cambridge, Mass, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Traveling cultures*. In: GROSSBERG, Larence; NELSON, Gary; TREICHELER, Paula (ed.). *Cultural studies*. Nova Iorque, 1992.
- DAS, Veena. On soap opera: what kind of anthropological object is it? In: MILLER. *Worlds Apart*. p. 169-89.
- DAVILA, Arlene. *El Kiosko Budweiser: the making of a "national" TV show in Puerto Rico* (manuscrito inédito).
- DIRKS, Nicholas; ORTNER, Sherry; ELEY, Geoffrey (ed.). *Culture, power, history*. Princeton, 1993.
- DORNFELD, Barry. *Producing public television* (no prelo).
- FERGUSON, James; GUPTA, Akhil (ed.). *Space, identity and the politics of difference*. *Cultural Anthropology*, v. 7, n. 1, 1992.
- FISKE, John. *Television culture*. Londres, 1987.
- FOSTER, Robert. Making national cultures in the global ecumene. *Annual Review of Anthropology*, n. 20, 1991. p. 235-60.
- FOUCAULT, Michel. After words: the subject and power. In: DRAYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: beyond structuralism and hermeneutics*. Chicago, 1982. p. 208-26.
- FUGLESANG, Minou. *Veils and videos*. Estocolmo, 1994.
- GALDAROLA, Victor. *Reception as cultural experience: mass media and Muslim orthodoxy in alter Indonesia*. New Brunswick, N.J., 1994.
- GEERTZ, Clifford. Deep play: notes on the Balinese cockfight. In: *The interpretation of cultures*. Nova Iorque, 1973a. p. 412-4.
- \_\_\_\_\_. Thick description: toward an interpretive theory of culture. In: *The interpretation of cultures*. Nova Iorque, 1973b. p. 3-30.
- \_\_\_\_\_. *Works and lives*. Stanford, 1988.
- \_\_\_\_\_. After the fact: two countries, four decades, one anthropologist. Cambridge, Mass, 1995. p. 43.
- GINSBURG, Faye. Aboriginal media and Australian imaginary. *Public Culture*, v. 5, n. 3, 1993. p. 557-78.

- \_\_\_\_\_. *Culture/media: a (mild) polemic*. Painel apresentado na Reunião Anual da American Anthropological Association, São Francisco, 1996.
- HANNERZ, Ulf. *Cultural complexity*. Nova Iorque, 1992.
- HATEM, Mervat. *Economic and political liberalization in Egypt and the demise of state feminism*. *International Journal of Middle East Studies*, v. 24, n. 2, 1992. p. 231-51.
- JENKINS, Siona. *Lifting roots and moving home*. *Al-Wekalah*, março de 1996. p. 36-7.
- LARKIN, Brian. *Parallel modernities: Islam and the social practice of media in Northern Nigéria*. Nova Iorque, Universidade de Nova Iorque (Tese de doutorado inédita).
- \_\_\_\_\_. *The social space of media*. Painel apresentado na Reunião Anual da American Anthropological Association, São Francisco, 1996.
- LIEBS, Tamar; KATZ, Elihu. *The export of meaning: cross-cultural readings of "Dallas"*. Nova Iorque, 1990.
- LULL, James. *Inside family viewing*. Londres, 1990.
- MANDEL, Ruth. *Soap opera in Central Ásia: privatization and development*. Trabalho apresentado na Reunião Anual da American Anthropological Association, São Francisco, 1996.
- MANKEKAR, Purnima. *Reconstituting "Indian womanhood": an ethnography of television viewers in a north Indian city*. University of Washington, 1993a (Tese de doutorado).
- \_\_\_\_\_. *National texts and gendered lives: an ethnography of television viewers in a North Indian city*. *American Ethnologist*, v. 29, n. 3, 1993b. p. 543-63.
- MARCUS, George. *Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography*. *Annual Review of Anthropology*, v. 24, 1995. p. 95-117.
- MILLER, Daniel. *Modernity: an ethnographic approach*. Londres, 1995.
- MITCHELL, Timothy. *The invention and reinvention of the Egyptian peasant*. *International Journal of Middle East Studies*, v. 22, n. 2, 1990. p. 129-50.
- \_\_\_\_\_. *Worlds apart: an Egyptian village and the international tourism industry*. *Middle East Report*, n. 196, setembro-outubro 1995. p. 8-11 e 23.
- MORLEY, David. *Family television*. Londres 1986.
- ORTNER, Sherry. *Resistance and the problem of ethnographic refusal*. *Comparative Studies in Society and History*, v. 37, n. 1, 1995. p. 173-93.
- PAINTER, Andrew. *On the anthropology of television: a perspective from Japan*. *Visual Anthropology Review*, v. 10, n. 1, 1994. p. 70-4.
- RABINOW, Paul. *Representations are social facts*. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George (ed.). *Writing culture*. Berkeley, 1986.
- RADWAY, Janice. *Reading the romance: women, patriarchy and popular literature*. Chapel Hill, NC, 1984.
- REIKER, Martina. *The sa'id and the city: subaltern spaces in the making of modern Egyptian history*. Temple University, 1997 (Tese de doutorado).
- ROBBINS, Bruce. *Secular vocations*. Londres, 1993. p. 194-5.
- ROFEL, Lisa B. *Yeaming: televisual love and melodramatic politics in contemporary China*. *American Ethnologist*, v. 21, n. 4, 1994. p. 700-22.
- SAHLINS, Marshall. *How "natives" think: about captain cook, for example*. Chicago, 1995. p. 12-3.
- SEITER, Ellen et al. *Remote control*. Londres, 1989.
- SILVERSTONE, Roger. *Television and everyday life*. Londres, 1994. p. 133.
- SPITULNIK, Debra. *Anthropology and mass media*. *Annual Review of Anthropology*, n. 22, 1993. p. 293-315.
- SULLIVAN, Nancy. *Film and television production in Papua New Guinea*. *Public Culture*, v. 5, n. 3, 1993, p. 533-56.
- TSING, Anna. *In the realm of the diamond queen*. Princeton, 1993.
- WILK, Richard. *It's destroying a whole generation: television and moral discourse in Belize*. *Visual Anthropology*, n. 5, 1993. p. 229-44.
- \_\_\_\_\_. *Colonial time and TV time*. *Visual Anthropology Review*, v. 10, n. 1, 1994. p. 94-102.
- YANAGISAKO, Sylvia; DELANEY, Carol. *Naturalizing power*. Boston, 1995.
- YOUNG, Mayfair. *State discourse or a plebeian publics fear? Film discussion groups in China*. *Visual Anthropology Review*, v. 10, n. 1, 1994. p. 47-60.



### *Abstract*

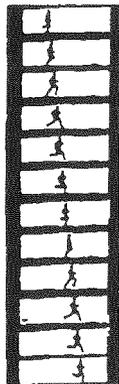
The researches of the author in a small village of High Egypt, where she followed the daily life of inhabitants through their reception of TV melodramas, reveal the importance of TV in the life and imagination of people in contemporary world. In the kinds of world people live today (more interconnected), and in the kinds of objects anthropologists consider worth studying (the mass-media), Geertz's dense description still imposes itself as the method of ethnography. But we must expand it in a creative way to comprehend lives that are massively mediated. The paper argues that dense descriptions of such communities would help urban intellectuals to understand Egyptian villagers and would be able to make them consider more seriously the complexity of cosmopolitan forms found all over Egypt.

*Keywords:* Egypt, TV, Geertz, ethnography.

Recebido em: junho de 2001.

Aprovado em: junho de 2001.





*Imagem  
em foco*







## Leitura de uma foto

Luciano Trigo



Foto de Michel Filho publicada originalmente no jornal *O Globo*, em 19/07/2001.

Não se lêem apenas palavras. A todo momento a realidade se apresenta à leitura como um livro, que está aí para quem souber e quiser ler. Sua mensagem, porém, nem sempre é agradável, e parece que, quanto menos agradável, menos vontade temos de lê-la. Mas é preciso, antes que seja tarde.

A morte de uma criança de 11 anos, baleada durante uma operação da PM na

Favela Parque Alegria, no Caju, gerou protestos dos moradores, que apedrejaram carros na Linha Vermelha e tentaram fechar uma pista na Avenida Brasil. Um episódio a mais na rotina de violência urbana na qual somos forçados a viver, e a reportagem publicada no *Globo* (19/7) pode mesmo ter passado despercebida para muitos leitores.

Nota: O presente artigo foi publicado originalmente em *O Globo*, em 24/07/2001. Agradecemos ao autor pela autorização para a republicação do texto, bem como a Michel Filho pela cessão da fotografia.

Ilustrando o texto, porém, uma fotografia de Michel Filho nos arranca da apatia e do torpor. Ela mostra quatro policiais com capacetes, escudos e cassetetes em riste, a ponto de espancar um manifestante, que, apavorado, e ele próprio segurando nas mãos o que parece ser um pedaço de pau, tenta fugir.

A foto é eloqüente em sua simplicidade. Parece até posada. De um lado os policiais, coincidentemente brancos, equipados para uma guerra; de outro o manifestante, coincidentemente negro, sem camisa e descalço, com os olhos arregalados numa expressão que até poderia ser cômica, em outro contexto. O quadro inteiro, aliás, remete à captura de um negro fugido nos tempos da escravidão.

Não sei se os policiais cometeram excessos, nem conheço os antecedentes do manifestante. Seria fácil denunciar o abuso da força e a covardia, dada a situação de superioridade numérica que a fotografia registra, como seria fácil insistir no processo de inversão de valores que a polícia como instituição vem protagonizando: é verdade que temos cada vez mais medo de quem é pago para nos proteger, como também é verdade que está ficando cada vez mais difícil separar mocinhos e bandidos.

Menos fácil seria defender os policiais, alegando que afinal de contas estariam cumprindo o seu dever de reprimir a desordem. Defender a polícia, quando só se fala mal dela, não é muito prudente. Que o diga, onde estiver, o intelectual e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, que em maio de 1968, nas ruas de Paris, tomou o partido dos policiais contra os estudantes em pro-

testo, por enxergar nestes filhinhos de papai pequeno-burgueses, e naqueles operários que estavam dando duro para ganhar seu pão. Foi crucificado.

Só acho bastante provável que os policiais escalados para reprimir os protestos na Linha Vermelha vivam numa situação tão precária quanto os manifestantes. Alguns deles devem morar em favelas, muitos serão honestos. Alguns terão entrado para a polícia para escapar do caminho fácil e tentador da criminalidade, outros justamente pelo motivo contrário. O policial que ergue ferozmente o cassetete pode ter perdido um parente para o tráfico, e o manifestante que foge pode ser um trabalhador a caminho de casa.

Não importa. O fato é que, olhando para a metade inferior da fotografia, só se vêem vítimas, armadas ou não, uniformizadas ou descalças. Os dois lados estão mergulhados na mesma guerra, no mesmo inferno da violência, e toda violência é ruim.

Mas a fotografia não acaba aí. Em sua metade superior um pedaço de outdoor mostra que nem tudo vai mal. O sorriso branquíssimo de um anúncio de telefones celulares assiste indiferente ao episódio, que não lhe diz respeito. O sorriso vive num mundo à parte, o sorriso não quer ou não sabe ler o texto que a realidade está lhe mostrando. O sorriso só quer saber de fechar seus negócios, enquanto anda com os vidros de seu carro importado fechados. O pau está quebrando na sua frente, mas não é com ele. O sorriso só sabe sorrir.

