



Reitor

Pe. Josafá Carlos de Siqueira SJ

Vice-Reitor

Pe. Francisco Ivern Simó SJ

Vice-Reitor para Assuntos Acadêmicos

Prof. José Ricardo Bergmann

Vice-Reitor para Assuntos Administrativos

Prof. Luiz Carlos Scavarda do Carmo

Vice-Reitor para Assuntos Comunitários

Prof. Augusto Luiz Duarte Lopes Sampaio

Vice-Reitor para Assuntos de Desenvolvimento

Prof. Sergio Bruni

Decanos

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade (CTCH)

Prof. Luiz Roberto A. Cunha (CCS)

Prof. Luiz Alencar Reis da Silva Mello (CTC)

Prof. Hilton Augusto Koch (CCBS)

CULTURA E REPRESENTAÇÃO

STUART HALL

Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu

Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira

apicuri



Copyright © da tradução brasileira, 2016

Copyright © Sage Publications Ltd., 2013

Título original: *Representation – Edited by Stuart Hall, Jessica Evans and Sean Nixon*

Todos os direitos desta edição reservados à

© Editora Apicuri
Rua Senador Dantas 75, sala 505
Centro – Rio de Janeiro, RJ – 20031-204
Telefone (21) 2524 7625
editora@apicuri.com.br
www.apicuri.com.br

© Editora PUC-Rio
Rua Marquês de S. Vicente, 225
Projeto Comunicar – casa Agência/Editora
22451-900 | Gávea – Rio de Janeiro, RJ
Telefax: (21)3527-1760/1838
edpucurio@puc-rio.br
www.puc-rio.br/ediorapucurio

Coordenação Editora Apicuri
Rosângela Dias

Conselho Gestor da Editora PUC-Rio
Augusto Sampaio, Cesar Romero Jacob, Hilton Augusto Koch, Fernando Sá,
José Ricardo Bergmann, Luiz Alencar Reis da Silva Mello, Luiz Roberto Cunha,
Paulo Fernando Carneiro de Andrade e Sergio Bruni.

Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira

Revisão de originais: Beatriz Crespo Dinis

Revisão de provas: Cristina da Costa Pereira

Projeto gráfico de capa e miolo: Flavia da Matta Design

Ilustração de capa: Thiago Ribeiro

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada, reproduzida – em qualquer meio ou fórmula, seja mecânico ou eletrônico, por fotocópia, por gravação etc. –, apropriada ou estocada em sistema de bancos de dados sem a expressa autorização das editoras.

Este livro foi revisado segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Hall, Stuart

Cultura e representação / Stuart Hall; Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu;

Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. – Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.
260 p. : il. ; 21 cm

Inclui bibliografia

ISBN (PUC-Rio): 978-85-8006-195-6

ISBN (Apicuri): 978-85-8317-048-8

1. Cultura. 2. Representação (Filosofia). I. Título.

CDD: 306

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
Hall, comunicação e a política do real	
INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I – O PAPEL DA REPRESENTAÇÃO	31
1. Representação, sentido e linguagem	31
1.1 Produzindo significados, representando objetos	32
1.2 Linguagem e representação	38
1.3 Compartilhando os códigos	41
1.4 Teorias da representação	46
1.5 A linguagem dos semáforos	49
1.6 Resumo	53
2. O legado de Saussure	57
2.1 A parte social da linguagem	61
2.2 Crítica ao modelo de Saussure	63
2.3 Resumo	65
3. Da linguagem à cultura: da linguística à semiótica	66
3.1 O mito hoje	71

BRASIL

P

Rei

Pe.

Vic

Pe.

Vi

Pr

Vi

Pr

Vi

Pr

Vi

Pi

D

P

P

P

P

4. Discurso, poder e o sujeito	76
4.1 Da linguagem ao discurso	80
4.2 Historicizando o discurso: práticas discursivas	83
4.3 Do discurso ao poder/conhecimento	85
4.4 Resumo: Foucault e representação	92
4.5 Charcot e a performance da histeria	93
5. Onde está o “sujeito”?	98
5.1 Como captar o sentido de <i>Las meninas</i> , de Velázquez	101
5.2 O sujeito da/na representação	104
6. Conclusão: representação, sentido e linguagem reconsiderados	108
REFERÊNCIAS	
LEITURAS DO CAPÍTULO I	
Leitura A: “Língua, reflexão e natureza-morta”, Norman Bryson	114
Leitura B: “O mundo da luta livre”, Roland Barthes	118
Leitura C: “Mito hoje”, Roland Barthes	122
Leitura D: “Retórica da imagem”, Roland Barthes	124
Leitura E: <i>Novas reflexões sobre a revolução do nosso tempo</i> , Ernesto Laclau e Chantal Mouffe	126
Leitura F: “A performance da histeria”, Elaine Showalter	130

CAPÍTULO II – O ESPETÁCULO DO “OUTRO”	139
1. Introdução	139
1.1 Heróis ou vilões?	141
1.2 Qual a importância da “diferença”?	153
2. Racializando o “Outro”	161
2.1 O racismo como bem comercial: o Império e o mundo doméstico	161
2.2 Enquanto isso, lá nas grandes plantações	166
2.3 Significando a “diferença” racial	169
3. A encenação da “diferença” racial: “e a melodia demorou-se...”	175
3.1 Corpos celestiais	183
4. A estereotipagem como prática de produção de significados	189
4.1 Representação, diferença e poder	193
4.2 Poder e fantasia	197
4.3 Fetichismo e rejeição	201
5. Contestação de um regime racializado de representação	211
5.1 A inversão dos estereótipos	212
5.2 Imagens positivas e negativas	216
5.3 Através do olhar da representação	219

6. Conclusão	223
REFERÊNCIAS	228
LEITURAS DO CAPÍTULO II	232
Leitura A: “O espetáculo do sabão e das mercadorias”, Anne McClintock	232
Leitura B: “África”, Richard Dyer	239
Leitura C: “A estrutura profunda dos estereótipos”, Sander Gilman	242
Leitura D: “Leitura do fetichismo racial”, Kobena Mercer	246

APRESENTAÇÃO

Hall, comunicação e a política do real

Arthur Ituassu

Professor do Departamento de
Comunicação Social da PUC-Rio

Em um dos seus ensaios mais importantes, “Space, Time and Communications”, um tributo ao teórico da comunicação Harold Innis, James Carey escreveu que acreditava ser possível desenvolver uma forma de estudos culturais “que não reduzissem cultura à ideologia, conflito social ao conflito de classe, consentimento com complacência, ação com reprodução ou comunicação com coerção” (Carey, 1989: 109). Ao fazer isso, a partir de sua formação pragmática, Carey possivelmente estava se referindo à tradição europeia, cujos estudos culturais foram fortemente influenciados pelo marxismo desde a Escola de Frankfurt, algo que havia, inclusive, abafado um pouco o impacto intelectual e internacional da obra de seu mestre John Dewey. Mais especificamente, no entanto, na segunda metade do século xx, Carey talvez estivesse mesmo dialogando com os estudos culturais que vinham da Universidade de Birmingham, especialmente aqueles produzidos sob a direção do professor Stuart Hall, a partir do fim dos anos 1960, na Inglaterra, com quem James Carey se correspondia, de tempos em tempos.

Naquele momento, Stuart Hall obtinha destaque acadêmico se perguntando como as imagens que vemos constantemente a nossa volta nos ajudam a entender como funciona o mundo em que vivemos, como essas imagens apresentam realidades, valores, identidades, e o que podem acarretar, isto é, quem ganha e quem perde com elas, quem ascende, quem descende, quem é incluído e quem é excluído, como fica a situação particular dos negros nesse processo.

Com tal arcabouço de questões, Hall tomou seu lugar na tradição dos estudos que analisam os efeitos da mídia nas sociedades* e constituiu o que chamou de *politics of the image*, uma “política da imagem”, os questionamentos e as disputas sobre o que a imagem representa. Afinal, um dos efeitos claros dos aparatos midiáticos é constituir um espaço autônomo (em boa parte imagético) de visibilidade pública (Gomes, 2004), onde políticos, atores, jogadores, celebridades e até mesmo instituições ascendem e descendem, nascem e morrem, muitas vezes de maneira bastante veloz.

Nesse contexto, Stuart Hall procurou entender o papel da mídia nas sociedades, posicionando os estudos culturais como uma epistemologia não positivista para os *media effects* e tendo a “representação” como seu conceito central. Uma noção de “representação”, no entanto, que se afasta da visão comum (metafísica) de “reflexo”, “verdade por correspondência”, que informa a ciência moderna como “comprovação positiva da verdade” ou “positivismo” (Oliva, 2011), e se aproxima de uma perspectiva mais ativa e constitutiva sobre o ato representativo, nos processos de construção social da realidade.

Nesse sentido, Hall está ligado às epistemologias não positivistas informadas pela hermenêutica (Gadamer, 1998), pelo construtivismo social (Berger e Luckmann, 2010) e pela teoria crítica (Habermas, 1991; Kellner, 1995; 2009), especialmente nos cruzamentos que

envolvem essas duas últimas correntes. Como um construtivista, Stuart Hall viu o “real” como uma “construção social”, amplamente marcada pela mídia e suas imagens nas sociedades contemporâneas. Como um teórico mais crítico, procurou, por meio de Foucault, entender como o poder se insere, se coloca ou que papel exerce nesse processo. Inserido em uma longa linha de estudos que passa por Durkheim, Saussure, Barthes, Foucault e Derrida, Hall apresenta uma noção de representação como um ato criativo, que se refere ao que as pessoas pensam sobre o mundo, sobre o que “são” nesse mundo e que mundo é esse, sobre a qual as pessoas estão se referindo, transformando essas “representações” em objeto de análise crítica e científica do “real”.

Assim, e com base na “crítica imanente” adorniana, Stuart Hall sugere o “interrogatório da imagem”, um exame, um questionamento *da* e *à* imagem, sobre os valores contidos *na* imagem e *além dela*. A perspectiva parte do pressuposto de que vivemos hoje imersos no mundo das imagens, *as fish in the water* – tomando emprestada a frase de Marshall McLuhan (1971). Kantianamente, os estudos culturais de Stuart Hall procuravam sair da água e olhar o mundo do alto, para examinar o conteúdo da água.