Pensei em concluir este artigo dizendo: que bom que ainda existe alguém que sorri, mas já não há espaço para a ironia. O



sorriso, leitor, somos muitos de nós, que por algum mecanismo psicológico doentio assistimos passivamente ao esgarçamento do tecido social, ao entrincheiramento cotidiano das comunidades e ao esfacelamento de tudo o que esta cidade e este país já tiveram de bom. Quanto mais a violência cresce e se aproxima de nós, mais indiferentes ficamos, como o sorriso do outdoor: indife-

rentes aos indigentes, aos sem-terra, às crianças nos sinais.

No livro da violência urbana que está sendo escrito todos os dias, o episódio da Linha Vermelha ocupa apenas uma linha, e o caos de Salvador representa talvez uma página. Se todos nós, governantes e cidadãos, continuarmos nos fazendo de analfabetos, os próximos capítulos podem ser trágicos.





## Quando se vê a morte através da lente

Sebastião Salgado



Stan Honda/AFP.

Vimos imagens terríveis, terríficas e terrivelmente espetaculares. Já as conhecemos de situações diversas, no imaginário de Hollywood, na fábrica do cinema da catástrofe, e a familiaridade com essas imagens as torna ainda mais insuportáveis.

O atentado como um todo foi concebido pensando nas imagens, como um *story-board* de tudo que aconteceu, a cronologia de um filme cheio de seres humanos vivos, verdadeiros, no ato de morrer. A preparação e o planejamento dos atentados leva-

---

Nota: Este texto foi publicado originalmente no jornal italiano *La Repubblica* e na *Folha de São Paulo*. Tradução: Francesca Angiolillo. Agradecemos a Sebastião Salgado, que gentilmente autorizou a republicação do artigo, assim como à Agência France Press, que nos cedeu a foto de Stan Honda.

ram em conta, de forma maníaca, o efeito comunicativo da televisão; nunca antes a precisão dos eventos e sua sucessão haviam atingido um efeito tão estupefaciente, que nos deixa tão sem palavras.

Além disso, a língua das imagens é compreensível universalmente e fez-se isso, é possível – os eventos ficarem ainda mais ardentes. Entendi uma coisa incrível: não existem limites, não existem mais as fronteiras que acreditávamos garantir a tranquilidade de nossas vidas; destruir tantas vidas com um só golpe é um ato de criminosos assassinos, executado por pessoas que escolheram se tornar isso, que pretendem falar em nome de um mundo que se perdeu, lançar um apelo por parte daqueles que correm o risco de desaparecer.

Os rostos desorientados e desesperados das vítimas do atentado não são diferentes dos rostos dos milhões de desesperados que vi todos esses anos, conscientes de que a vida não tem nada mais a lhes oferecer, de que o mundo os deixou para trás, decidiui pela sua perdição.

A foto da mulher coberta de poeira, envolta em uma nuvem amarela, buscando refúgio após o atentado, me remete a imagens dos trabalhadores na extração de enxofre na Indonésia, escravos, por uns poucos trocados, de uma situação que os excluiu.

Não tenho comentários para as imagens das pessoas que se jogaram do World Trade Center. Fiquei totalmente chocado com o que vi, microscópicos seres humanos desesperados, que caem de uma construção gigantesca, maciça, aparentemente impossível de derrubar, desmoronada em poucos minutos

Olhando as imagens naturalmente pensei nos meus “irmãos” fotógrafos, empenhados em documentar essa tragédia. Fazer fotografias em situações como essa é extremamente difícil, e os fotógrafos se arriscam, eles mesmos, muito mais do que se imagina, em seu trabalho. É preciso trabalhar velozmente, sintetizando um fato dessas proporções, escolher os enquadramentos, tudo isso requer uma prontidão e uma presença de espírito excepcionais.

Os fotógrafos são acusados comumente de querer protagonizar, colocar-se em evidência, mas são testemunhas; muitas vezes, as únicas testemunhas no local. Esses dramas, queiramos ou não, são o espelho da sociedade, e os fotógrafos levam esse espelho a todos.

No mundo de hoje, não existe mais proteção como a que imaginávamos nas décadas passadas; mas, para milhões de seres humanos pertencentes àquele mundo que se optou por se deixar para trás, de quem se roubou a dignidade, essa proteção já não existe há muito. Tudo se nivelou. O olhar atônito nas fotos de Collin Powell, de Chirac, de Bush, de Arafat deixa ver o quanto estávamos despreparados para esse evento. Bush erra ao falar de vingança; estamos mais para um momento de reflexão, uma reflexão impingida.

O poder exercido diariamente no interior de um sistema de certeza foi destruído, aquilo que se acreditava eterno não é mais. As causas de tudo isso vêm de longe.

Começou uma nova era, e devemos vivê-la fazendo um esforço de elaboração, de pensamento, recolocando em discussão o que acompanha, de modo habitual, as nossas



vidas. O equilíbrio preexistente evidentemente não era tanto, e devemos nos esforçar para construir um novo, a partir de outros valores, usando um profundo repensar.

Os agentes do atentado o fizeram tendo às costas uma grande organização, mas o que é mais dramático é que milhões de pessoas se sintam representadas por tudo isso. Para aqueles que não dão mais valor à vida, esses acontecimentos não são dife-

rentes do que houve em Ruanda ou em dezenas de outros lugares do mundo. A divisão do risco faz com que se diminuam as desigualdades: a desestabilização parece possível a cada momento. A vida que uma multidão de pessoas do Terceiro Mundo é obrigada a viver, acostumada ao absurdo, faz mais compreensível e aceitável aos seus olhos um evento baseado na lógica do absurdo.





*Resenhas de  
livros*





# *Um outro olhar: diário da Expedição à Serra do Norte*

Autor: Luiz de Castro Faria  
Editora: Ouro Sobre Azul  
Rio de Janeiro, 2001

## *Tão perto, tão longe*

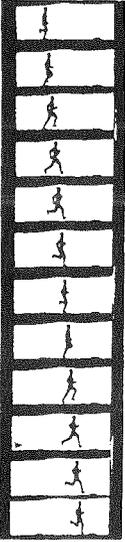
Castro Faria era muito jovem quando se incorporou, um pouco contra a vontade de Claude Lévi-Strauss, à sua expedição de 1938 pelo interior do Brasil: tinha 24 anos e estava iniciando sua carreira de “naturalista” no Museu Nacional. O motivo oficial de sua presença era “fiscalizar” uma expedição estrangeira. Mas ele acompanhava a comitiva também porque Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu, não perdia oportunidade de enviar os seus “rapazes”, como ela chamava os jovens pesquisadores do Museu, para viagens etnográficas, a aprender com profissionais estrangeiros o que a formação em antropologia de então não oferecia aos estudantes brasileiros. Lévi-Strauss era só um pouco mais velho, tinha trinta anos, mas viera para o país no contexto da “missão” enviada da França para oferecer cursos na recém-fundada Universidade de São Paulo.

Por isso, a comparação deste livro com *Tristes tropiques* é inevitável – mas é também um desvio de rota, ainda que as imagens da viagem recolhidas pelo brasileiro e pelo francês sejam extraordinariamente semelhantes. O olhar do jovem Castro Faria se assemelha

muito mais, em tudo, ao olhar que presidia à “viagem de descoberta do país”, feita por Mario de Andrade e os modernistas em 1924; à viagem de Mario pelo país, em 1927, e à viagem de uma equipe organizada por ele, que, naquele mesmo ano de 1938, saindo de São Paulo, visitou seis estados do nordeste brasileiro, trazendo na volta mais de mil fotografias. Nada mau, então, que o empreendimento solitário de Castro Faria tenha produzido oitocentas fotografias, como diz a editora deste livro, Ana Luisa Escorel, em sua apresentação.

O mesmo interesse que movia Mario de Andrade parecia mover também o jovem antropólogo: é contrariado que ele registra a negativa de Lévi-Strauss, chefe da expedição, em autorizar o gasto de trezentos mil réis para organizar uma festa regional que Castro Faria pretendia documentar – e que se fosse registrada pelo casal Lévi-Strauss seria incorporada também ao Departamento de Cultura, dirigido por Mario de Andrade, instituição responsável pela expedição. O custo era alto: o dobro do que custou a tropa de bois e burros que levava sua tralha de viagem.

Para os interessados pela história da antropologia brasileira, as imagens de Dina e



de Lévi-Strauss são um belo documento, cuidadosamente editado, que certamente ampliam o álbum dessa famosa viagem, integrando essas fotografias às já publicadas por Lévi-Strauss em *Tristes tropiques* e em *Saudades do Brasil*. Restaria que algum pesquisador francês se animasse a verificar se Fernand Dina Dreyfus, o nome que a então madame Lévi-Strauss retomou em 1939, também guardou fotografias dessa viagem, já que ela filmou algumas aldeias indígenas durante outras expedições com o marido.

Mas não é apenas uma contribuição à história da antropologia brasileira o que este livro traz: os nomes e as imagens de personagens de nossa história são poucos – o próprio autor aparece apenas numa foto, no início do livro – e, se não fossem as fotos, os franceses quase passariam despercebi-

dos nas anotações de seu jovem acompanhante. Sua contribuição mais importante é, sem dúvida, a documentação fotográfica do país *à la* Mario de Andrade. O casario das velhas cidades, a população do interior – e não só os integrantes dos grupos indígenas – a magnífica paisagem, todas imagens animadas, como se fosse, pela musicalidade de algumas modinhas ou ditados registrados nos diários.

Em boa hora esse trio de mulheres maravilhosas – Ana Luisa Escorel, Heloisa Maria Bertol Domingues e Patrícia Monte-Mór, que contaram com o apoio de uma boa equipe, convenceram o professor Castro Faria a exibir suas imagens do país de 64 anos atrás.

Mariza Corrêa

# Thomaz Farkas

Autor: Thomaz Farkas

Editora: EDUSP

São Paulo, 2002 (Artistas da USP, 11)

## *A fotografia de Thomaz Farkas*

*Thomaz Farkas* é o título da obra organizada pela Edusp, na série Artistas da USP, n. 11, reverenciando o famoso fotógrafo, de origem húngara, naturalizado brasileiro, atuando há 60 anos a partir de São Paulo.

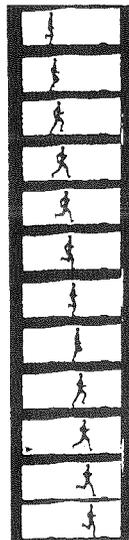
A publicação, editada em 2002, abrange 95 fotografias realizadas pelo autor. Imagens de São Paulo e do Rio de Janeiro na década de 1940, e de Brasília nas décadas de 1960 e 1990. O lançamento do livro foi acompanhado por uma exposição fotográfica, organizada em São Paulo com o título de Thomaz Farkas: fotografias e lembranças (Centro Universitário Maria Antonia) e, no Rio de Janeiro, Fotografias de Thomaz Farkas (Instituto Moreira Salles). Em paralelo, houve o lançamento de um portfólio com tiragem especial, com dez fotografias numeradas e assinadas por Thomaz Farkas.

A publicação da obra e as exposições vêm dar continuidade ao trabalho de pesquisa nos acervos do fotógrafo, cuidadosamente desenvolvido por sua principal colaboradora, Rosely Nakagawa, com quem fundou, em 1979, a Galeria Fotoptica, espaço

cultural dedicado à fotografia na sua famosa loja de equipamentos fotográficos em São Paulo. Rosely é a responsável pela edição de imagens da publicação.

Em 1987, uma primeira publicação, de caráter mais amplo, vinha divulgar, para o grande público, a extensa e importante obra fotográfica de Thomaz Farkas. Intitulava-se *Thomaz Farkas: fotógrafo*, e foi publicada pela DBA/Melhoramentos, sendo acompanhada de uma exposição com as obras, no Masp.

Empresário, editor, professor, galerista, fotógrafo, cineasta e produtor, Thomaz Farkas projetou-se especialmente como fotógrafo de cinema e produtor, junto à geração do *Cinema Novo*, a partir dos anos 1960. Atuando especialmente à frente da Fotoptica, empresa familiar dedicada à fotografia que tem servido como sua base de trabalho por todos esses anos, Farkas produziu mais de trinta filmes de curta e média metragem, informação que consta das últimas páginas da publicação em questão, na seção “sobre o artista”. Foi diretor e diretor de fotografia de alguns filmes, co-produziu outros, inclusive longa-metragens. Conhecida como “A Caravana Farkas”,<sup>1</sup> sua produção documental in-



<sup>1</sup> Nos anos 1990, realizou-se, com a coordenação de Sérgio Muniz, o projeto Caravana Farkas, de exibição da produção cinematográfica de Thomaz Farkas, assim conhecida. Um evento do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, contou com a publicação de catálogo temático, que inclui textos dos diversos parceiros de Farkas e fotografias de cena dos filmes.

clui, por exemplo, a série Brasil-Verdade, que reuniu quatro curtas-metragens em 1965: *Viramundo*, de Geraldo Sarno; *Memórias do Cangaço*, de Paulo Gil Soares, *Nossa Escola de Samba*, de Horácio Gimenez e *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla, premiado nos festivais de Veneza e Florença e em festivais brasileiros.

*Muitos dos filmes realizados pelo nosso grupo foram efetivamente rodados no sertão pernambucano e cearense. Uma razão muito importante foi certamente o fato de os documentaristas-diretores conhecerem a região, por lá terem se criado e vivido (...). Talvez haja um outro motivo subjacente, não menos elucidativo (...). Vem logo o fato da autenticidade e da resistência às mudanças violentas de usos e costumes; há uma certa tradição mantida... A maioria dos filmes foi feita na década de 1970, e a televisão apenas começara a invadir as povoações...<sup>2</sup>*

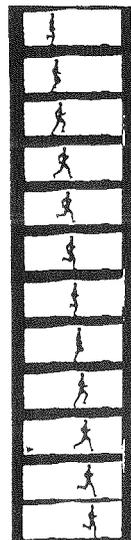
A iniciativa de Thomaz Farkas na produção cinematográfica estava ligada aos movimentos estudantis da esquerda, à época, e voltava-se para a descoberta do Brasil através do cinema, aglutinando jovens estudantes, entre eles os já citados Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares, Sérgio Muniz, como também Eduardo Scorel, entre outros. O impacto da obra cinematográfica produzida por Thomaz Farkas pode ser avaliado quando da visita ao Brasil do renomado cineasta e antropólogo Jean Rouch, em 1996. Farkas, nome emblemático para Rouch, definia a produção do documentário brasileiro internacionalmente conhecida. Sua obra, presente na Cinemateca

do Museu do Homem de Paris, é de conhecimento obrigatório para quem trabalha com a história do documentário e do cinema a partir dos anos 1960, conforme indicado, por exemplo, por Marc Piault, discípulo de Rouch, em livro publicado em 2000, *Cinéma et anthropologie*.

A fotografia, desenvolvida ao longo de sua vasta trajetória profissional, talvez tenha sido a mais antiga e a mais persistente de suas vocações, acompanhando os diversos momentos de sua vida, não se concretizando como uma etapa específica. O que temos a satisfação de conhecer hoje, num balanço de sua trajetória, através da publicação em questão, mostra-nos sua real dimensão.

O livro *Thomaz Farkas*, com introdução do próprio artista, nos apresenta a obra como "um álbum de lembranças (...). Estão as cidades onde vivi, trabalhei, encontrei amigos (...). Seja o que mais for, são as minhas lembranças de vida de fotógrafo (...)". Pequenas legendas, que estão presentes nas fotos exibidas na exposição, aparecem no livro nos créditos das imagens, ao final da obra. As fotos estão organizadas em seções dedicadas à Brasília, Rio de Janeiro; Rio e São Paulo – recortes, e São Paulo. Rosely Nakagawa faz um perfil do fotógrafo e caracteriza as fotografias por ela selecionadas para a publicação: "A sua preocupação se concentra em documentar algumas alterações significativas dos grandes centros urbanos, como em seus passeios pelo Rio de Janeiro, alguns municípios de São Paulo e talvez de maneira mais otimista em Brasília (...)". Brasília destaca-se também por serem exibidas imagens recentes feitas pelo fotógrafo, em seu retorno à capital, em 1999.

<sup>2</sup> Do texto "O sertão é uma inspiração", de Thomaz Farkas, escrito para o catálogo da 4ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico (Rio de Janeiro, Interior Produções, 1997), que fez uma homenagem ao diretor.



As fotografias da obra são todas em preto e branco, destacando-se por ângulos singulares, enquadramentos perfeitos, equilibrados, fotografias que resistem ao tempo, viram história. Como um registro único, autoral, trazem as marcas de um olhar de mestre. Tanto como documentarista quanto ao exercitar experiências estéticas (16 fotos de 1940, p. 79-95), os melhores ângulos são perseguidos pelo artista, e a qualidade, uma obsessão. As fotos de Brasília aparecem em dois tempos: 1957 a 1960 e 1999. Do canteiro de obras ao dia da inauguração, privilegiando a presença dos operários. A seção dedicada aos anos 1990, de Brasília, é aberta com a imagem de um “tabernáculo evangélico”, uma pequenina casa de oração em meio à paisagem do cerrado. Em *Rio e São Paulo – recortes*, pesquisa formal é experimentada. Grandes obras arquitetônicas, como o prédio da ABI no Rio de Janeiro em ângulos; detalhes estéticos, como o gradil de um viaduto em São Paulo, vão estar presentes. Nas seções seguintes, amigos, locais públicos de lazer, monumentos, eventos, personalidades. Uma bucólica imagem de praia vem ilustrar a capa da obra, uma barraca, uma bicicleta, com a legenda “Pedro Farkas, no Guarujá”.

É no mínimo curioso, diante de trabalho tão impactante, o espanto causado mesmo junto ao público “da imagem” pela exibição da obra fotográfica de Thomaz Farkas, que parece ter sido pouco conhecida, até anos recentes. Cristiano Mascaro, renomado fotógrafo e colaborador de Farkas em diversas exposições, é o responsável por um dos textos que compõe o livro, onde nos revela:

*No entanto, ele mesmo como fotógrafo, descobri tardiamente. Culpa minha. Sabia que fotografava, admirava o pouco que exibia aos amigos, mas até a edição do livro Thomaz Farkas, fotógrafo (1997) ignorava a sua imensa produção. E jamais me perdoei por não ter insistido, especulado a respeito de suas imagens que ele, modesto, preferia guardar.*

Sentimentos como “assombro” e verbos como “encontrar”, “perseguir”, “descobrir” definem o comportamento de João Paulo Farkas, filho do fotógrafo, também frente às fotos “guardadas nas gavetas de Thomaz”, em texto do mesmo livro. Na já mencionada introdução de Rosely Nakagawa, encontramos ainda a seguinte revelação:

*Ao fazer a seleção de material para uma exposição de colecionadores de fotografia, pude ver pela primeira vez um arquivo do qual Thomaz era o autor. Foi por acaso que tive acesso a seu arquivo pessoal (mas não fui autorizada a fazer nada com o material). Numa segunda tentativa, com muita insistência em fazer um levantamento mais detalhado, pude descobrir sua extensão.*

Além dos autores já citados, Simonetta Persichetti e Rubens Fernandes Júnior também estão entre os colaboradores do livro, com pequenos textos incluídos em *Thomaz Farkas*, obra definida pelo crítico Lorenzo Mammi como gravitando entre “pesquisa formal e testemunho histórico”. O valor de documento de suas imagens é tanto maior quanto mais suas formas são precisas e vice-versa.

Thomaz Farkas é considerado ainda um nome precursor na execução de projetos e instalação de vários laboratórios fotográficos em universidades e museus brasileiros, como o Masp, em São Paulo. Nos últimos anos, ao abrímos espaço, no

âmbito das ciências sociais, para o campo da imagem, não podemos deixar de conhecer a obra, já clássica, de Thomaz Farkas e de divulgá-la.

Patrícia Monte-Mór

# *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*

Autor: Hélio Godoy  
Editora: Annablume/Fapesp  
São Paulo, 2001, 313 p.

## *Por uma ecologia do filme documentário*

*Infelizmente, a tradição da reflexão teórica sobre o cinema voltou-se muito mais ao filme ficcional, e tenta tirar desse tipo de filme as generalizações que expliquem inclusive o documentário. E, nesse contexto, o sentimento de que o documentário é um instrumento legítimo para a investigação da realidade dificilmente é compreendido através das formulações racionais, que visam muito mais compreender o sentido da criação no filme de ficção do que o sentido da descoberta no filme documentário.*

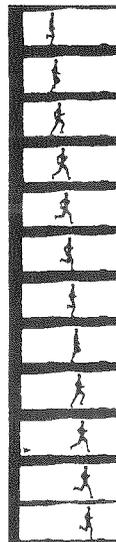
Essa afirmação, já no segundo parágrafo da introdução do livro *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*, anuncia aquilo que parece ter sido o verdadeiro móbil de Hélio Godoy ao elaborar seu texto: demonstrar que as principais teorias do cinema são inadequadas para explicar “as potencialidades investi-

gativas do documentário” e, elegendo como alvo privilegiado a corrente nominalista-descontrutivista, comprovar as potencialidades dos sistemas audiovisuais como fontes de informação sobre o mundo real, em resposta às investidas em contrário destes a quem chama de “detratores teóricos” dessas potencialidades.

Para atingir seus objetivos o autor se entrega à análise das principais teorias cinematográficas – que constitui o primeiro capítulo da obra –, envereda pela semiótica pierciana e pela teoria do *umwelt*,<sup>1</sup> de Jacob von Uexküll, no segundo capítulo e, por fim, no terceiro e último, passa em revista “casos concretos, existentes na história recente do documentário” para descobrir fatos que atestem os fundamentos do novo paradigma que se propôs a criar para uma “teoria realista do documentário” no capítulo precedente.

Que a teoria do cinema pouco se ocupou do filme documentário é um fato hoje pouco discutível. Muitos teóricos o reconhecem, como é o caso de Christian Metz quando afirma que

<sup>1</sup> O *Umwelt* é definido na p. 19 como “uma representação mental, um universo subjetivo, que é permitido pelo aparato biológico de qualquer ser vivo, e que garante que aquele ser sobreviva no ambiente”.