Por esse viés, somos seres *entrepréimages* e cada vez mais *entrepréimages*, do pós-guerra industrial às formas diferenciadas das mídias sociais contemporâneas. Absorvemos corriqueiramente uma série de imagens a nossa volta, “como peixes na água”, imagens estas que são objetos de disputa do mundo representado – a política da imagem, a disputa do sentido. Para Stuart Hall, a mídia produz amplos efeitos na sociedade, relacionados a um determinado tipo de poder que se exerce no processo de administração da visibilidade pública midiático-imagética. Com isso, sua crítica o leva à busca pela emancipação, por meio do questionamento da imagem.

Em relação a esse posicionamento, no entanto, vale lembrar que, se somos seres *entrepréimages*, somos também seres *entretextos*, diaria-

* Algumas referências nesse tema são: Lippmann, 2015; Dewey, 1984; Barthes, 1993; Innis, 2011; McLuhan, 1971; Carey, 1989; Habermas, 1991; Kellner, 2001; Hall, 1980; 1997; McCombs, 2004.

mente bombardeados por letras e palavras das mais diferenciadas, objetos valiosos para as metodologias de análise de discurso e de conteúdo, hoje apoiadas por uma série de softwares para amostras contabilizadas em milhões de *tweets* (Vargo et al., 2014).

Além disso, é preciso atentar para que a rejeição ao positivismo, como posicionamento epistemológico, não signifique uma posição não metodológica, que Stuart Hall provavelmente não aprovaria. Afinal, há hoje uma enorme gama de metodologias disponíveis no mundo epistemológico não positivista, como as análises de conteúdo e de discurso, já mencionadas, análises de sentimento, etnografias e observações de todos os tipos, bem como entrevistas, grupos focais, para enumerar apenas alguns dos métodos qualitativos clássicos. A opção epistemológica não deve, ou não deveria, ser vista como um descarte do método, que especifica a linguagem científica.

Finalmente, com relação ao comentário de James Carey, que inicia esta apresentação, trata-se do ponto que basicamente diferencia os estudos culturais americanos dos europeus, especialmente os britânicos. Stuart Hall foi um acadêmico negro, vindo da Jamaica, que analisou criticamente a representação do negro nas imagens do capitalismo e do imperialismo britânico. Nesse contexto, não há dúvidas de que a questão da “emancipação”, bastante cara à perspectiva crítica, ganha a devida importância.

Para James Carey, no entanto, e para os pragmáticos em geral, nem toda comunicação deve ser vista como forma de opressão ou dominação, que deve ser desvelada para que os oprimidos e dominados possam ver a luz, emancipados pela razão. Há comunicação para todos os gostos e, por isso mesmo, a empiria se torna tão importante para os pragmáticos, de modo que a partir dela se possa refletir sobre o contexto no qual cada objeto de análise específico se insere. Entre o construtivismo e a teoria crítica, por que não ficar com os dois?

Assim, o leitor tem em mãos neste livro três textos fundamentais de Stuart Hall, nos quais o autor desenvolve sua análise política

da cultura, a partir de uma noção específica de representação. Na Introdução, que acompanha os dois textos principais posteriores, Hall faz uma contextualização mais ampla do seu pensamento, em relação às discussões sobre o sentido da cultura. No primeiro capítulo, “O papel da representação”, Hall sistematiza sua teoria a partir dos trabalhos de Saussure, Barthes e Foucault, apresenta exemplos e dialoga com o leitor sobre imagens do nosso arquivo social. No segundo texto, “O espetáculo do ‘Outro’”, está sua pesquisa sobre imagens do negro produzidas na cultura britânica, desde aquelas que acompanhavam os produtos do capitalismo colonizador na África às representações acadêmicas e da intelectualidade britânica, nos seus primeiros contatos com o negro. O autor também discute, nesse texto, o negro na publicidade e no cinema moderno, bem como as possibilidades de uma “política da imagem”, fazendo referência a nomes como o de Spike Lee.

Não há dúvidas, a virada epistemológica e o rompimento com a noção metafísica de “representação” possibilitaram outras percepções da prática representativa, que ganha assim um caráter fortemente “constitutivo”, como sugere Hall. Nesse momento, a representação surge como “representação política” que, em seu ato de representar, constitui não somente a identidade, mas a própria qualidade existencial, ou “realidade” (ontologia), da comunidade política, sendo representada em seus valores, interesses, posicionamentos, prioridades, com seus membros (e não membros), suas regras e instituições. Nesse contexto, da “representação como política”, não ter voz ou não se ver representado pode significar nada menos que opressão existencial.

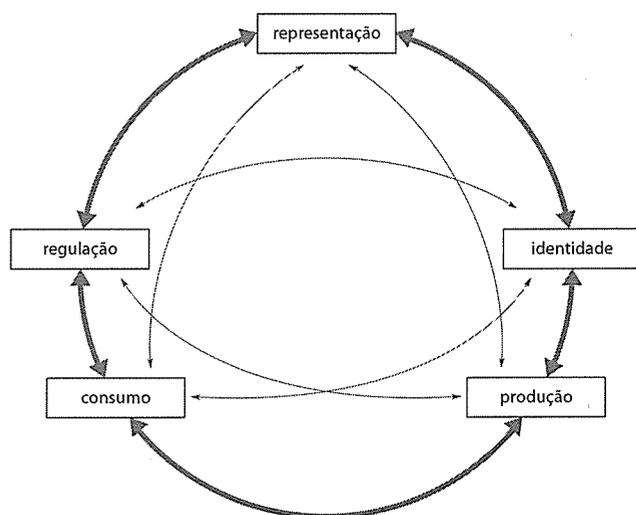
REFERÊNCIAS

- ARENDRT, Hannah. *A promessa da política*. Rio de Janeiro: Difel, 2008.
- _____. *O que é política?* Rio de Janeiro: Bertrand, 2009.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.
- BERGER, Peter Ludwig e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- CAREY, James. *Communication as Culture*. Nova York: Routledge, 1989.
- DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- DEWEY, John. *The Public and Its Problems: An Essay in Political Inquiry*. Pensilvânia: The Pennsylvania State University Press, 2012.
- GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- GOMES, Wilson. *Transformações da política na era da comunicação de massa*. São Paulo: Paulus, 2004.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- HALL, Stuart; HOBSON, Dorothy; LOWE, Andrew e WILLIS, Paul. (Orgs.). *Culture, Media, Language*. Nova York: Routledge, 1980.
- HALL, Stuart (Org.). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. Los Angeles: Sage, 1997.
- INNIS, Harold A. *O viés da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- JARDIM, Eduardo. *Hannah Arendt: pensadora da crise e de um novo início*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.
- LIPPMANN, Walter. *Opinião pública*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- MCCOMBS, Maxwell E. *Setting the Agenda: The Mass Media and Public Opinion*. Massachusetts: Blackwell, 2004.
- MCLUHAN, Marshall. *Guerra e paz na aldeia global*. Rio de Janeiro: Record, 1971.
- OLIVA, Alberto. *Teoria do conhecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- VARGO, Chris J; GUO, Lei; MCCOMBS, Maxwell; SHAW, Donald L. Network Issue Agendas on Twitter During the 2012 U.S. Presidential Election. *Journal of Communication*, nº 64, p. 296-316, 2014. DOI: 10.1111/jcom.12089.

INTRODUÇÃO

Os capítulos deste livro lidam, de diferentes maneiras, com a questão da representação. Esta é uma das práticas centrais que produz a cultura e se apresenta como um momento-chave naquilo que tem sido chamado de “circuito da cultura” (Du Gay et al., 1997). Mas o que a representação tem a ver com “cultura”? Que conexão existe entre “representação” e “cultura”? Colocando em termos simples, cultura diz respeito a “significados compartilhados”. Ora, a linguagem nada mais é do que o meio privilegiado pelo qual “damos sentido” às coisas, onde o significado é produzido e intercambiado. Significados só podem ser compartilhados pelo acesso comum à linguagem. Assim, esta se torna fundamental para os sentidos e para a cultura e vem sendo invariavelmente considerada o repositório-chave de valores e significados culturais.

O CIRCUITO DA CULTURA



Mas como a linguagem constrói significados? Como sustenta o diálogo entre participantes de modo a permitir que eles construam uma cultura de significados compartilhados e interpretem o mundo de maneira semelhante? A linguagem é capaz de fazer isso porque ela opera como um *sistema representacional*. Na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. A linguagem é um dos “meios” através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos – e é esta a ideia primordial e subjacente que sustenta este livro. Cada um dos capítulos subsequentes examina a “produção e circulação de sentido por meio da linguagem”, em relação a diversos exemplos e diversas áreas de prática social. Juntos, esses textos avançam e desenvolvem nossa compreensão de como a representação realmente *funciona*.

“Cultura” é um dos conceitos mais complexos das ciências humanas e sociais, e há várias maneiras de precisá-lo. Nas definições tradicionais do termo, “cultura” é vista como algo que engloba “o que de melhor foi pensado e dito” numa sociedade. É o somatório das grandes ideias, como representadas em obras clássicas da literatura, da pintura, da música e da filosofia – é a “alta cultura” de uma época. Pertencente a um mesmo quadro de referência, mas com um sentido mais moderno, é o uso do termo “cultura” para se referir às formas amplamente distribuídas de música popular, publicações, arte, design e literatura, ou atividades de lazer e entretenimento, que compõem o cotidiano da maioria das “pessoas comuns”. É a chamada “cultura de massa” ou “cultura popular” de uma época.

Por muito tempo, o confronto entre alta cultura e cultura popular foi a maneira clássica de se enquadrar o debate sobre o tema – em que esses termos se viam inevitavelmente atrelados a uma poderosa carga de valor (*grosso modo*, alta = bom; popular = degradado). Nos últimos anos, porém, em um contexto mais próximo das ciências sociais, a palavra “cultura” passou a ser utilizada para se referir a tudo o que seja característico sobre o “modo de vida” de um povo, de uma comunidade, de uma nação ou de um grupo social – o que veio a ser conhecido como a definição “antropológica”. Por outro lado, a palavra também passou a ser utilizada para descrever os “valores compartilhados” de um grupo ou de uma sociedade – o que de certo modo se assemelha à definição antropológica, mas com uma ênfase sociológica maior. No decorrer deste livro, o leitor encontrará evidências de todos esses significados. Entretanto, como o próprio título do livro sugere, o termo “cultura” será geralmente utilizado aqui de uma forma diferente, mais específica.

A importância do *sentido* para a definição de cultura recebeu ênfase por aquilo que passou a ser chamado de “virada cultural” nas ciências humanas e sociais, sobretudo nos estudos culturais e na sociologia da cultura. Argumenta-se que cultura não é tanto

um conjunto de *coisas* – romances e pinturas ou programas de tv e histórias em quadrinhos –, mas sim um conjunto de práticas. Basicamente, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos – o “compartilhamento de significados” – entre os membros de um grupo ou sociedade. Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro. Assim, a cultura depende de que seus participantes interpretem o que acontece ao seu redor e “deem sentido” às coisas de forma semelhante.

Este foco em “significados compartilhados” pode, algumas vezes, fazer a cultura soar demasiado unitária e cognitiva. Porém, em toda cultura há sempre uma grande diversidade de significados a respeito de qualquer tema e mais de uma maneira de representá-lo ou interpretá-lo. Além disso, a cultura se relaciona a sentimentos, a emoções, a um senso de pertencimento, bem como a conceitos e a ideias. A expressão no meu rosto pode até “revelar algo” sobre quem eu sou (identidade), o que estou sentindo (emoções) e de que grupo sinto fazer parte (pertencimento). Ela pode ser “lida” e compreendida por outros indivíduos mesmo que eu não tenha a intenção deliberada de comunicar algo formal como “uma mensagem”, e ainda que o outro sujeito não consiga perceber de maneira muito lógica como chegou a entender o que eu estava “dizendo”. Acima de tudo, os significados culturais não estão somente na nossa cabeça – eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e consequentemente geram efeitos reais e práticos.

A ênfase nas práticas culturais é importante. São os participantes de uma cultura que dão sentido a indivíduos, objetos e acontecimentos. As coisas “em si” raramente –talvez nunca – têm um significado único, fixo e inalterável. Mesmo algo tão óbvio como uma pedra pode ser somente uma rocha, um delimitador de fronteira ou uma escultura, dependendo *do que* ela significa – isto é, dentro de

certo contexto de uso e do que os filósofos chamam de diferentes “jogos de linguagem” (a saber, a linguagem das fronteiras, a linguagem das esculturas, e assim por diante).

Em parte, nós damos significados a objetos, pessoas e eventos por meio de paradigmas de interpretação que levamos a eles. Em parte, damos sentido às coisas pelo modo como as utilizamos ou as integramos em nossas práticas cotidianas. É o uso que fazemos de uma pilha de tijolos com argamassa que faz disso uma “casa”; e o que sentimos, pensamos ou dizemos a respeito dela é o que faz dessa “casa” um “lar”. Em outra parte ainda, nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as *representamos* – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos.

A cultura, podemos dizer, está envolvida em todas essas práticas que não são geneticamente programadas em nós (diferentemente do movimento involuntário do joelho ao ser estimulado por um martelo), mas que carregam sentido e valores para nós, que precisam ser *significativamente interpretadas* por outros, ou que *dependem do sentido* para seu efetivo funcionamento. A cultura, desse modo, permeia toda a sociedade. Ela é o que diferencia o elemento “humano” na vida social daquilo que é biologicamente direcionado. Nesse sentido, o estudo da cultura ressalta o papel fundamental do domínio *simbólico* no centro da vida em sociedade.

Mas onde o sentido é produzido? Nosso “circuito da cultura” indica que sentidos são, de fato, elaborados em diferentes áreas e perpassados por vários processos ou práticas (o circuito cultural). O sentido é o que nos permite cultivar a noção de nossa própria identidade, de quem somos e a quem “pertencemos” – e, assim, ele se relaciona a questões sobre como a cultura é usada para restringir ou manter a identidade dentro do grupo e sobre a diferença entre

grupos (o foco principal de Woodward, 2012). O sentido é constantemente elaborado e compartilhado em cada interação pessoal e social da qual fazemos parte. De certa forma, este é o campo mais privilegiado – embora com frequência o mais negligenciado – da cultura e do significado.

O sentido é também produzido em uma variedade de mídias; especialmente, nos dias de hoje, na moderna mídia de massa, nos sistemas de comunicação global, de tecnologia complexa, que fazem sentidos circularem entre diferentes culturas numa velocidade e escala até então desconhecidas na história (como aborda Du Gay, 1997). O sentido também é criado sempre que nos expressamos por meio de “objetos culturais”, os consumimos, deles fazemos uso ou nos apropriamos; isto é, quando nós os integramos de diferentes maneiras nas práticas e rituais cotidianos e, assim, investimos tais objetos de valor e significado. Ou, ainda, quando tecemos narrativas, enredos – e fantasias – em torno deles (este é o foco de Mackay, 1997).

Os sentidos também regulam e organizam nossas práticas e condutas: auxiliam no estabelecimento de normas e convenções segundo as quais a vida em sociedade é ordenada e administrada. Eles também são, portanto, aquilo que os interessados em administrar e regular a conduta dos outros procuram estruturar e formalizar (este é o foco de Thompson, 1997). Em outras palavras, a questão do sentido relaciona-se a *todos* os diferentes momentos ou práticas em nosso “circuito cultural” – na construção da identidade e na demarcação das diferenças, na produção e no consumo, bem como na regulação da conduta social. Entretanto, em todos esses exemplos, e em todas essas diferentes arenas institucionais, um dos “meios” privilegiados através do qual o sentido se vê elaborado e perpassado é a *linguagem*.

Assim, neste livro, nos aprofundamos no primeiro elemento do nosso “circuito da cultura” e começamos com a questão do sentido, da

linguagem e da representação. Membros da mesma cultura compartilham conjuntos de conceitos, imagens e ideias que lhes permitem sentir, refletir e, portanto, interpretar o mundo de forma semelhante. Eles devem compartilhar, em um sentido mais geral, os mesmos “códigos culturais”. Deste modo, pensar e sentir são em si mesmos “sistemas de representação”, nos quais nossos conceitos, imagens e emoções “dão sentido a” ou representam – em nossa vida mental – objetos que estão, ou podem estar, “lá fora” no mundo.

De modo semelhante, a fim de *comunicar* esses significados para outras pessoas, em qualquer troca significativa, os participantes também devem ser capazes de utilizar o mesmo código linguístico – eles devem, em um sentido muito amplo, “falar a mesma língua”. Isso não quer dizer que eles precisem literalmente falar alemão, francês ou chinês. Tampouco significa que eles consigam compreender perfeitamente o que qualquer falante da mesma língua está dizendo. Nós estamos nos referindo a um sentido muito maior de linguagem. Nossos interlocutores precisam falar o suficiente da mesma língua para serem capazes de traduzir o que “o outro” fala em algo que “eu” possa entender e vice-versa. Eles precisam estar familiarizados com os mesmos modos genéricos de elaborar ruídos para produzir o que reconheceriam como “música”. Precisam também interpretar expressões faciais e linguagem corporal de modo semelhante, além de, é claro, saber transpor seus sentimentos e ideias para esses códigos. O sentido é um diálogo – sempre parcialmente compreendido, sempre uma troca desigual.

Por que nos referimos a todas essas diferentes formas de produção e transmissão como “línguas” ou “como se fossem línguas”? Como, afinal, as línguas funcionam? A resposta simples é que operam *por meio de representação*. São “sistemas de representação”. Essencialmente, podemos afirmar que essas práticas funcionam “como se fossem línguas” *não porque* elas são escritas ou faladas (elas não são), mas sim porque todas se utilizam de algum compo-

nente para representar ou dar sentido àquilo que queremos dizer e para expressar ou transmitir um pensamento, um conceito, uma ideia, um sentimento. A língua falada faz uso de sons, a escrita, de palavras, a música arranja notas em escala, a “linguagem corporal” emprega gestos físicos, a indústria da moda utiliza itens de vestuário, a expressão facial se aproveita de traços individuais, a TV, por sua vez, apropria-se de pontos produzidos digital e eletronicamente e o sinal de trânsito usa as cores vermelha, verde e amarela para “dizer algo”.

Esses elementos – sons, palavras, gestos, expressões, roupas – são parte da nossa realidade natural e material; sua importância para a linguagem, porém, não se reduz ao que *são*, mas sim ao que *fazem*, a suas funções. Eles constroem significados e os transmitem. Eles significam, não possuem um sentido claro *em si mesmos* – ao contrário, eles são veículos ou meios que *carregam sentido*, pois funcionam como *símbolos* que representam ou conferem sentido (isto é, simbolizam) às ideias que desejamos transmitir. Para usar outra metáfora, eles operam como *signos*, que são representações de nossos conceitos, ideias e sentimentos que permitem aos outros “ler”, decodificar ou interpretar seus sentidos de maneira próxima à que fazemos.

Deste modo, a linguagem é uma prática significativa. Qualquer sistema representacional que trabalhe nesses termos pode ser visto, de forma geral, como algo que funciona de acordo com os princípios da representação pela linguagem. Assim, a fotografia é também um sistema representacional, que utiliza imagens sobre um papel fotosensível para transmitir um sentido fotográfico a respeito de determinado indivíduo, acontecimento ou cena. Exposições em museus ou galerias podem igualmente ser vistas “como uma linguagem”, já que fazem uso da disposição de objetos para elaborar certos sentidos sobre o tema da mostra. A música, por sua vez, é “como uma linguagem” na medida em que emprega notas musicais para transmitir sensações e ideias, mesmo que abstratas e sem referência direta na

“realidade material”. (A música é tida como a transmissão máxima de ruído com o mínimo de informação.)

Se nos deslocarmos para os jogos de futebol repletos de cartazes, bandeiras e *slogans*, rostos e corpos pintados de certas cores ou inscritos com certos símbolos, podemos também considerá-los “como uma linguagem” – na medida em que isso é uma prática simbólica que concede sentido ou expressão à ideia de pertencimento a uma cultura nacional ou de identificação com uma comunidade local. Isso é parte da linguagem de identidade nacional, um discurso de pertencimento nacional. Representação, aqui, está intimamente ligada a identidade e conhecimento. Pois, na realidade, é difícil saber o que “ser inglês” – ou mesmo francês, alemão, sul-africano, japonês – *significa* fora do escopo em que nossos conceitos e imagens de identidade e cultura nacionais foram representados. Sem esses sistemas de “significação”, seríamos incapazes de adotar tais identidades (ou mesmo de rejeitá-las) e conseqüentemente incapazes de fomentar ou manter essa realidade existencial que chamamos de cultura.

Portanto, é por meio da cultura e da linguagem, pensadas *neste contexto*, que a elaboração e a circulação de significados ocorrem. A visão convencional era a de que “objetos” existem na realidade natural e material; de que seus traços palpáveis e naturais os determinam ou os constituem; e que eles possuem um sentido absolutamente claro *fora do escopo* em que são representados. A representação, sob este ponto de vista, revelava-se um processo de importância secundária, que entrava em campo apenas quando as coisas já haviam sido totalmente estabelecidas e seus sentidos constituídos.