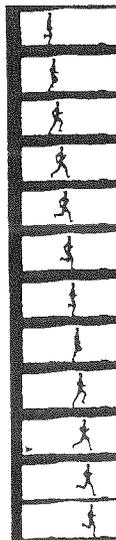
*no reino do cinema, todos os gêneros que não os "narrativos" – o documentário, o filme técnico etc. – tornaram-se províncias marginais, degraus por assim dizer, enquanto que o longa metragem de ficção romanesca [que chamamos corriqueiramente, através de uma espécie de uso pregnante, de "filme" simplesmente], apontava de modo cada vez mais claro a via real da expressão fílmica. (Metz, 1981)*

Essa constatação se revestiria mais tarde de um certo pessimismo em relação à possibilidade de o filme de não-ficção vir a constituir um campo teórico autônomo quando, em "Linguagem e cinema", ele conjectura que "não é certo que uma semiótica independente do gênero não-narrativo seja possível a não ser na forma de uma série de observações descontínuas sobre os pontos de diferença entre esses filmes e os filmes "normais". Entendendo-se aqui por "normais" o *longa metragem de ficção romanesca* a partir do qual todos os outros seriam "províncias marginais".

Essa observação de Metz vai ao encontro da premissa maior de Godoy, quando este acusa as principais teorias fílmicas de tratarem o documentário com os mesmos instrumentos com que tratam o filme de ficção, e ecoa de maneira evidente em algumas correntes pós-estruturalistas do pensamento cinematográfico. Tal é caso de Michael Renov, que afirma serem "todas as formas discursivas – inclusive o documentário – se não ficcionais, pelo menos fictícias, isso em virtude de seu caráter trópico (o apelo que fazem a tropos e figuras de retórica)" (Renov, 1993, p. 7). Para esse autor,

os mesmos mecanismos usados no filme de ficção, como *flashbacks*, montagem paralela etc, são usados no documentário. Da mesma forma, técnicas associadas ao filme documentário são usadas no filme de ficção, como nervosismo, movimentos de câmera na mão. Tais evidências não podem levar a outra conclusão que não seja a da inexistência de uma fronteira nítida e precisa entre as duas formas cinematográficas.

Já para Noël Carroll (1996), essas evidências não suportam a conclusão de que não existe diferença entre os dois tipos de filme. Mesmo porque o aspecto formal nunca foi usado para fazer essa distinção. Comparando com a literatura, argumenta que ninguém pode dizer, lendo uma passagem, se ela é ficção ou não-ficção pela simples razão da ficção poder adotar qualquer estratégia associada à não-ficção para efeitos estéticos, da mesma forma que um escrito de não-ficção pode sempre tentar aproximar-se das técnicas ficcionais para seus próprios fins. Em termos cinematográficos é a mesma coisa, pois cineastas de ficção e não-ficção podem imitar e imitam-se mutuamente da mesma maneira que escritores o fazem. Para Carroll a aproximação que Renov e outros críticos pós-modernos especialistas do documentário fazem deste com o filme de ficção resulta da percepção que têm de que seu objeto esteve sempre encoberto pelos estudos do filme de ficção, muito mais numerosos e antigos. Documentaristas e teóricos do filme documentário, indistintamente, abraçam um relacionamento contraditório com a instituição mais ampla do filme de ficção. Tratar-se-ia então de uma estratégia do tipo "combater o inimigo jun-



tando-se a ele". O que para Carroll significa colocar a integridade do filme de não-ficção em perigo.

Essa discussão não faz propriamente parte do *corpus* de *Documentário, realidade e semiose*. Curiosamente, a análise crítica denominada "Teoria cinematográfica e realismo documentário" que, como já vimos, constitui o primeiro capítulo, se debruça sobre as teorias clássicas do cinema, justamente aquelas que o autor acusa de negar ao filme documentário suas especificidades e dele fazer um análogo do filme de ficção. São elas: a) a tradição realista, b) a tradição formativa, c) a tradição acadêmica e d) a crítica marxista e a desconstrução. Alguns dos autores que efetivamente procuraram provar sua existência e penetrar suas particularidades são anunciados em um sub-capítulo intitulado "Novas tendências", mas suas idéias não estão desenvolvidas no texto.

Tal lacuna parece-nos trazer consequências importantes para a sustentação daquilo que está no cerne dos objetivos do autor: através da criação de novos paradigmas que comporiam uma Teoria Realista do Documentário, demonstrar a capacidade deste de produzir conhecimento. Isso porque alguns dos pressupostos de que se serve para fazer tal demonstração reverberam em certas passagens desses autores. Com efeito, quando Godoy refuta a alegação de que o filme documentário não é capaz de produzir conhecimento porque para se configurar como artefato audiovisual ele deve, obrigatoriamente, operar seleção, fazer escolhas, seus argumentos vão ao encontro das idéias de Noël Carroll. Para ambos, acusar o filme de ontologicamente tendencioso por

essa razão seria o mesmo que considerar disciplinas como a física, a química ou a história desprovidas de objetividade, pois todas elas procedem através de seleção. Não é porque existe seletividade que não existe objetividade. Seletividade é compatível com objetividade e não existe um argumento *a priori* para mostrar que os cineastas ou os físicos não buscam a objetividade. Evidentemente, nem todos os filmes documentários atingem o grau de objetividade desejado, assim como nem todas as pesquisas científicas estão acima de críticas.

Em que pese o caráter dificilmente contestável dos argumentos que precedem, algumas observações devem ser feitas com relação à pertinência das afinidades existentes entre a *démarche* científica e a do fazer documentário que as fundamentam. Antes de mais nada, parece-nos essencial distinguir "fazer ciência" de "divulgar ciência". De forma algo esquemática poderíamos dizer que a busca de novos conhecimentos a partir do saber acumulado e do questionamento das verdades até então estabelecidas constitui a razão de ser do primeiro, enquanto cabe ao segundo disseminar esses conhecimentos e revelar os caminhos emprestados para que fossem alcançados. Para se criar, a ciência constrói seu objeto, elabora métodos para investigá-lo e tem na hipótese sua base de apoio. Já a transmissão dos resultados alcançados e dos procedimentos utilizados se dá a partir da construção de um discurso. É através deste que a ciência se mostra, se dá a ver. Tanto mais que, como afirmava no começo dos anos setenta o físico norte-americano P. W. Bridgman, "os fenômenos que escapam à nossa percepção são

tão numerosos que o mundo da física moderna se tornou essencialmente um mundo de instrumentos científicos”. Logo, apenas através de um sistema de representação esses fenômenos podem se tornar “perceptíveis”.

Por muito tempo apanágio da linguagem verbal, esse sistema de representação passou a dividir com os instrumentos de registro visual e audiovisual as atribuições de veículo do conhecimento científico. Godoy retraza muito bem as origens e a evolução desse fato, lembrando-nos que o aparecimento do cinematógrafo, primeiro instrumento efetivo de registro e restituição do movimento das coisas do mundo, teve sua origem no desenvolvimento científico da segunda metade do século XIX. Foi a busca por novos conhecimentos que motivou o astrônomo Janssen a conceber seu revólver fotográfico e o fisiologista Marey a projetar seu aparelho cronofotográfico, ancestrais diretos do dispositivo Lumière. O primeiro, para quem a fotografia era “a retina do cientista”, queria observar a passagem de Vênus diante do sol. Para tanto, inspirou-se na arma inventada por Colt em 1837 e fez uma placa fotográfica circular girar sobre o seu próprio eixo diante de uma objetiva no interior de uma câmara escura. A cada setenta segundos a placa parava diante da objetiva e tomava uma foto de Vênus. Vinte e quatro fotografias foram feitas em pouco mais de meia hora. Já o segundo aperfeiçoou a engenhoca do primeiro e, lançando mão dos progressos verificados no campo das emulsões sensíveis, apresentou em 1888 à *Academie des Sciences* francesa seu “cronofotógrafo de película”. Com

ele, deu seguimento aos seus estudos sobre a locomoção de animais, vôo de pássaros, insetos etc. Se estivesse preocupado com a restituição do movimento e não apenas com a sua decomposição, Marey teria chegado à câmara cinematográfica antes dos irmãos Lumière.

Alguns anos após a sua invenção, o cinematógrafo já era utilizado em microscópios e outros instrumentos científicos para a observação de fenômenos não visíveis a olho nu, registrando em câmara lenta fenômenos extremamente rápidos, revelando em câmara rápida o percurso de ações excessivamente lentas, tornando visível o infinitamente pequeno e aproximando o demasiadamente distante. Além de objetos de estudo para aqueles que os produziram, esses registros imagéticos passam em seguida por um processo de organização que vai transformá-los em um discurso audiovisual. Em outras palavras, modelada pela linguagem cinematográfica, a matéria bruta que constitui esses registros é corporificada na forma de um filme documentário.

É aqui que a analogia com a linguagem verbal e seu potencial cognitivo assume todo seu valor pregnante. Sim, porque da mesma forma que o discurso audiovisual que se conformou em documentário encerra conhecimentos específicos sobre os fenômenos observados, um relatório elaborado em linguagem escrita também os encerra. É a forma de transmitir esses conhecimentos a outrem que já não é a mesma. Mas tanto um quanto outro se servem dos artifícios discursivos que lhes são próprios para produzir sentido. E tais artifícios não estão divididos entre aqueles que são próprios da ficção e aque-

les que pertencem ao mundo não-ficcional. O que nos leva ao encontro de Renov mas também ao de Carroll, pois não é o aspecto formal que traça a fronteira entre gêneros, sejam eles literários ou filmicos. Da mesma forma que somos levados a concordar que não é através apenas do contato com a passagem de um texto qualquer que podemos afirmar se ele é ficção ou não-ficção, devemos admitir também que não é o visionamento da seqüência de um filme qualquer que vai nos autorizar a dizer se ele é documentário ou ficção.

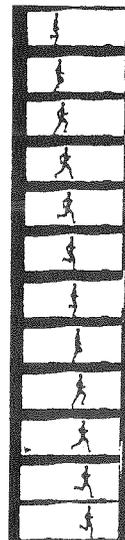
Essa não parece ser a opinião do autor, pois no terceiro capítulo ele afirma que

*o documentário, signo da realidade, que foi produzido através de um processo de investigação do mundo real, não se confunde com signos criados por cineastas e roteiristas descolados do mundo, ou fechados em seus escritórios. (...) Os personagens de um documentário não são produto da criação deste ou daquele escritor de roteiros.*

Mas o que distinguiria os signos de um e de outro? Que marcas especiais trariam as imagens documentais que as transformam em “signos da realidade?” O fato de elas serem resultado de um “processo de investigação?” Ora, esse processo não aparece no filme. E mesmo que aparecesse, como é o caso de inúmeras realizações de Jean Rouch, notadamente *Chronique d'un été*, ou *The ax fight* e *The feast*, de Timothy Ash, a garantia de que aquilo efetivamente aconteceu e que aconteceu daquela maneira não se encontra na tela ou na banda sonora, pois tudo pode ter sido objeto de uma *mise en scène*.

Não seria mais judicioso falar que o *processo* de realização de um documentário não se confunde com o *processo* de realização do filme de ficção? Não seria mais sensato aproximar o *fazer* científico do *fazer* documentário, ao invés de associar a atividade científica ao documentário (entendendo-se aqui por documentário o produto final, o filme projetado na tela)? Diz-se que um filme é científico quando ele tem como tema questões do mundo científico. Esses filmes não fizeram nem estão fazendo – no momento da projeção – ciência. Eles estão, sim, prestando contas, relatando, expondo, questionando um determinado fenômeno do campo científico. E, comumente, a expressão “filme científico” não se refere ao universo das ciências humanas, pois quando isso acontece fala-se de filme antropológico, sociológico ou etnográfico.