Desde a “virada cultural” nas ciências humanas e sociais, contudo, o sentido é visto como algo a ser *produzido* – construído – em vez de simplesmente “encontrado”. Conseqüentemente, circunscrita ao que veio a ser chamado de “abordagem social construtivista” ou “construtivismo social”, a representação é concebida como parte constitutiva das coisas; logo, a cultura é definida como um processo

original e igualmente constitutivo, tão fundamental quanto a base econômica ou material para a configuração de sujeitos sociais e acontecimentos históricos – e não uma mera reflexão sobre a realidade depois do acontecimento.

A “linguagem” fornece, portanto, um modelo geral do funcionamento da cultura e da representação, especialmente na chamada abordagem *semiótica* – sendo esta o estudo ou a “ciência dos signos” e seus papéis enquanto veículos de sentido numa cultura. Nas últimas décadas, essa preocupação com o sentido tomou um rumo diferente, ficando mais concentrada não em pormenores do funcionamento da “linguagem”, mas sim no papel mais amplo desempenhado pelo *discurso* na cultura.

Discursos são maneiras de se referir a um determinado tópico da prática ou sobre ele construir conhecimento: um conjunto (ou *constituição*) de ideias, imagens e práticas que suscitam variedades no falar, formas de conhecimento e condutas relacionadas a um tema particular, atividade social ou lugar institucional na sociedade. Essas *formações discursivas*, como assim são conhecidas, definem o que é ou não adequado em nosso enunciado sobre um determinado tema ou área de atividade social, bem como em nossas práticas associadas a tal área ou tema. As formações discursivas definem ainda que tipo de conhecimento é considerado útil, relevante e “verdadeiro” em seu contexto; definem que gênero de indivíduos ou “sujeitos” personificam essas características. Assim, “discursiva” se tornou o termo geral utilizado para fazer referência a qualquer abordagem em que o sentido, a representação e a cultura são elementos considerados constitutivos.

Existem, é claro, algumas semelhanças – como também grandes diferenças – entre a *semiótica* e as abordagens *discursivas*, desenvolvidas mais à frente neste livro. Uma diferença fundamental é que a abordagem *semiótica* se concentra em *como* a representação e a linguagem produzem sentido – o que tem sido chamado de “poética”

–, enquanto a abordagem *discursiva* se concentra mais nos *efeitos e consequências* da representação – isto é, sua “política”. Examina não apenas como a linguagem e a representação produzem sentido, mas como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados. A ênfase da abordagem *discursiva* recai invariavelmente sobre a especificidade histórica de uma forma particular ou de um “regime” de representação, e não sobre a “linguagem” enquanto tema mais geral. Isto é, seu foco incide sobre *linguagens* ou significados e de que maneira eles são utilizados em um dado período ou local, apontando para uma grande especificidade histórica – a maneira como práticas representacionais operam em situações históricas concretas.

O uso corrente da linguagem e do discurso enquanto modelos de como a cultura, o sentido e a representação funcionam, bem como a subsequente “virada discursiva” nas ciências humanas e sociais constituem a mudança de direção mais importante ocorrida, nos últimos anos, no estudo da vida em sociedade. A discussão a respeito das duas versões do “construtivismo” – as abordagens semiótica e discursiva – surgirá alinhavada e desenvolvida nos capítulos que virão a seguir, considerando, claro, que a “virada cultural” não tem se desenvolvido de maneira incontestável.

No capítulo sobre o papel da representação, procuro abordar com maior profundidade o argumento teórico a respeito do sentido, da linguagem e da representação, brevemente resumido até agora. O que afinal queremos dizer quando afirmamos que o “significado é produzido por meio da linguagem”? Lançando mão de uma série de exemplos, o capítulo nos conduz por meio das implicações deste raciocínio. Será que as coisas – objetos, indivíduos, acontecimentos – exibem um intrínseco, único, inalterável e verdadeiro sentido, cabendo unicamente à linguagem revelá-lo com precisão? Ou

são os sentidos passíveis de constante transformação à medida que nos movimentamos de uma cultura para a outra, de uma linguagem para outra, de um contexto histórico para outro, de um grupo, comunidade ou subcultura para outros? O significado é fixado por meio de nossos sistemas representacionais, em vez de ser definido “no mundo”? Está claro que a representação não é uma prática simples, tampouco transparente como inicialmente aparenta ser, e que, de modo a destrinchar uma ideia, precisamos nos empenhar sobre uma série de exemplos e trazer à luz alguns conceitos e teorias a fim de explorar e esclarecer suas complexidades.

Por fim, no último capítulo, procuro abordar o tema da “representação das diferenças” no contexto das manifestações contemporâneas populares (fotografia jornalística, publicidade, cinema e ilustrações). Vamos nos atentar para como a diferença “racial”, de etnia e de sexo tem sido “representada” numa gama de exemplos visuais originados de vários arquivos históricos. Serão discutidas questões cruciais sobre a representação da “diferença” como “Outro” e sobre de que maneira o “diferente” se configura por meio da estereotipagem. No entanto, à medida que este raciocínio se desenvolve, o capítulo aborda o ponto mais abrangente de como as práticas de significação de fato estruturam nosso “olhar”, como os diversos modos de olhar estão circunscritos por essas práticas de representação, e como a violência, a fantasia e o “desejo” atuam nessas mesmas práticas, tornando-as mais complexas e mais ambíguos seus sentidos. O capítulo se encerra com a reflexão sobre algumas “contraestratégias” nas “políticas de representação” – a maneira como um sentido pode ser disputado, e se um regime específico de representação pode ser desafiado, contestado ou transformado.

REFERÊNCIAS

- DU GAY, Paul (Org.). *Production of Culture/Cultures of Production*. Londres: Sage/The Open University, 1997.
- DU GAY, Paul; HALL, Stuart; JANES, Linda; MACKAY, Hugh e NEGUS, Keith. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage/The Open University, 1997.
- HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage/The Open University, 1977.
- MACKAY, Hugh (Org.). *Consumption and Everyday Life*. Londres: Sage/The Open University, 1997.
- THOMPSON, Kenneth. *Media and Cultural Regulation*. Londres: Sage/The Open University, 1997.
- WOODWARD, Kathryn e HALL, Stuart. *Identidade e diferença*. 13.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

O PAPEL DA REPRESENTAÇÃO

CAPÍTULO I

1. Representação, sentido e linguagem

Neste capítulo, nos concentraremos em um dos processos-chave do “circuito cultural” – a prática da representação. O objetivo aqui será introduzir o leitor a este tópico e explicar do que se trata e por que lhe damos tamanha importância nos estudos culturais.

O conceito de representação passou a ocupar um novo e importante lugar no estudo da cultura. Afinal, a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura. Mas o que isso quer dizer? O que a representação tem a ver com cultura e significado? Um uso corrente do termo afirma que: “Representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas.” Pode-se perguntar com toda a razão: “Mas isso é tudo?” Bem, sim e não. Representação *é* uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar *envolve* o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos. Entretanto, esse é um processo longe de ser simples e direto, como descobriremos a seguir.

Afinal, como o conceito de representação conecta sentido e linguagem à cultura? Para explorar mais adequadamente essa conexão, olharemos para uma gama de diferentes teorias sobre como a linguagem é usada para representar o mundo. Nesse contexto, estabelece-

remos uma distinção entre três diferentes abordagens ou teorias: a *reflexiva*, a *intencional* e a *construtivista*. A linguagem simplesmente reflete um significado que já existe no mundo dos objetos, pessoas ou eventos (*reflexiva*)? A linguagem expressa somente o que o falante, o escritor ou pintor quer dizer, o significado intencional pretendido por ele ou ela (*intencional*)? Ou o significado se constrói na linguagem e por meio dela (*construtivista*)? Adiante nos aprofundaremos sobre essas três abordagens.

A maior parte deste capítulo será dedicada à exploração da abordagem *construtivista*, uma vez que esta é a perspectiva de impacto mais relevante sobre os estudos culturais nos anos recentes. Examinaremos aqui duas variantes ou modelos principais do construtivismo – a abordagem *semiótica*, fortemente influenciada pelo linguista suíço Ferdinand de Saussure, e a abordagem *discursiva*, associada ao filósofo e historiador francês Michel Foucault.

1.1 PRODUZINDO SIGNIFICADOS, REPRESENTANDO OBJETOS

O que, afinal, o termo *representação* significa nesse contexto? O que o processo da representação engloba? Como a representação funciona? Resumidamente, representação diz respeito à produção de sentido pela linguagem. Não por acaso, o dicionário Oxford sugere dois sentidos fundamentais para o termo:

I – Representar algo é descrevê-lo ou retratá-lo, trazê-lo à tona na mente por meio da descrição, modelo ou imaginação; produzir uma semelhança de algo na nossa mente ou em nossos sentidos. Como, por exemplo, na frase: “Este quadro representa o assassinato de Abel por Caim.”

II – Representar também significa simbolizar alguma coisa, pôr-se no seu lugar ou dela ser uma amostra ou um substituto. Como na frase: “No cristianismo, a cruz representa o sofrimento e a crucificação de Cristo.”

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

ATIVIDADE 1

Propomos aqui um simples exercício de representação. Olhe para qualquer objeto familiar. Você imediatamente reconhecerá o que ele é. Mas como você *sabe* o que é este objeto? O que é “reconhecer”?

Agora, tente se tornar consciente do que está fazendo – observe o que acontece à sua volta. Você reconhece o que é o objeto porque seus processos de pensamento decodificam sua percepção visual dele conforme um entendimento prévio que você tem, na sua mente, deste mesmo objeto. Isso ocorre porque, se você desviar o olhar, você ainda pode *pensar* nele, invocando sua imagem, como dizemos, “no olho da mente”. Continue – tente seguir o processo como ele acontece: lá está o objeto... e lá está o conceito na sua mente que lhe diz o que ele é, o que a imagem visual que você tem dele *significa*.

Agora, diga em voz alta: “É uma lâmpada” – ou uma mesa, ou um livro, ou um telefone, ou qualquer coisa. O conceito do objeto passou da representação mental que você tem dele para mim *por meio* da palavra que você acabou de usar. A palavra indica ou representa o conceito, e pode ser usada para referenciar ou designar tanto um objeto “real” quanto um objeto imaginário, como anjos dançando na cabeça de um alfinete – o que, evidentemente, ninguém nunca presenciou.

É assim, portanto, que você dá sentido às coisas por meio da linguagem. É assim que você “toma sentido” das pessoas, dos objetos e acontecimentos, e é desta maneira que você é capaz de expressar um pensamento complexo sobre coisas para outras pessoas, ou de se comunicar a respeito delas pela linguagem de modo que outros seres humanos são capazes de entender.

Mas por que temos de passar por este processo complexo para representar nossos pensamentos? Se você bota em cima da mesa um copo que estava segurando e sai do recinto, você ainda pode *pensar* no copo, muito embora ele não esteja mais fisicamente presente. Na verdade, você não pode pensar com o copo; você só pode pensar com o *conceito* do copo. Como os linguistas costumam dizer, “cachorros latem, mas o conceito de ‘cachorro’ não pode latir ou morder”. Logo, você tampouco pode falar com o copo real. Você só pode falar com a *palavra* que designa copo – COPO –, que é o signo linguístico utilizado em português para nos referirmos a objetos nos quais bebemos água. E aqui é onde a *representação* aparece: ela é a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos *referirmos* ao mundo “real” dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios.

Assim, temos *dois* processos – dois *sistemas de representação* – envolvidos. Primeiro, há o “sistema” pelo qual toda ordem de objetos, sujeitos e acontecimentos é correlacionada a um conjunto de conceitos ou *representações mentais* que nós carregamos. Sem eles jamais conseguiríamos interpretar o mundo de maneira inteligível. Em primeiro lugar, portanto, o significado depende do sistema de conceitos e imagens formados em nossos pensamentos, que podem “representar” ou “se colocar como” o mundo. Este sistema possibilita que façamos referências a coisas tanto dentro, quanto fora de nossa mente.

Antes de passarmos ao segundo “sistema de representação”, devemos observar que a versão apresentada é a simplificação de um processo bastante complexo. É simples o suficiente para constataremos como nós formamos conceitos para coisas que podemos perceber – sujeitos ou objetos materiais, como cadeiras, mesas e carteiras. Entretanto, também elaboramos conceitos para coisas mais obscuras e abstratas, que não podemos, de nenhuma maneira simples, ver, sentir ou tocar. Pense, por exemplo, nos conceitos de guerra, morte, amizade ou amor. Além do mais, como já salientamos, também elaboramos conceitos a respeito de coisas que nunca vimos, e possivelmente jamais veremos, e sobre pessoas e lugares totalmente originados da nossa imaginação. Nós podemos ter um claro conceito, digamos, de anjos, sereias, Deus, diabo, do paraíso e do inferno, ou de Middlemarch (a cidade fictícia do romance de George Eliot) e de Elizabeth (a heroína da obra *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen).

Aqui, rotulamos isso como um “*sistema de representação*”. A razão é simples: ele consiste não em conceitos individuais, mas em diferentes maneiras de organizar, agrupar e classificá-los, bem como em formas de estabelecer relações complexas entre eles. Por exemplo, nós usamos os princípios da similaridade e da diferença para estabelecer relações entre conceitos ou para distingui-los uns dos outros. Nesse sentido, eu tenho a impressão de que, em alguns aspectos, pássaros são como aviões no céu, baseado no fato de que eles são semelhantes porque ambos podem voar. Contudo, também tenho a impressão de que, em outros aspectos, eles são diferentes, já que as aves são parte da natureza enquanto as aeronaves são feitas pelo homem. Essa mistura e a combinação de relações entre conceitos para formar ideias e pensamentos complexos são possíveis porque nossos conceitos são organizados em diferentes sistemas classificatórios. Nesse exemplo, o primeiro deles é baseado na distinção entre voa/não voa e o segundo, entre natural/feito pelo homem. Há outros

princípios de organização como estes operando em todos os sistemas conceituais: por exemplo, classificar de acordo com a sequência (que conceito segue qual) ou causalidade (o que causa cada coisa) e assim por diante. O ponto aqui não é uma coleção aleatória de conceitos, mas sim organizados, dispostos e classificados em relações complexas com os outros. É assim que o nosso sistema conceitual se apresenta. Isso não enfraquece, entretanto, o ponto básico. O sentido depende da relação entre as coisas no mundo – pessoas, objetos e eventos, reais ou ficcionais – e do sistema conceitual, que pode funcionar como *representação mental* delas.

Poderia ocorrer ainda que o mapa conceitual que carrego na minha cabeça fosse totalmente diferente do seu, o que nos levaria – eu e você – a interpretar ou dar sentido ao mundo de maneiras totalmente diversas. Seríamos incapazes de compartilhar nossos pensamentos ou de trocar ideias sobre o mundo. Na verdade, provavelmente entenderíamos e interpretaríamos o mundo de uma maneira única e individual. Somos, entretanto, capazes de nos comunicar porque compartilhamos praticamente os mesmos mapas conceituais e, assim, damos sentido ou interpretamos o mundo de formas mais ou menos semelhantes. Isso é, de fato, o que significa pertencer “à mesma cultura”. Uma vez que nós julgamos o mundo de maneira relativamente similar, podemos construir uma cultura de sentidos compartilhada e, então, criar um mundo social que habitamos juntos. Não é por acaso que “cultura” é, por vezes, definida em termos de “sentidos compartilhados ou mapas conceituais compartilhados” (ver Du Gay et al., 1997).

Contudo, um mapa conceitual compartilhado não é o bastante. Devemos também ser capazes de representar e de trocar sentidos e conceitos – o que só podemos fazer quando também temos acesso a uma linguagem comum. A linguagem se apresenta, portanto, como o segundo sistema de representação envolvido no processo global de construção de sentido. Nosso mapa precisa ser traduzido em uma

linguagem comum, para que assim correlacionemos nossos conceitos e ideias com certas palavras escritas, sons pronunciados ou imagens visuais. O termo geral que usamos para palavras, sons ou imagens que carregam sentido é *signo*. Os signos indicam ou representam os conceitos e as relações entre eles que carregamos em nossa mente e que, juntos, constroem os sistemas de significado da nossa cultura.

Signos são organizados em linguagens. A existência de linguagens comuns nos possibilita traduzir nossos pensamentos (conceitos) em palavras, sons ou imagens, e depois usá-los, enquanto linguagem, para expressar sentidos e comunicar pensamentos a outras pessoas. Devemos nos lembrar, evidentemente, que o termo “linguagem” é usado aqui de forma bem ampla e inclusiva. O sistema escrito ou o sistema falado de uma língua em particular são ambos, obviamente, considerados “linguagens”. Mas igualmente o são as imagens visuais, sejam elas produzidas pela via manual, mecânica, eletrônica, digital ou por outros meios, quando usadas para expressar sentido. E assim também ocorre com outras coisas não “linguísticas” em nenhum sentido usual: as expressões faciais ou dos gestos, por exemplo, ou a “linguagem” da moda, do vestuário, ou das luzes do tráfego. Até mesmo a música se apresenta como uma “linguagem”, com relações complexas entre diferentes sons e acordes; trata-se, contudo, de um caso muito especial, já que ela não pode ser facilmente utilizada para fazer referência a coisas ou objetos reais no mundo (este tema é mais aprofundado em Du Gay, 1997, e Mackay, 1997). Enfim, qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funcionem como signos, que sejam capazes de carregar e expressar sentido e que estejam organizados com outros em um sistema, são, sob esta ótica, “uma linguagem”. É neste aspecto que aquele modelo de sentido que vem sendo analisado aqui é frequentemente descrito como “linguístico”, bem como todas as teorias de sentido que seguem esse modelo básico passam a ser descritas como parte de uma “virada linguística” nas ciências sociais e nos estudos culturais.

No cerne do processo de significação na cultura surgem, então, dois “sistemas de representação” relacionados. O primeiro nos permite dar sentido ao mundo por meio da construção de um conjunto de correspondências, ou de uma cadeia de equivalências, entre as coisas – pessoas, objetos, acontecimentos, ideias abstratas etc. – e o nosso sistema de conceitos, os nossos mapas conceituais. O segundo depende da construção de um conjunto de correspondências entre esse nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, dispostos ou organizados em diversas linguagens, que indicam ou representam aqueles conceitos. A relação entre “coisas”, conceitos e signos se situa, assim, no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de “representação”.

1.2 LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO

Assim como as pessoas que pertencem à mesma cultura compartilham um mapa conceitual relativamente parecido, elas também devem compartilhar uma maneira semelhante de interpretar os signos de uma linguagem, pois só assim os sentidos serão efetivamente intercambiados entre os sujeitos. Mas como, afinal, sabemos que conceito indica tal coisa? Ou que palavra efetivamente representa determinado conceito? Como saber que sons ou imagens trarão, por meio da linguagem, o sentido de meus conceitos e do que quero expressar com eles? Isso pode ser relativamente simples no caso dos signos visuais, já que o desenho, a pintura ou a imagem de uma ovelha na câmera e na TV, por exemplo, traz a semelhança do animal peludo pastando em um campo ao qual eu quero me referir. Ainda assim, precisamos ter em mente que uma versão desenhada, pintada ou digitalizada de uma ovelha não é exatamente igual ao ser “real”. Em primeiro lugar, a maioria das imagens possui duas dimensões, enquanto o animal “real” existe em três dimensões.

Imagens e signos visuais, mesmo quando carregam uma semelhança próxima às coisas a que fazem referência, continuam sendo signos: eles carregam sentido e, então, têm que ser interpretados. Para fazer isso, nós devemos ter acesso aos dois sistemas de representação discutidos anteriormente: ao mapa conceitual que correlaciona o animal no campo com o conceito de “ovelha” e a um sistema de linguagem, no qual a linguagem visual carrega alguma semelhança à coisa real ou “parece com ela” de alguma forma. Esse argumento fica mais claro se nós pensarmos em um desenho caricato ou na pintura abstrata de uma “ovelha”, para os quais nós precisamos de um sofisticado sistema conceitual e de linguística compartilhada a fim de ter certeza de que estamos todos “lendo” o signo da mesma forma. Ainda assim, é possível nos flagrarmos imaginando se é realmente a imagem de uma ovelha, no final das contas. À medida que a relação entre o signo e o seu referente se torna menos clara, o sentido começa a deslizar e a escapar de nós, caminhando para a incerteza. O sentido já não está passando transparentemente de uma pessoa à outra...