Talvez por essa razão, quando afirma que “tanto o documentário como a atividade científica possuem coisas em comum”, o autor não expõe seus argumentos a partir dos paradigmas das ciências humanas, e sim a partir de paradigmas das ciências ditas duras, a matemática, a física. Não fosse o fato de termos sido avisados previamente sobre suas origens biologistas poderíamos pensar que, *mutatis mutandis*, sua eleição estaria ancorada no mesmo movimento que, segundo Carroll, teria levado alguns teóricos pós-estruturalistas a renegar as especificidades do filme de não-ficção e reivindicar sua assimilação ao filme de ficção. Ou seja, para comprovar o caráter científico do documentário deve-se assimilá-lo às “verdadeiras ciências” e não às humanidades, esse campo que alguns consideram “impressionista e ambíguo”.



Curiosamente, no entanto, quando expõe o tipo de documentário para os quais reivindica o selo de cientificidade, são os artefatos fílmicos que têm no homem seu objeto de observação que ele considera ao fazer essa aproximação. Isso fica claro já na introdução quando afirma que

*o fazer documentário de que se tenta aqui fazer um retrato é um tipo de produção que se aproxima de uma tendência que chegou ao seu apogeu na década de 70, com o Direct Cinema norte-americano de Leacock, Wiseman, Drew, Pennebaker e Maysles; e o Cinéma Verité francês de Jean Rouch e Edgar Morin; bem como a origem dessa tendência aquele tipo de filme que se denominou de Etnográfico.*

É verdade que os militantes do *Direct Cinema* reclamavam para suas realizações uma objetividade, uma fidelidade à realidade de hoje totalmente anacrônicas. Falando de seu filme *Happy mother's day*, Richard Leacock declarou: "Nós nunca pedimos a ninguém para fazer nada; nós éramos simplesmente observadores", como se o ato de observar estivesse isento da subjetividade daquele que observa. Robert Drew foi ainda mais longe, afirmando que "a personalidade do cineasta não está de forma alguma envolvida na direção da ação", e Frederic Wiseman defendia uma função didática para os seus filmes, mas ao mesmo tempo afirmava que eles eram apenas a sua "opinião". Evidentemente trata-se de asserções datadas, prenhes das marcas de seu tempo. Jean Rouch, no entanto, nunca defendeu estar decalcando a realidade. Para ele o que

conta é a "verdade do filme" e não o filme como "portador de verdade".

Quanto ao filme etnográfico, não se deve ignorar que a própria antropologia, a quem ele serve, já vem há alguns anos questionando sua própria *práxis*, afirmando de maneira cada vez mais evidente que seus praticantes também estão "contando histórias"; que em seus relatos os gêneros literário e científico estão definitivamente entremeados. Quando Clifford Geertz (1988, p. 141) chega a considerar que a tarefa dos antropólogos "ainda é demonstrar, ou mais exatamente, demonstrar novamente, em tempos diferentes e com meios diferentes, que relatos sobre como os outros vivem, que não são apresentados nem como contos sobre coisas que não aconteceram realmente, nem como relatórios de fenômenos mensuráveis produzidos por forças calculáveis, podem ser convincentes", vê-se que, no campo cinematográfico, não é tarefa fácil atribuir ao documentário o privilégio de produzir conhecimento. Talvez seja essa a razão que levou tantos documentaristas a afastar qualquer idéia de rigor científico em suas realizações. Luiz Buñuel afirmou que considera *Las Hurdes*, um clássico do cinema documentário, um de seus filmes surrealistas. Georges Franju dizia que

*a realidade deve ser recriada porque a realidade vai embora; a realidade nega a realidade. Devemos primeiro interpretá-la, ou recriá-la (...). Quando faço um documentário, tento dar ao realismo um aspecto artificial (...). Acho que a estética de um documento vem do aspecto artificial do documento (...) ele tem de ser mais*

*bonito que o realismo, e conseqüentemente, tem de ser composto (...) para dar-lhe um outro sentido.*

E o próprio Flaherty – que nunca reivindicou credenciais científicas para o seu *Nanook*, mas realizou, no entanto, um dos maiores clássicos do filme antropológico – afirmava que “às vezes temos de distorcer algo para poder agarrar seu verdadeiro espírito”.

O *détour* pelas ciências exatas ou biológicas – que constitui parte substancial do segundo capítulo da obra aqui examinada – tampouco garante bases seguras para alçar o documentário à condição de porta principal de acesso à realidade. Hoje em dia já não se questiona se a emoção e a intuição estão ou não presentes na conduta investigativa de seus pesquisadores. Feyerabend chegou mesmo a afirmar que “a pesquisa científica é uma mescla de intuição e raciocínio”. Enquanto para a bióloga Lynn Margulis, da Universidade de Massachusetts, seguidora de James Lovelock e sua colaboradora na disseminação do conceito de “Gaia”,<sup>2</sup> “os cientistas não são mais imunes às influências da cultura do que qualquer outra pessoa” (Horgan, 1999, p.166).

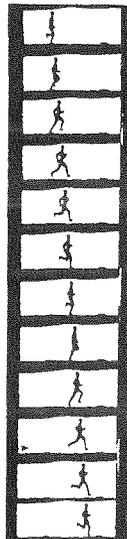
Um bom exemplo dessa influência do universo cultural a embotar a objetividade científica pode ser encontrado numa pesquisa recente da Universidade de Campinas. A pesquisadora Rosana Horio Monteiro permaneceu 12 meses no Albany Medical Center, no estado de Nova York, colhendo dados para sua pesquisa a respeito das imagens médicas de cateterismo cardíaco. O grupo que acompanhou em sua etnografia

médica era constituído por sete residentes especializando-se em diversos ramos da cardiologia. As conclusões a que chegou fazem parte de sua tese de doutorado, intitulada *Videografias do coração. Um estudo etnográfico do cateterismo cardíaco*, e são reveladoras para o assunto aqui em pauta. Em matéria publicada no *Jornal da Unicamp*, a pesquisadora declara notadamente:

*Na minha tese, argumento que a imagem bidimensional do coração que o médico “vê” produzida pelo cateterismo não é simplesmente a representação objetiva e neutra de um processo que ocorre no coração. O médico enxerga o que aprendeu a ver, o que disseram para ele que tem de ser visto. Os médicos vêem a imagem do funcionamento do coração através de filtros que dependem de seus compromissos, suas crenças e preferências de todos os tipos. Todos esses filtros são mobilizados e modificam o que se vê no filme.*

Para ela, “a interpretação das imagens pode estar ligada à posição social, ao status, ao gênero, à experiência e à formação acadêmica do médico, à posição na hierarquia profissional e na instituição em que atua”.

Parece difícil, portanto, sustentar que apenas o fato de ser “signo da realidade, que foi produzido através de um processo de investigação do mundo real” confira às imagens, mesmo quando elas se conformam em artefato documental, acesso imediato ao conhecimento. Tudo leva a crer que esse acesso vai depender do olhar que lhe é lançado, do ângulo de ataque a partir do qual esse artefato é examinado. Outras in-



<sup>2</sup> Segundo John Horgan, “Lovelock também tem manifestado dúvidas sobre algumas de suas afirmações originais a respeito de Gaia, pensando até em renunciar ao termo”. Sua observação encontra apoio no artigo de Fred Pearce (1994) em que diz ter encontrado as afirmações sobre a crise de fé de Lovelock.

dicações nesse sentido nos chegam de um outro terreno científico, a história. Marc Ferro, historiador e pioneiro no uso do cinema como objeto dessa disciplina, deixou isso muito claro quando afirmou categoricamente:

*Partir da imagem, das imagens. Não procurar nelas somente a ilustração, a confirmação, ou o desmentido de um outro saber, ou da tradição escrita. Considerar as imagens tais quais, mesmo tendo que apelar para outros saberes para melhor apreendê-las. Os historiadores já colocaram em seu devido lugar as fontes de origem popular, primeiramente escritas, depois não escritas: folclore, artes e tradições populares etc. Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História; o postulado? Que o que não aconteceu (e por que não, também o que aconteceu), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (Ferro, 1977, grifos nossos).*

Em razão de tudo que precede, somos levados a acreditar que o potencial cognitivo de um filme e seu valor científico encontram-se mais no compromisso que se estabelece entre ele e o espectador do que propriamente nas imagens e sons que veicula. E aqui reencontramos Noël Carroll e o seu conceito de *indexação*. Quando alguém se dispõe a ler um livro ou ver um filme, ele ou ela não espera entrar em contato com a obra para verificar se ela é de ficção ou não-ficção. Ela – a obra – já vem etique-

tada, indexada, de uma forma ou de outra. Se se trata de um trabalho de não-ficção, sabemos aprioristicamente que ele tem um compromisso com a verdade, que procura nos dar a conhecer fatos reais. Sabemos também que, em muitos casos, para alcançar seus resultados, o realizador ou a realizadora fez uso dos protocolos científicos, de mecanismos metodológicos que buscam eliminar ou minimizar a importância dos ingredientes subjetivos que inevitavelmente se insinuam nos meandros de seu discurso. Evidentemente alguns têm mais sucesso que outros nessa empreitada; outros nem mesmo buscam espelhar-se nos rigores da investigação científica e assumem, sem subterfúgios, os riscos de prenderem o espectador nas malhas de sua subjetividade, dando-lhes sua própria versão do pedaço de mundo que observaram.

Haveria muito mais a analisar na obra de Hélio Godoy. É o caso de toda a revisão da noção de realidade a partir de Von Uexküll e Pierce, constante no segundo capítulo, que por si só mereceria uma resenha à parte. Também a auspiciosa defesa do realismo das imagens eletrônicas analógicas e digitais, na segunda parte do mesmo capítulo, intitulada “Evolução humana, dilatação do *unwelt* e próteses audiovisuais”, merece ser ressaltada. Nela o autor desmonta os mecanismos tecnológicos envolvidos na origem dessas imagens insurgindo-se contra aqueles que condicionam o seu realismo à forma como são geradas. Talvez pudéssemos argüir sua afirmação de que, para levar a termo sua defesa, “é necessário caminhar em direção à profundidade matemática e física

da relação indicial que esses signos estabelecem com seus objetos reais". Os acontecimentos que agitaram Los Angeles após a divulgação de um vídeo amador mostrando policiais brancos espancando o indefeso Rodney King provam que o caráter realista de uma imagem independe do suporte em que foi registrada. O que conta, como vimos, é a maneira como essa imagem é indexada, catalogada. Pouco importa se ela foi gerada através de meios analógicos, digitais ou em película. Ela foi veiculada como o registro de um fato verídico e assim foi apreendida por aqueles que a testemunharam.

Seja como for, a defesa que faz Hélio Godoy do caráter cognoscitivo do filme de não-ficção é judiciosa e provocante mesmo que, como pudemos observar, os caminhos que emprestou para fazê-la possam ser questionados. O percurso que adotou para adentrar as especificidades do documentário é complexo e, por isso mesmo, dos mais instigantes. Para todos aqueles que se interessam pelas particularidades dos sistemas audiovisuais, *Documentário, realidade e semiótica: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento* é um admirável estímulo.

Március Freire

### *Referências bibliográficas*

CARROLL, Noël. *Nonfiction film and postmodernist skepticism*. In: \_\_\_\_\_; BORDWELL, David (Ed.). *Post-theory. Reconstructing film studies*. Madison-Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996.

FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris: Denöel/Gonthier, 1977.

GEERTZ, Clifford. *Works and lives. The anthropologist as author*. Stanford, California: Stanford University Press, 1988.

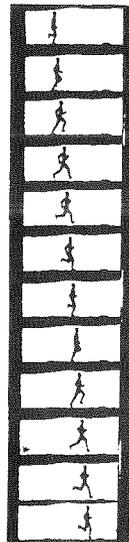
HORGAN, John. *O fim da ciência. Uma discussão sobre os limites do conhecimento científico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

METZ, Christian. *Algumas questões de semiologia do cinema*. In: *A significação no cinema* (trad. Jean-Claude Bernadet). São Paulo: Perspectiva, 1972.

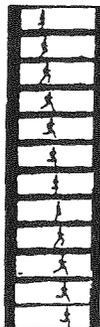
\_\_\_\_\_. *Language and cinema*. In: NICHOLS, Bill. *Ideology and the image. Social representation in the cinema and other media*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

PEARCE, Fred. *Gaia, Gaia, don't go away*. *New Scientist*, 28 de maio de 1994.

RENOV, Michael (Ed.). *Theorizing documentary*. New York: Routledge, 1993.







*Resenha  
de filme*







## *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*

Direção: Paulo Caldas e Marcelo Luna

2000, 75 min., cor, documentário

Produção: Raccord Produções, Rec Produtores Associados, Cinematográfica Superfilmes e Luni Produções

Brasil

Por que uns e não outros? Desde meados da década de 1990, esta vem sendo uma das principais questões com que se debatem as ciências sociais ao pensarem as novas dinâmicas da violência nas grandes cidades brasileiras. Por que alguns jovens aderem à criminalidade violenta, enquanto outros, que habitam os mesmos territórios e vivem nas mesmas condições de existência, encontram alternativas diversas, escolhem outros caminhos?<sup>1</sup>

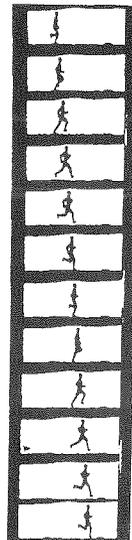
Esta tematização da violência associada à juventude pobre, negra ou mestiça, moradora de favelas, loteamentos irregulares e periferias, também se expressa e se realiza através da linguagem cinematográfica. Na ficção, é o mote de *Orfeu* de Cacá Diégues (no confronto entre Orfeu e Lucinho) e de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund (nas trajetórias paralelas de Buscapé e Dadinho/Zé Pequeno). A mesma questão também está presente nos novos temas e problemas abordados, nos últimos anos, em diversos documentários, especialmente naqueles que tratam com sensibilidade do cotidiano dos jovens moradores de favelas e peri-

ferias, como, entre outros, *A Palavra que me Leva Além*.<sup>2</sup>

*O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* constrói sua narrativa a partir dessa pergunta, apresentando e contrapondo as histórias de dois jovens residentes em Camaragibe e Alto José do Pinho, periferia de Recife, Pernambuco: Hélio José Muniz, conhecido como Helinho, um “justiceiro” de 21 anos, à época da filmagem preso sob acusação de matar 65 bandidos e condenado a 99 anos de cadeia como assassino confesso de mais de quarenta deles, e Alexandre Garnizé, um músico de 26 anos, integrante da banda de rap Faces do Subúrbio, referido na sinopse oficial do vídeo como “militante político e líder comunitário que usa a cultura para enfrentar a difícil sobrevivência na periferia”.

### *O cenário*

E a sinopse completa, aprisionando os personagens em trajetórias exemplares: “Os dois são opostos e ao mesmo tempo iguais na condição de filhos de uma guerra social



<sup>1</sup> Veja-se, por exemplo, os trabalhos de Zaluar (1994), Novaes et al. (1996) e Soares et al. (1996). Para o contexto em que esta tematização foi produzida no Rio de Janeiro, consultar Leite (2000a; 2001a).

<sup>2</sup> Sobre o tratamento do tema no cinema de ficção e documentário, ver Leite (2000b; 2001b).

silenciosa que é travada diariamente nos subúrbios das grandes cidades brasileiras". Esta construção é defendida por Paulo Caldas, que sustenta: "São duas faces de um mesmo lugar. Duas formas diferentes de suportar a dura realidade da periferia: um se arma com um revólver e o outro com a força de um rap" (Martins, 2000).

Essa "dura realidade da periferia" é indicada já nas primeiras seqüências, através do contraste entre as imagens e o ritmo utilizados para apresentar Recife e Camaragibe. No primeiro caso, as paisagens escolhidas para retratar a cidade, amplas e abertas, sucedem-se lentamente como a revelar seus encantos turísticos. No segundo, o filme recorre a uma aceleração abrupta e a uma estratégia ficcional. Uma sucessão vertiginosa de imagens em um labirinto de becos e vielas de uma favela representa alguém em desesperada busca de uma saída. O som de pés batendo no chão em corrida, o latido de um cão dando o alarme, o resfolegar do fugitivo e, ao longe, a sirene de um carro de polícia demarcam o campo no qual opera o documentário, que, assim, nos introduz em Camaragibe, qualificando-a pela violência. Um pouco adiante, Garnizé completa o quadro, sustentando que ali – uma cidade dormitório – faltam emprego e oportunidades para o jovem.

### *Os personagens da violência*

E é por sua relação com a violência, como vítimas ou algozes, que os personagens nos são apresentados. "Quem não reage, rasteja", diz o locutor de um programa de rádio, abordando casos de violência.<sup>3</sup> E o que sa-

bemos da vida de Helinho, o "justiceiro", é apenas esse pedaço de sua história: saiu de um bairro de baixa renda, veio morar em Alto José do Pinho, em Camaragibe e se envolveu com uma "galera" que começou a "detonar uma raça podre". Quando matou o primeiro, seu caminho estava traçado. Teria que seguir matando, para evitar represálias. Uma lógica instrumental, que se apóia, de um lado, em uma "bem-sucedida" carreira criminal baseada em reiteradas e eficazes demonstrações de força. De outro, na desqualificação absoluta das vítimas.<sup>4</sup> Se as categorias com que designa os bandidos que assaltam os assalariados e moradores do lugar – "raça podre", "almas sebosas" – são gírias locais, assumem em seu discurso uma radicalidade que não encontram na fala de outros personagens, nem mesmo no rap sobre o tema cantado pelo grupo Faces do Subúrbio.<sup>5</sup> Em Helinho, traduzem a objetualização das vítimas, destituídas de sua própria humanidade. Por isso mesmo, o matador afirma não ter remorsos.

Enquanto Helinho fala sem emoção dos assassinatos que cometeu, a câmera revela a placidez de seu rosto, a tranqüilidade de seus gestos, a calma de seu cotidiano. Discurso e imagem se reforçam mutuamente, tornando plausível algo que em outros contextos se apresenta como intrinsecamente problemático e demandando justificção. Aqui, ao contrário, Helinho não esboça qualquer tentativa de justificar os assassinatos cometidos, banalizando-os. Uma de suas falas condensa os sentidos a que vimos nos referindo: "se eu não tirasse a vida de muita gente safada, muita gente tinha morrido". Afirmativa que, no contex-

<sup>1</sup> Não por acaso, as imagens iniciais e finais do documentário apresentam um homem rastejando em meio à multidão, ao som de um "ponto" de macumba. Através da seqüência, que parece retratar uma penitência em evento religioso, aqueles sentidos (reagir/rastejar) são também evocados.

<sup>4</sup> Para o tema, consultar os instigantes trabalhos de Machado da Silva (1994; 1997) sobre "sociabilidade violenta".

<sup>5</sup> "Alma sebosa, alma sebosa, não agüentamos mais. É nosso amigo pela frente, inimigo por trás. Não se contenta apenas em não nos ajudar, tenta de qualquer maneira nos prejudicar. (...) e se bater, tenha certeza que vai ser revidada (...)"

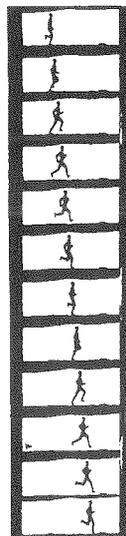
to, tem o significado de um mero cálculo de custos e benefícios. Nesse e em outros depoimentos similares (por exemplo, “nesse meio, tem que atirar para não morrer”), o tratamento da imagem – o enquadramento que compõe e enfatiza a tranquilidade dos personagens e/ou a nítida repetição de uma situação de fala para a câmera – destitui os discursos de carga dramática. É desse modo que essas falas e imagens atravessam o filme, como uma das formas virtualmente possíveis dos jovens construírem hoje seu percurso e sua história nas favelas e periferias das grandes cidades.

Dessa perspectiva, é do mesmo lugar e com a mesma linguagem que falam três outros “justiceiros”, personagens coadjuvantes. Rostos tapados, ausência aparente de qualquer dilema moral, uma resposta na ponta da língua: “‘alma sebosa’ é aquele cara que não serve pra nada, um inútil, um indigente”; “o que a gente faz é limpar a cidade, é tirar as ‘almas sebosas’: ladrão, safado, traficante, assaltante”.

Se esse grupo preserva o anonimato, Helinho, presumível líder de um grupo de extermínio denominado “Os Vingadores”, exhibe sua notoriedade. No momento da filmagem, circula com alguma desenvoltura pelo Presídio Aníbal Bruno, onde cumpre pena desde 1998. Apesar de tido como criminoso de alta periculosidade, desfruta de “consideração” entre os guardas penitenciários,<sup>6</sup> que lhe concedem privilégios (entre os quais, ser o responsável pelas chaves do Pavilhão J). Na reconstrução de seu passado recente, o documentário evidencia que, enquanto estava em atividade,

Helinho frequentou as páginas policiais e se tornou figura conhecida dos funcionários dos aparatos policial e judiciário – vários dos quais exibem sua palavra de especialistas (em leis, no funcionamento do judiciário etc.), ao longo do filme –, bem como da população local. Mas, é o próprio Garnizé que nos informa que, apesar de conhecê-lo somente “de fama”, seus destinos se cruzaram de forma transversa. Afinal, o outro matou o bandido que o assaltou. Se não o acompanha neste destino e discorda da solução, Garnizé não chega a condenar Helinho, relativizando a condição de crime de seus atos.

Do meu ponto de vista, é nesse e em outros olhares/discursos sobre a violência, que reside grande parte do interesse e da novidade de *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*. Dando voz aos moradores das favelas e periferias, que quase nunca têm voz quando se fala em violência,<sup>7</sup> o filme põe em foco um dos modos possíveis de tematizar a questão. Primeiro, ao romper com a matriz discursiva que, em uma releitura das formulações sobre “classes perigosas” aplicada aos problemas das grandes cidades brasileiras, aproxima esses moradores da marginalidade e do crime, como se, nos territórios que habitam, convivência e conivência com os que seguem esses caminhos fossem as duas faces da mesma moeda. Segundo, ao mostrar a falta de alternativas dessa população para se proteger da violência nas favelas e periferias, em que a presença dos bandidos é mais efetiva do que a do Estado. Deixada à própria sorte, impotente para conter a violência, descrente das leis e da justiça,



<sup>6</sup> Na fala de Helinho: “a polícia aqui dá mais valor, os próprios presos não dão valor. Se cair aqui, morre logo, porque matou um dos nossos na rua”. Profecia autocumprida, afinal. Helinho terminou por ser morto a facadas por três detentos, em 14 de janeiro de 2001 (Lins, 2001).