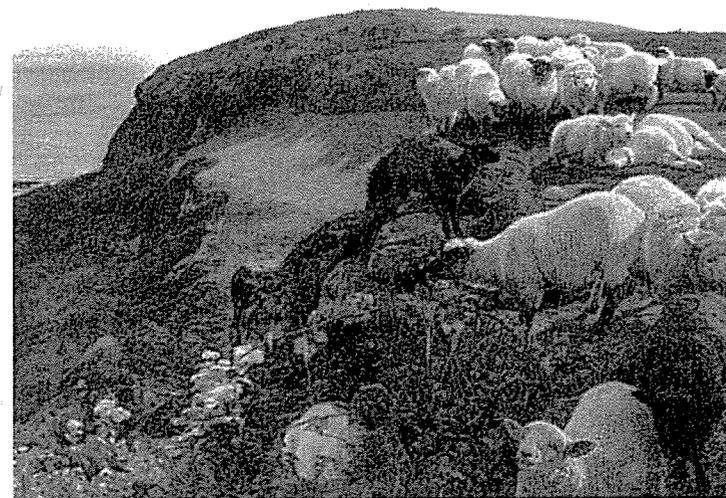


FIGURA1
William Holman Hunt,
Nossa costa inglesa ("Ovelhas perdidas"), 1852

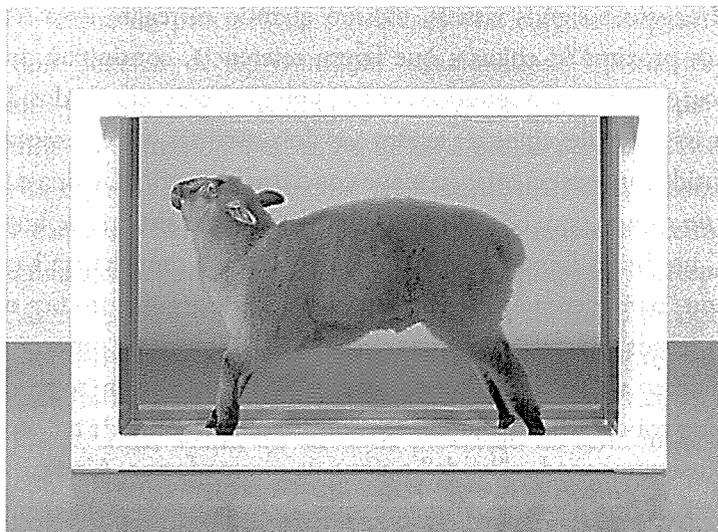


FIGURA 2

P: Quando uma ovelha não é uma ovelha?

R: Quando é uma obra de arte. (Damien Hirst, *Longe do rebanho*, 1994)

Então, mesmo no caso da linguagem visual, em que a relação entre o conceito e o signo parece bem direta, a questão está longe de ser simples. É ainda mais difícil com as linguagens escrita ou falada, nas quais as palavras não parecem nada com as coisas às quais se referem, nem soam como elas. Em parte, isso ocorre porque existem diferentes tipos de signos. Signos visuais são o que chamamos signos *icônicos*. Ou seja, eles carregam, em suas formas, uma certa semelhança com o objeto, pessoa ou evento ao qual fazem referência. Uma fotografia de uma árvore reproduz algo das reais condições da nossa percepção visual. Signos escritos ou ditos, por outro lado, são chamados de *indexicais*.

Eles não carregam nenhuma relação óbvia com as coisas às quais se referem. As letras Á, R, V, O, R, E não se parecem em nada com as árvores na natureza, nem a palavra “árvore” em português soa

como árvores “reais” (se é que elas fazem algum som!). Nesses sistemas de representação, a relação entre o signo, o conceito e o objeto ao qual fazem referência é completamente *arbitrária*. Usando esse termo, nós queremos dizer que, em princípio, qualquer coleção de letras ou quaisquer sons em qualquer ordem poderiam desempenhar o papel igualmente bem. As árvores não se importariam se nós usássemos a palavra SEROVRA – “árvores” escrito de trás para a frente – a fim de representar o conceito delas. Isso fica claro quando, comparando o francês com o inglês, por exemplo, letras bem diferentes e um som bem distinto são usados para se referir ao que, em todos os aspectos, é a mesma coisa – uma árvore “real” – e, até onde sabemos, ao mesmo conceito – uma planta grande que cresce na natureza. O francês e o inglês parecem estar usando o mesmo conceito, mas em inglês ele é representado pela palavra TREE e, em francês, pela palavra ARBRE.

1.3 COMPARTILHANDO OS CÓDIGOS

A questão, então, é: como as pessoas que pertencem à mesma cultura, que compartilham o mesmo mapa conceitual e que falam ou escrevem a mesma língua sabem que a combinação arbitrária de letras e sons que constitui a palavra ÁRVORE indica ou representa o conceito de “planta grande que cresce na natureza”? Uma possibilidade seria a de que os objetos no mundo, por eles mesmos, incorporam e fixam, de algum jeito, seu sentido “verdadeiro”. Mas não é certo que árvores de verdade *saibam* que são árvores, tampouco que saibam que a palavra em português que representa seu conceito é escrita ÁRVORE, enquanto em inglês é escrita TREE! Até onde elas sabem, elas poderiam, da mesma forma, ser representadas por VACA ou VACHE ou até XYZ. O sentido *não* está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos *na* palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural

e inevitável. *O sentido é construído pelo sistema de representação.* Ele é construído e fixado pelo *código*, que estabelece a correlação entre nosso sistema conceitual e nossa linguagem, de modo que, a cada vez que pensamos em uma árvore, o código nos diz para usar a palavra em português *ÁRVORE*, ou a palavra inglesa *TREE*. Ele nos informa que, na nossa cultura – isto é, nos nossos códigos conceituais e de linguagem – o conceito “árvore” é representado pelas letras *Á, R, V, O, R, E*, dispostas em certa seqüência. De maneira semelhante, no Código Morse o signo para *V* (que, na Segunda Guerra Mundial, Churchill fez indicar ou representar “Vitória”) é ponto, ponto, ponto, traço; enquanto na “linguagem dos semáforos”, verde = sigal e vermelho = pare!

Um jeito, então, de pensar a “cultura” é nos termos desses mapas conceituais compartilhados, sistemas de linguagem compartilhada e *códigos que governam as relações de tradução entre eles*. Os códigos fixam as relações entre conceitos e signos. Estabilizam o sentido dentro de diferentes linguagens e culturas. Eles nos dizem qual linguagem devemos usar para exprimir determinada ideia. O inverso também é verdadeiro: os códigos nos dizem quais conceitos estão em jogo quando ouvimos ou lemos certos signos.

Assim, ao fixar arbitrariamente as relações entre nosso sistema conceitual e nossos sistemas linguísticos (note-se, “linguístico” em um sentido amplo), os códigos nos possibilitam falar e ouvir inteligivelmente, e estabelecer uma “tradutibilidade” entre nossos conceitos e nossas línguas. Isso permite que o sentido passe do enunciador ao ouvinte e seja efetivamente comunicado dentro de uma cultura. Essa “tradutibilidade” não é dada pela natureza ou fixada por deuses, mas é criada socialmente e na cultura, como o resultado de um conjunto de convenções sociais. Ingleses, franceses ou hindus, através do tempo, sem decisão ou escolha consciente, chegaram a um acordo velado, a uma espécie de pacto não escrito de que, em suas diversas línguas, certos signos indicam ou representam determinados con-

ceitos. Isso é o que as crianças aprendem e faz com que sejam não apenas indivíduos simplesmente biológicos, mas sujeitos culturais. Elas aprendem o sistema de convenções e representação, os códigos de sua língua e cultura, o que as equipa com uma habilidade cultural e permite que elas atuem como sujeitos culturalmente competentes. Não porque esse conhecimento esteja impresso em seus genes, mas porque elas aprendem suas convenções e, então, gradualmente se tornam “pessoas cultas” – ou seja, membros de sua cultura. As crianças, inconscientemente, internalizam os códigos que as permitem expressar certos conceitos e ideias por meio de seus sistemas de representação – escrita, fala, gestos, visualização e assim por diante –, bem como interpretar ideias que são comunicadas a elas usando os mesmos sistemas.

Agora você deve entender mais facilmente por que sentido, linguagem e representação são elementos tão fundamentais no estudo da cultura. Pertencer a uma cultura é pertencer, *grosso modo*, ao mesmo universo conceitual e linguístico, saber como conceitos e ideias se traduzem em diferentes linguagens e como a linguagem pode ser interpretada para se referir ao mundo ou para servir de referência a ele. Compartilhar esses aspectos é enxergar o mundo pelo mesmo mapa conceitual e extrair sentido dele pelos mesmos sistemas de linguagem. Os primeiros antropólogos da linguagem, como Sapir e Whorf, levaram essa ideia à sua lógica extrema quando argumentaram que todos nós estamos, por assim dizer, presos em nossas perspectivas culturais ou estruturas mentais, e que a linguagem é a melhor pista de que dispomos para entender esse universo conceitual. Esta observação, quando aplicada a todas as culturas humanas, repousa nas raízes do que hoje pensamos como *relativismo cultural* ou linguístico.

ATIVIDADE 2

Você talvez queira refletir mais sobre como diferentes culturas classificam conceitualmente o mundo e que implicações isso tem no sentido e na representação.

Os ingleses fazem uma distinção bastante simples entre granizo e neve. Os inuítes (esquimós), que precisam sobreviver em um clima muito diferente, e bem mais hostil, aparentemente possuem muito mais palavras para neve e tempo nevado. Considere a lista dos termos inuítes para neve do Instituto Scott de Pesquisa Polar na tabela seguinte. Há muito mais expressões do que em nosso idioma, o que torna muito mais sutis e sofisticadas as distinções. Os inuítes têm um sistema conceitual classificatório para o clima bem mais complexo do que o inglês. O romancista Peter Hoeg, por exemplo, escrevendo sobre a Groenlândia em seu romance, *Senhorita Smilla e o sentido da neve* (1994), descreve graficamente “*frazzil ice*” como “pedaços de gelo amassados que formam uma massa semelhante ao sabão, chamada de mingau de gelo e que, gradualmente formam placas de gelo flutuante, panquecas de gelo, que num domingo frio ao meio-dia se unem numa única lâmina sólida”. Tais distinções são muito finas e elaboradas até mesmo para os ingleses que estão sempre falando sobre o tempo! A questão, porém, é: possui o inuíte de fato uma experiência em relação à neve diferente daquela do nosso idioma? Seu sistema de linguagem sugere que conceituam o tempo de forma diferente. Mas até que ponto é realmente a nossa experiência limitada por nosso universo linguístico e conceitual?

TABELA 1 | TERMOS INUÍTES PARA NEVE E GELO

NEVE		GELO	SIKU
neve com vento	piqtuluk	gelo em pedaços cobrindo mar ou lago	siqumniq
caindo nevasca	piqtuluktuq	água a zero grau	immiuqaq
neve que cai	qanik	gelo derretido	immiuqtuaq
nevando	qaniktuq	gelo quebradiço em blocos	illauyiniq
nevando levemente	qaniaraq	gelo liso	qaimiq
caindo neve fina	qaniaraqtuq	gelo espelhado (que reflete a luz do sol)	quasaq
primeira camada de neve (no outono)	apilraun	pequeno iceberg	ivunrit
camada espessa de neve fofa	mauya	gelo ápero, sobre mar ou rio	iwuit
neve empacotada para derreter	aniu	gelo que adere à costa do mar ou à margem do rio	tugiu
neve macia	aquluraq	placa rígida de gelo flutuante que resiste ao peso de uma pessoa	tuvaq
neve parcialmente derretida	pukak	mistura de pequenos cristais de gelo com água	quna
inundação de neve / neve macia demais	masak	gelo recente	sikuliaq
neve se transformando em <i>masak</i>	masaguqtuaq		
neve aguada	maqayak		
neve úmida	misak		
caindo neve úmida	qanikkuk		
monte de neve sobre uma área	natiruvik		
neve amontoando-se em uma área	natiruviktuaq		
neve depositada numa superfície	apun		
floco de neve	qanik		
sendo encoberto com neve	apiyuaq		

Uma implicação desse argumento sobre códigos culturais é que, se o sentido é o resultado não de algo fixo na natureza, mas de nossas convenções sociais, culturais e linguísticas, então o sentido não pode nunca ser *finalmente* fixado. Nós todos podemos “concordar” em permitir que palavras carreguem sentidos um pouco diferentes – como, por exemplo, a palavra *gay*, que, em inglês pode se referir a uma pessoa alegre ou homossexual, ou o uso, pelas pessoas jovens, do termo *irado*, como uma expressão de aprovação. Obviamente, deve haver *alguma* fixação do sentido na linguagem, ou nunca po-

deríamos entender uns aos outros. Não podemos acordar um dia e, subitamente, decidir representar o conceito de árvore com as letras ou a palavra *vxyz*, e esperar que as pessoas acompanhem o que estamos dizendo. Por outro lado, não há um sentido final ou absoluto. Convenções sociais e linguísticas mudam, sim, através do tempo. Na linguagem da administração moderna, o que nós costumávamos chamar de *alunos*, *clientes*, *pacientes* e *passageiros* viraram todos *consumidores*. Códigos linguísticos variam significativamente entre uma língua e outra. Muitas culturas não têm palavras para conceitos que são normais e amplamente aceitáveis para nós.

Palavras constantemente saem do uso comum, e novas frases são cunhadas: pense, por exemplo, no uso de *down-sizing* [redução] para representar o processo em que empresas demitem as pessoas, deixando-as sem trabalho. Mesmo quando as palavras reais continuam estáveis, suas conotações mudam ou elas adquirem uma nova nuance. O problema é especialmente agudo nas traduções. Por exemplo, será que a diferença em português entre *saber* e *entender* corresponde e captura exatamente a mesma distinção conceitual que os franceses têm entre *savoir* e *connaître*? Talvez; mas podemos ter certeza?

O principal ponto é que o sentido não é inerente às coisas, ao mundo. Ele é construído, produzido. É o resultado de uma prática significativa – uma prática que *produz* sentido, que *faz os objetos significarem*.

1.4 TEORIAS DA REPRESENTAÇÃO

Há, em termos gerais, três enfoques para explicar como a representação do sentido pela linguagem funciona. Nós podemos chamá-los de reflexivo, intencional e construtivista. Você pode pensar em cada um como uma tentativa de responder às questões: “De onde vêm os significados?”, “Como podemos dizer o significado ‘verdadeiro’ de uma palavra ou imagem?”.

Na **abordagem reflexiva**, o sentido é pensado como repousando no objeto, pessoa, ideia ou evento no mundo real, e a linguagem funciona como um espelho, para *refletir* o sentido verdadeiro como ele já existe no mundo. Como a poeta Gertrude Stein uma vez observou, “Uma rosa é uma rosa é uma rosa”. No quarto século a.C., os gregos usaram a noção de *mimesis* para explicar como a linguagem, e até o desenho e a pintura, espelhavam ou imitavam a natureza. Eles pensaram no grande poema de Homero, *Iliada*, como “imitação” de uma série de eventos heroicos. Então, a teoria de que a linguagem funciona simplesmente como reflexão ou imitação da verdade que já existe e está fixada no mundo é às vezes chamada de “mimética”.

Claro que há certa verdade óbvia nas teorias miméticas de representação e linguagem. Como nós pontuamos, signos visuais realmente carregam alguma relação com o formato e a textura dos objetos que eles representam. Mas, assim como também já mencionamos, uma imagem visual bidimensional de uma *rosa* é um signo – ele não deve ser confundido com a planta real com espinhos e flores que cresce no jardim. Lembre-se também de que há várias palavras, sons e imagens que nós entendemos bem, mas que são inteiramente fictícios ou fantasiosos e se referem a mundos completamente imaginários – incluindo, como muita gente agora pensa, a maior parte da *Iliada*! É claro, podemos usar a palavra *rosa* para *fazer referência* à planta real e verdadeira crescendo no jardim, como dissemos antes. Mas isso funciona porque eu conheço o código que liga o conceito a uma palavra ou imagem particular. Eu não posso *pensar*, *falar* ou *desenhar* com uma rosa verdadeira. E se alguém me diz que não há nenhuma palavra como *rosa* para certo vegetal em sua cultura, a planta verdadeira no jardim não pode resolver a falha de comunicação entre nós. Dentro das convenções dos diferentes códigos de linguagem que usamos, os dois estarão certos – e para que nos entendamos, um de nós deverá aprender o código, associando na cultura do outro a flor com a palavra destinada a ela.

A segunda abordagem para o sentido na representação argumenta o caso oposto. Defende que é o interlocutor, o autor, quem impõe seu único sentido no mundo, pela linguagem. As palavras significam o que o autor pretende que signifiquem. Essa é a **abordagem intencional**. Mais uma vez, há alguma validade neste argumento, uma vez que todos nós, como indivíduos, realmente usamos a linguagem para convencer ou comunicar coisas que são especiais ou únicas para nós, para o nosso modo de ver o mundo. Contudo, como uma teoria geral da representação pela linguagem, a abordagem intencional também é falha. Cada um de nós não pode ser a única fonte de significados na linguagem, uma vez que isso significaria que poderíamos nos expressar em linguagens inteiramente particulares. A essência da linguagem, entretanto, é a comunicação, e essa, por sua vez, depende de convenções linguísticas e códigos compartilhados. A linguagem nunca pode ser um jogo inteiramente privado. Nossos sentidos particularmente intencionados, ainda que pessoais, têm que *entrar nas regras, códigos e convenções da linguagem* para serem compartilhados e entendidos. A linguagem é um sistema social por completo. Isso significa que nossos pensamentos privados precisam negociar com todos os sentidos das palavras ou imagens guardadas na linguagem que o uso do nosso sistema inevitavelmente desencadeará.

A terceira abordagem reconhece esse caráter público e social da linguagem. Ela atesta que nem as coisas nelas mesmas, nem os usuários individuais podem fixar os significados na linguagem. As coisas não *significam*: nós *construímos* sentido, usando sistemas representacionais – conceitos e signos. Assim, esta abordagem é chamada de **construtivista**. De acordo com ela, nós não devemos confundir o mundo *material*, onde as coisas e pessoas existem, com as práticas e processos *simbólicos* pelos quais representação, sentido e linguagem operam. Construtivistas não negam a existência do mundo material. No entanto, não é ele que transmite sentido, mas sim o

sistema de linguagem, ou qualquer outro que usemos para representar nossos conceitos. São os atores sociais que usam os sistemas conceituais, o linguístico e outros sistemas representacionais de sua cultura para construir sentido, para fazer com que o mundo seja compreensível e para comunicar sobre esse mundo, inteligivelmente, para outros.

Certamente, signos também devem ter uma dimensão material. Os sistemas representacionais consistem nos *soms* reais que emitimos com nossas cordas vocais, nas *imagens* que fazemos com câmeras em papéis fotossensíveis, nas *marcas* que imprimimos com tinta em telas, nos *impulsos* digitais que transmitimos eletronicamente. A representação é uma prática, um tipo de “trabalho”, que usa objetos materiais e efeitos. O *sentido* depende não da qualidade material do signo, mas de sua *função simbólica*. Porque um som ou palavra em particular indica, simboliza ou representa um conceito, ele pode funcionar, na linguagem, como um signo e transportar sentido – ou, como os construtivistas dizem, significar.

1.5 A LINGUAGEM DOS SEMÁFOROS

O exemplo mais simples desse tópico, que é crítico para o entendimento sobre como as linguagens funcionam como sistemas representacionais, é o famoso caso dos semáforos. Um semáforo é uma máquina que emite diferentes luzes coloridas em sequência. O efeito provocado nos olhos por diferentes comprimentos de ondas luminosas – um fenômeno material e natural – produz a sensação de diferentes cores. Bom, essas coisas certamente existem de verdade no mundo material, mas é a nossa cultura que quebra o espectro de luz em diferentes cores, distinguindo-as umas das outras e anexando nomes – vermelho, verde, amarelo, azul – a elas. Nós usamos um modo de *classificar* o espectro colorido para criar cores que são diferentes umas das outras. Nós *representamos* ou simbolizamos as

diversas cores e as classificamos de acordo com diferentes conceitos de cor. Esse é o sistema conceitual de cores da nossa cultura. Nós dizemos “nossa cultura” porque, claramente, outras culturas devem dividir os espectros coloridos diferentemente. E, mais, eles certamente usam diferentes *palavras* ou *letras* reais para identificar diferentes cores: o que nós chamamos “vermelho”, os franceses chamam “rouge” e assim por diante. Esse é o código linguístico – aquele que correlaciona certas palavras (signos) com certas cores (conceitos), e então nos permite comunicar sobre cores com outras pessoas, usando a “linguagem das cores”.