<sup>7</sup> Se este é o caso mais geral na mídia, são poucas as exceções no campo dos documentários. Entre elas, vale destacar como documentários que não se integram na matriz discursiva em seguida criticada: *Santa Marta, Duas Semanas no Morro e Notícias de uma Guerra Particular*. Para a análise da problemática enfiçada nestes documentários, consultar, respectivamente, as resenhas de Novaes (1998) e de Ribeiro (2000).

muitas vezes a população adere à pena de morte, ao linchamento e a outras formas de “fazer justiça com as próprias mãos”.<sup>8</sup>

Nesse sentido, o filme traz para as telas dos cinemas brasileiros os moradores de favelas e periferias. Desta vez, ao contrário do usual, eles aparecem não como sujeitos, mas como objeto de uma violência que agrega a seus baixos salários, ao desemprego e à falta de oportunidades que caracterizam seu cotidiano uma nova dificuldade.<sup>9</sup> Iluminando essa condição, mostra, de um lado, seu desamparo, seu sentimento de injustiça diante de uma violência que não aprovam, nem favorecem. De outro, revela – contrastando a palavra dos “especialistas” no sentido de uma condenação moral dos crimes e do criminoso com a aceitação ou, no mínimo, a tolerância que os mesmos despertam nos moradores das periferias por onde aquele transita – que a idéia de “justiçamento privado” se lhes afigura como uma alternativa. Preso, em 1998, Helinho foi alvo de abaixo-assinado em que centenas de moradores de Camaragibe pediam às autoridades a libertação daquele que então intitularam “protetor de nossa comunidade contra a marginalização e o vandalismo, que trouxe paz para a comunidade”. O apelido de “Pequeno Príncipe”, adquirido em seus tempos de “segurança” de uma loja do local também é evocado pelo próprio Helinho e por sua mãe, como prova de estima e reconhecimento pelos moradores da “comunidade”. O quadro é completado com a fala de um advogado, ponderando que a população não teria outra alternativa, pois sem acesso à justiça, sem consciência de seus direitos, como e a quem poderia recorrer?

Nessas seqüências, o filme escapa ao dualismo e ao esquematismo em que tende a se mover. Aprovando, tácita ou explicitamente, soluções violentas para acabar com a violência, aqueles moradores deixam antever que a realidade é bem mais complexa do que a enunciada na sinopse do filme e difícil de ser aprisionada em uma representação maniqueísta dos atores sociais. Nuances e contradições, se captadas, dariam sabor e vigor ao tema que se debate. Entretanto, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas*, ao apresentar Garnizé e Helinho como emblemas do Bem e do Mal e referi-los estritamente à violência, optou por não construir os personagens.

Essa estratégia do documentário é acentuada no depoimento da mãe de Helinho, através de um uso (abusivo) do *close*. A mãe só aparece na tela parcelada: um olho, uma boca, um pedaço do corpo. Desse modo, o filme produz uma dissonância entre imagem e voz, talvez a indicar a parcialidade de seu discurso, ou talvez a sugerir o descompasso entre mãe e filho, como na interpretação de Guimarães (2001). De qualquer forma, é notável que, através desse recurso, o filme produza estranhamento e distância exatamente da pessoa que apresenta mais nuances; a única que sofre e lamenta, que perdoa e acusa; que, sendo a mãe do assassino, busca compreender tanto as razões do filho quanto as razões dos outros, inclusive das mães dos assassinados.

### *Um percurso exemplar*

Bem de acordo com a perspectiva dualista que vimos analisando, Garnizé tam-

<sup>8</sup> Para um exemplo, consultar os resultados da pesquisa *Lei, Justiça e Cidadania*, em Pandolfi et al. (1997).

<sup>9</sup> Notar, entre os recursos utilizados para mostrar a violência desse cotidiano, os diversos olhares sobre a mesma: da presença da repórter que gosta de fotografar a morte à fala da mãe de Helinho: “as pessoas se esqueceram de Deus e por qualquer coisa estão se matando”.

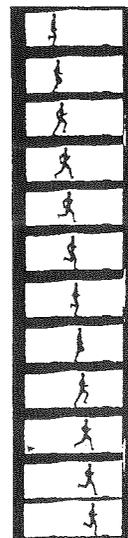
bém só nos é apresentado enquanto representa uma alternativa exemplar à violência protagonizada por Helinho. O que o documentário nos revela a respeito de Garnizé é que este escolheu para si o caminho do rap e, desse modo, conseguiu escapar da violência: nem “alma sebosa”, nem justiceiro. Com o sucesso na percussão vai construindo a sua trajetória no campo da música. A hipótese de abrir a mesma possibilidade para as crianças de Camaragibe levou-o a desenvolver um trabalho comunitário: “tenho a intenção de mudar a comunidade, passar os ensinamentos para as crianças”. Tornou-se, assim, um “mediador cultural” na periferia onde reside. Como tantos outros jovens de sua geração estudados por Novaes, é mais um dos personagens “que se movem e justificam suas ações a partir de determinada lógica da solidariedade” (1997, p. 88). Nessa qualidade, Garnizé encontrou a forma específica de fazê-lo, seu sentido e direção, bem como seus interlocutores, no âmbito do movimento Hip Hop.<sup>10</sup>

É através de Garnizé que o filme nos apresenta a banda Faces do Subúrbio, o movimento Hip Hop e um de seus principais atores/divulgadores: os Racionais MCs. Pondo em tela os Racionais – um dos mais conhecidos grupos de rap do Brasil, oriundo de Capão Redondo, bairro violento da zona sul de São Paulo – passa com facilidade do local ao nacional, sempre mostrando, como enfatizou Paulo Caldas, “o lado das pessoas que vivem no meio da violência” (Vasconcellos, 1999). Essa “dura realidade” é o cenário que materializa e exemplifica os depoimentos e raps dos Racionais MCs. Enquanto a fala dos Racionais convoca “todos os aliados

das favelas do Brasil, todos os DJs, os MCs, que fazem do rap a trilha dos guetos”, o plano geral aproxima a situação de Camaragibe da zona sul de São Paulo e das favelas do Rio de Janeiro. Com este recurso, o filme transita da miséria e da violência para a desigualdade e a opressão, passando a discutir as alternativas para delas sair.

Nesta chave de leitura, o rap tem um papel fundamental. Nas palavras de Garnizé, é “o som que fala do cotidiano das favelas, periferias e comunidades pobres”, “um som de resgate (da dignidade dos moradores dessas localidades) e de conscientização (de construção identitária e politização)”. O rap permite-lhe associar diversas referências culturais e políticas mais ou menos compartilhadas no âmbito do movimento Hip Hop: África, Cuba e Nicarágua; Che Guevara, Luther King e Malcolm X; percussão, projetos sociais e cultura.

Sintetizando duas tendências com forte presença na sociedade brasileira dos últimos anos, na fala de Garnizé mesclam-se o apelo à conscientização e à dignidade com o recurso a projetos culturais e a intervenções destinadas a jovens definidos como “em situação de risco social”, ou seja, aqueles que “vivem no meio da violência”. Decerto, essas alternativas não se apresentam em um vazio, mas ganharam corpo e vitalidade em uma configuração social específica que, nas grandes cidades brasileiras, vem definindo como prioridade “disputar com a criminalidade violenta e, mais especialmente, as quadrilhas de tráfico de drogas o futuro desses jovens”, valorizando e estimulando a produção de iniciativas nesta direção por instituições, grupos e governo.<sup>11</sup>



<sup>10</sup> Para uma excelente análise da cultura-movimento Hip Hop, que discute as convergências e controvérsias em seu interior, bem como algumas de suas conseqüências e ressonâncias em projetos culturais e intervenções sociais nas periferias e favelas, consultar Novaes (2001).

<sup>11</sup> Ver, por exemplo, entre as múltiplas iniciativas existentes no país, os trinta projetos premiados pela Unesco. Cf. Taves (2001). Para a análise da configuração social que propicia a elaboração e o sucesso dessas alternativas, ver Leite (2000a).

É este ponto de vista que o filme subscreve, expressando-o na montagem ficcionalizante. Ao depoimento de Garnizé, seguem-se cenas em uma escola pública: uma sala de aula repleta de crianças que, ao comando dos diretores, desatam a bater palmas com entusiasmo, como se aplaudissem a ação/intenção do primeiro.

Aliás, uma das características deste documentário, que sem dúvida provoca uma certa estranheza entre o público do gênero, é a utilização deste recurso na montagem. Em vários momentos, são inseridas imagens ficcionais, que ora meramente ilustram (os raps dos Racionais MCs e/ou da banda Faces do Subúrbio), ora operam como um recurso narrativo que pontua e enfatiza as falas dos personagens, conferindo-lhes densidade dramática (por exemplo, a cena em que alguém, mãos para o alto, atira, quando se fala em violência). Outras vezes, ainda, sugerem a veracidade do discurso enunciado na tela (como na reprodução da cena – possivelmente vivida pelos moradores – de um grupo de pessoas em uma kombi ouvindo um programa de rádio sobre a prisão de Helinho e a articulação do abaixo-assinado por sua libertação).

Num certo sentido, *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* acaba por oscilar entre o formato de documentário e de filme de opinião. Esta perspectiva, que se expressa claramente na montagem, foi defendida por um de seus diretores, Paulo Caldas, em entrevista na fase final das filmagens: “na luta contra a miséria só existem duas armas: o revólver ou o instrumento musical, a bala ou o batuque, o acerto de contas mortal ou a conscientização pela palavra” (Vasconcellos, 1999). Se neste enfoque reside grande parte do interesse e da força do filme, ao apresentar novas vozes e “armas” contra a violência, entre as quais o movimento Hip Hop, também está presente a sua fraqueza. O endosso dessa alternativa resulta, como vimos criticando, em um esquematismo dos personagens contidos nos limites do horizonte de possibilidades que os diretores antevêm para os moradores de favelas, loteamentos clandestinos e periferias pobres das grandes cidades brasileiras. Tomando o caminho da arte e da cultura como exclusivo, desprezam qualquer possibilidade desses se constituírem em atores políticos e descartam outras alternativas no plano de sua organização social e comunitária.

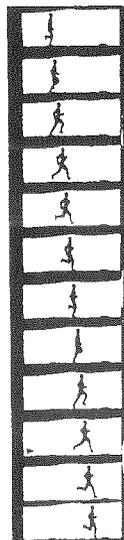
Márcia da Silva Pereira Leite

## Referências bibliográficas

- GUIMARÃES, Dinara G. M. Violência urbana, purgatório das almas sebosas, *Cinemais*, n. 28, 2001.
- LEITE, Márcia Pereira. Entre o individualismo e a solidariedade. Dilemas da política e da cidadania no Rio de Janeiro, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, 2000.
- \_\_\_\_\_. Movimentos sociais, cidadania e juventude: explorando alguns caminhos, *Proposta*, n. 90, 2001.
- \_\_\_\_\_. Organização comunitária, cor e cultura: imagens das e nas favelas em documentários brasileiros, *Proposta*, n. 90, 2001.
- \_\_\_\_\_. Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, NAI/UERJ, n. 11, 2000.
- LINS, Letícia. Justiceiro que foi personagem de filme é morto. *O Globo*, 2ª. ed., 16 de janeiro de 2001.
- MARTINS, Ana Cecília. Rap na trilha do cinema. Marginalidade de várias faces. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 7 de abril de 2000.
- NOVAES, Regina Reyes. Contra o medo e a indiferença: os novos sentidos da solidariedade, *Democracia Viva*, v. 1, n.1, 1997.
- \_\_\_\_\_. Hip Hop, o que há de novo?, *Proposta*, n. 90, 2001.
- \_\_\_\_\_. Santa Marta, duas semanas no morro – resenha, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, NAI/UERJ, n. 7, 1998.
- \_\_\_\_\_. et al. Caminhos cruzados: juventude, conflitos, solidariedade. Rio de Janeiro: ISER, 1996.
- PANDOLFI, Dulce et al. Lei e liberdade. *Fórum* 1996. *Comunicações do ISER*, v.16, n. 48, 1997.
- RIBEIRO, Paulo Jorge. Notícias de uma guerra particular – resenha, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, NAI/UERJ, n. 7, 2000.
- SILVA, Luiz Antônio Machado da. Criminalidade violenta e ordem pública: nota metodológica. Trabalho apresentado no VIII Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia, GT Violência e Direitos Civis, Brasília, 1997.
- \_\_\_\_\_. Violência e sociabilidade: tendências na atual conjuntura urbana no Brasil. RIBEIRO, L. C. de Q. e SANTOS Jr., O. A. dos (org.). *Globalização, fragmentação e reforma urbana: o futuro das cidades brasileiras na crise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- SOARES, Luiz Eduardo et al. Mapeamento da criminalidade letal. In: *Violência e Política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Iser/Relume Dumarã, 1996.
- TAVES, Rodrigo França. Para jovens carentes, traficantes são heróis. Unesco dará certificado de qualidade a 30 entidades que tentam tirar moças e rapazes de situação de risco. *O Globo*, 3ª. ed., 16 de agosto de 2001.
- VASCONCELLOS, Paulo. Uma trincheira na luta contra a banalização. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 10 de abril de 1999.
- ZALUAR, Alba. A criminalização das drogas e o reencantamento do mal. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan/EdUFRJ, 1994.

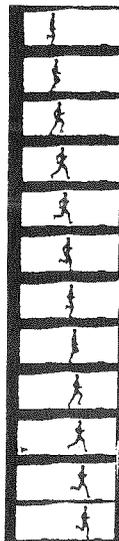
### Filmografia citada

- A Palavra que me Leva Além*, direção de Bianca Brandão, Emílio Domingos e Luísa Pitanga, 2000, 30 min., cor, NAI/UERJ, Brasil.
- Cidade de Deus*, direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002, 130 min., cor, 02 Filmes e Videofilmes, Brasil.
- Notícias de uma Guerra Particular*, direção João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999, 57 min, cor, Videofilmes, Brasil.
- Orfeu*, direção de Carlos Diégues, 111 min., cor, Mima Fleurent, Rio Vermelho Filmes e Globo Filmes, Brasil.
- Santa Marta: Duas Semanas no Morro*, direção de Eduardo Coutinho, 1987, 54 min., p&b, ISER Vídeo, Brasil.





# Instruções aos colaboradores



1 A revista *Cadernos de Antropologia e Imagem* aceita as seguintes contribuições:

1.1 Artigos inéditos e artigos nunca publicados em português, condizentes com a temática específica da revista (até 25 laudas, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.2 Ensaios (até 15 laudas, incluindo referências bibliográficas e notas);

1.3 Entrevistas;

1.4 Resenhas de livros, filmes e vídeos (até 5 laudas);

1.5 Revisões bibliográficas (até 6 laudas);

1.6 Análises de filmes e vídeos (até 10 laudas).

2 A pertinência para publicação será avaliada pela Comissão Editorial e por parecerista *ad hoc*, no que diz respeito à adequação ao perfil da revista, ao conteúdo e à qualidade das contribuições. Serão aceitos originais em espanhol, francês e inglês, porém a publicação destes trabalhos ficará submetida à possibilidade de tradução.

3 Os textos devem ser enviados via correio postal, em duas cópias impressas e disquete, ou via e-mail, em arquivo anexo. Solicitamos o uso do processador de texto Word for Windows (fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço 1,5) e de disco flexível de 3½ polegadas.

4 Os artigos e ensaios devem vir acompanhados de resumo em português e em inglês (contendo entre 100 e 150 palavras), além de uma seleção de palavras-chave (contendo entre 3 e 5 palavras). Os autores devem enviar seus dados profissionais (instituição, cargo, titulação, principais publicações), bem como endereço para correspondência (inclusive e-mail) e telefone para contato.

5 As notas devem vir no rodapé de cada página. As citações bibliográficas não devem ser feitas em notas, e sim figurar no corpo principal do texto, com o seguinte formato: (sobrenome do autor, ano de publicação, página). *Exemplo:* (Cassirer, 1979, p. 46).

6 As referências bibliográficas devem vir em ordem alfabética, ao final do texto, e devem seguir as normas da ABNT. *Exemplos:*

6.1 Livros:

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes/Edusp, 1976.

6.2 Artigos:

ARRUDA, Mauro. Brasil: é essencial reverter o atraso. *Panorama de Tecnologia*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 8, p. 4-9, 1989.

6.3 Trabalhos publicados em Anais:

CORDEIRO, Rosa Inês de N. Descrição e representação de fotografias de cenas e fotogramas de filmes: um esquema de indexação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16. 1991. *Anais...* Salvador: APBEB, 1991. v. 2, p. 1.008-22.

6.4 Partes de livros:

FERNANDES, Florestan. Análise demográfica e análise morfológica. In: \_\_\_\_\_. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

7 As imagens (fotos, gravuras, desenhos, gráficos) que acompanham o texto devem vir com as devidas referências e legendas, e sua localização deve ser indicada no corpo do texto, no local exato de sua inserção. Solicitamos que as imagens sejam enviadas em disquete, com boa definição gráfica (mínimo de 300 dpi), ou em cópias de qualidade, com as autorizações necessárias para a sua reprodução na publicação (especialmente no caso de fotografias).

8 Os autores devem enviar seus textos ou sugestões para:

Cadernos de Antropologia e Imagem

UERJ - IFCH

Rua São Francisco Xavier, 524 /Bloco A/ Sala 9002.

Cep: 20550-013 - Maracanã

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Tel./Fax: (21) 2587-7962 ramal 21

E-mail: cadernos@uerj.br

9 Para mais informações consultar as editoras via e-mail: Clarice Ehlers Peixoto (cpeixoto@uerj.br) Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)

Próximos números:

Miscelânea fotográfica  
Miscelânea cinematográfica

## *Instructions to contributors*

---

1 *Cadernos de Antropologia e Imagem* gladly accepts the following contributions:

1.1 Unpublished articles or articles never published in Portuguese which relate to the magazine's specific subject (up to 25 pages including bibliographic references and notes);

1.2 Essays (up to 15 pages including bibliographic references and notes);

1.3 Interviews;

1.4 Books, films and video reviews (up to 5 pages);

1.5 Bibliographic listings (up to 6 pages);

1.6 Film and video analyses (up to 10 pages).

2 The publishing relevance of the material sent will be judged by the Editorial Committee and by an *ad hoc* referee regarding the adequacy to the magazine's characteristics and the contributions' contents and quality. We accept originals in Spanish, French and English, but the texts may be subjected to translation before publication.

3 Two printed copies must be sent together with the text in disk. Contributors are asked to use Word for Windows (font: Times New Roman, size 12 and 1,5 space between lines) and a 3 ½ inch floppy disk.

4 Articles and essays must be accompanied by an abstract in English (from 100 to 150 words) and a list of key words (from 3 to 5 words). All authors are requested to send professional information (institution, position occupied, titles, main publications) as well as addresses (e-mail included) and telephone numbers for contact.

5 All notes must be positioned at the foot of each page. Bibliographic quotations must not be

included in footnotes but within the main text, formatted as follows: (author's family name, year of publication, page). *Example:* (Cassirer, 1979, p. 46). Bibliographic references must be alphabetically listed at the end of the text.

6 Images such as photographs, pictures, drawings and graphics that accompany the text must include appropriate references and captions and their position must be exactly specified within the body of the text. We request that the images be sent in a disk, with high graphical definition, or in good quality copies with the necessary copyright licenses for reproduction in this publication (specially photographs).

7 Authors must send their texts and/or suggestions to:

Cadernos de Antropologia e Imagem

UERJ - IFCH

Rua São Francisco Xavier, 524 / Bloco A / Sala 9002.

Cep: 20550-013 - Maracanã

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Tel./Fax: (55+21) 2587-7962 ramal 21

E-mail: cadernos@uerj.br

8 For further information contact the publishers via e-mail: Clarice Ehlers Peixoto (cpeixoto@uerj.br) Patrícia Monte-Mór (interior@alternex.com.br)

*Next Issues:*

Photographic Miscellany

Film Miscellany

# Cadernos de Antropologia e Imagem

*Cadernos de Antropologia e Imagem é uma publicação semestral organizada pelo Núcleo de Antropologia e Imagem, da Oficina e Ensino e Pesquisa em Ciências Sociais, do Departamento de Ciências Sociais/ Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.*

Assinatura anual  Brasil (pessoal) R\$ 30,00  Other countries (personal) US\$ 35  
Annual subscription  Brasil (institucional) R\$ 40,00  Other countries (institutional) US\$ 45

Números atrasados/  Brasil (pessoal) R\$ 15,00  Other countries (personal) US\$ 20  
Previous issues Números: \_\_\_\_\_ Issues: \_\_\_\_\_  
3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,  Brasil (institucional) R\$ 20,00  Other countries (institutional) US\$ 25  
10, 11 e 12 Números: \_\_\_\_\_ Issues: \_\_\_\_\_

Opções de Pagamento  Envio de cheque nominal a Cadernos de Antropologia e Imagem  
 Depósito bancário na conta nº 00510-6 do Banerj, agência nº 3485 (enviar cópia do comprovante por fax ou pelos correios)

Enviar esta ficha para / For information, contact:

Cadernos de Antropologia e Imagem

IFCH – UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524 – Pavilhão João Lyra Filho/Bloco A-Sala 9002 – Cep: 20550-013 – Maracanã  
Rio de Janeiro – RJ – Brasil Tel./Fax: (21) 2587-7962 ramal 21 – e-mail: cadernos@uerj.br

Nome/Name: \_\_\_\_\_

Endereço/Address: \_\_\_\_\_

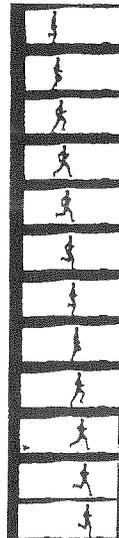
Cep/Zip Code: \_\_\_\_\_ Cidade/City \_\_\_\_\_

Estado/State: \_\_\_\_\_ País/Country: \_\_\_\_\_

Tel./Phone: \_\_\_\_\_ E-mail: \_\_\_\_\_

Assinatura/Signature: \_\_\_\_\_

Data/Date: \_\_\_\_\_









**Oficina  
de Ensino  
e Pesquisa  
em Ciências  
Sociais**



Conselho Nacional de Desenvolvimento  
Científico e Tecnológico

ISSN 0104-9658



9 770104 965109

00001