Mas como nós usamos esse sistema representacional ou simbólico para regular o trânsito? As cores não têm nenhum significado fixo ou “verdadeiro”. Vermelho não significa “pare” na natureza, nem verde quer dizer “siga”. Em outras configurações, o vermelho pode indicar, simbolizar ou representar “sangue”, “perigo” ou “comunismo”; e verde pode representar “Irlanda”, “o campo” ou “ambientalismo”. Até esses sentidos podem mudar. Na “linguagem dos plugues elétricos”, vermelho costumava significar “a conexão com a carga positiva”, mas isso, arbitrariamente e sem explicação, mudou para marrom! Então, por muitos anos os produtores de plugues tiveram que anexar um pedaço de papel contendo às pessoas que aquele código ou convenção havia mudado, pois como eles saberiam de outra forma?

Vermelho e verde funcionam na linguagem dos semáforos porque “pare” e “siga” são os sentidos que foram atribuídos a eles na nossa cultura pelos códigos ou convenções que governam essa linguagem. Esse código é amplamente conhecido e quase universalmente obedecido em nossa cultura e em outras semelhantes à nossa – embora possamos bem imaginar algumas que não possuem o código, nas quais essa linguagem seria um completo mistério.

Permitam-nos continuar com o exemplo por um momento, para explorar um pouco mais além: como, de acordo com a abordagem construtivista para a representação, as cores e a “linguagem dos

semáforos” funcionam como um sistema representacional ou significante. Recordem os *dois* sistemas representacionais de que falamos antes. Primeiro, existe o mapa conceitual de cores na nossa cultura – o modo com que as cores são diferenciadas umas das outras, classificadas e arranjadas no nosso universo mental. Segundo, existem as maneiras com que palavras ou imagens são correlacionadas com cores na nossa linguagem – nossos códigos linguísticos de cores. Na verdade, uma *linguagem* de cores consiste em mais que apenas palavras individuais para diferentes pontos no espectro de cores. Ela também depende de como elas funcionam na relação de umas com as outras – aqueles aspectos que são governados pela gramática e pela sintaxe nas linguagens escrita ou falada e que nos permitem expressar ideias mais complexas. Na linguagem dos semáforos, a sequência e posição das cores, assim como elas mesmas, permitem que as cores carreguem sentido e, então, funcionem como signos.

Importa quais cores nós usamos? Não, argumentam os construtivistas. Isso porque o que significa não são as cores por elas mesmas, mas: a) o fato de serem diferentes e possíveis de serem distinguidas umas das outras, e b) o fato de estarem organizadas em uma sequência em particular – vermelho seguido de verde com, algumas vezes, um aviso amarelo entre eles que diz, na realidade, “Fique alerta! As luzes estão para mudar”. Construtivistas colocam esse ponto da seguinte forma: o que significa, o que carrega sentido, eles argumentam, não é cada cor por si mesma nem o conceito ou palavra para ela. É a *diferença entre vermelho e verde* que significa. Este é um princípio muito importante, em geral, sobre representação e sentido, e nós deveremos retornar a ele em mais de uma ocasião à frente. Pense sobre isso nesses termos: se você não pudesse diferenciar entre vermelho e verde, não poderia usar um para significar “pare” e o outro para significar “siga”. Da mesma forma, é apenas a diferença entre as letras P e T que permitem que a palavra SHEEP [ovelha] seja ligada, no código da língua inglesa, ao conceito de “animal com quatro per-

nas e pele coberta de lã”, e a palavra SHEET [lençol], àquele “material que usamos na cama à noite para nos cobrir”.

Em princípio, qualquer combinação de cores – como qualquer coleção de letras na linguagem escrita ou de sons na linguagem falada – funcionaria, dado que as cores fossem suficientemente diferentes para não serem confundidas. Os construtivistas expressam essa ideia dizendo que todos os signos são “arbitrários”. Esse termo significa que não existe nenhuma relação natural entre o signo e seu sentido ou conceito. Uma vez que vermelho só significa “pare” porque é assim que o código funciona, em tese, qualquer cor poderia estar ali, incluindo o verde. É o código que fixa o sentido, não a cor por si própria. Isso também tem implicações mais amplas para a teoria da representação e sentido na linguagem, e significa que signos por eles mesmos não podem fixar sentido. Em vez disso, o sentido depende *da relação entre* um signo e um conceito, o que é fixado por um código. O significado, os construtivistas diriam, é “relativo”.

ATIVIDADE 3

Por que não testar você mesmo esse ponto sobre a natureza arbitrária do signo e a importância do código? Construa um código para governar o movimento do tráfego usando duas cores diferentes – amarelo e azul – como segue:

Quando a luz amarela está aparecendo...

Agora adicione uma instrução permitindo apenas aos pedestres e ciclistas atravessar, usando rosa.

Contanto que o código nos diga claramente como ler ou interpretar cada cor, e que todo mundo concorde em interpretá-las dessa forma, qualquer uma funcionaria. Elas são apenas cores, assim como a palavra *ovelha* é apenas uma mistura de letras. Em francês, o mesmo animal

é referido utilizando um signo linguístico bem diferente: MOUTON. Signos são arbitrários. Seus sentidos são fixados por códigos.

Como observamos anteriormente, semáforos são máquinas, e cores são o efeito material das ondas de luz na retina do olho. Contudo, objetos – coisas – também podem funcionar como signos, considerando que tenham sido atribuídos a eles um conceito e um sentido dentro dos nossos códigos culturais e linguísticos. Como signos, os objetos funcionam simbolicamente – representam conceitos e significam. Seus efeitos, no entanto, são sentidos no mundo material e social. Vermelho e verde funcionam na linguagem dos semáforos como signos, mas eles têm efeitos materiais e sociais reais. Eles regulamentam o comportamento social dos motoristas e, sem eles, haveria muito mais acidentes de trânsito nas interseções das ruas.

1.6 RESUMO

Percorremos um longo caminho explorando a natureza da representação. É hora de resumir o que aprendemos sobre a abordagem construtivista da representação por meio da linguagem.

Representação é a produção do sentido pela linguagem. Na representação, argumentam os construtivistas, nós usamos signos, organizados em linguagens de diferentes tipos, para nos comunicar inteligivelmente com os outros. Linguagens podem usar signos para simbolizar, indicar ou referenciar objetos, pessoas e eventos no chamado mundo “real”. Entretanto, elas também podem fazer referência a coisas imaginárias e mundos de fantasia ou a ideias abstratas que não são, em nenhum sentido óbvio, parte do nosso mundo material. Não existe uma simples relação de reflexo, imitação ou correspondência direta entre a linguagem e o mundo real. O mundo não é precisamente refletido, ou de alguma outra forma, no espelho da linguagem: ela não funciona como um espelho. O sentido é produzido dentro da linguagem, dentro e por meio de vários sistemas

representacionais que, por conveniência, nós chamamos de “lingua-gens”. O sentido é produzido pela prática, pelo trabalho, da representação. Ele é construído pela prática significativa, isto é, aquela que produz sentidos.

Como isso acontece? Na verdade, depende de dois distintos – porém relacionados – sistemas de representação. Primeiro, os conceitos que são formados na mente funcionam como um sistema de representação que classifica e organiza o mundo em categorias inteligíveis. Se nós temos um conceito para alguma coisa, nós podemos dizer que sabemos seu “sentido”.

Não podemos, contudo, comunicar esse sentido sem um segundo sistema de representação – a linguagem, que consiste em signos organizados em várias relações. Os signos, por sua vez, só podem transportar sentidos se possuímos códigos que nos permitam traduzir nossos conceitos em linguagem – e vice-versa. Esses códigos, que são cruciais para o sentido e a representação, não existem na natureza, mas são o resultado de convenções sociais. Eles formam uma parte crucial da nossa cultura – nossos “mapas de sentido” compartilhados – que aprendemos e, inconscientemente, internalizamos quando dela nos tornamos membros. Essa abordagem construtivista para a linguagem então introduz o domínio simbólico da vida, em que palavras e coisas funcionam como signos, no coração da própria vida social.

ATIVIDADE 4

Tudo isso pode parecer um tanto abstrato. Mas nós podemos rapidamente demonstrar sua relevância com o exemplo de uma pintura. Olhe para a natureza-morta do pintor espanhol Juan Sanchez Cotán (1521-1627), intitulada *Marmelo, repolho, melão e pepino* (Figura 3). É como se o pintor tivesse feito todos os esforços para usar a “linguagem da pintura” para refletir esses quatro objetos precisamente, para capturar ou “imitar a natureza”. É este, então, o exemplo de uma

forma de representação *reflexiva* ou *mimética* – uma pintura refletindo o “sentido verdadeiro” do que já existia na cozinha de Cotán? Ou nós podemos encontrar a operação de certos códigos, a linguagem da pintura usada para produzir certos sentidos? Comece com a pergunta: o que a pintura significa para você? O que ela está “dizendo”? Então continue e questione como ela está dizendo isso – como a representação funciona nessa pintura?

Escreva quaisquer pensamentos que surjam enquanto olha para a pintura. O que esses objetos dizem para você? Que sentidos eles desencadeiam?

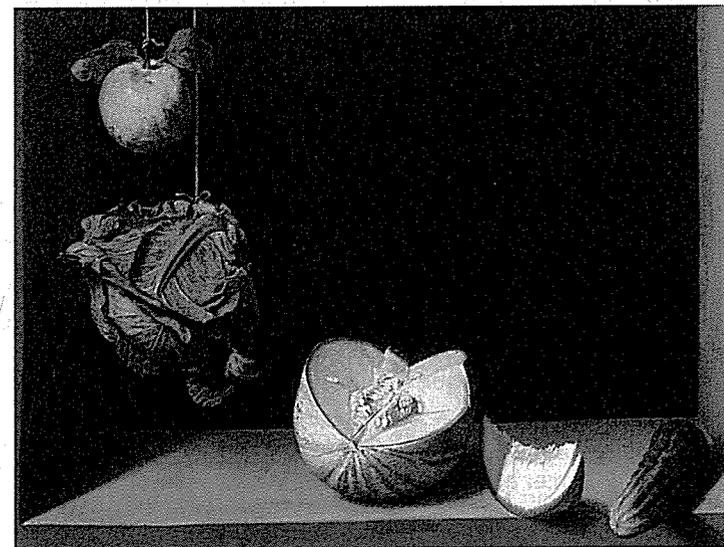


FIGURA 3

Juan Cotán, *Marmelo, repolho, melão e pepino*, c. 1602

LEITURA A

Agora leia o resumo editado de uma análise da natureza-morta pelo teórico e crítico de arte Norman Bryson, incluída como Leitura A no final deste capítulo (p.114). Não se preocupe, nessa altura, se a linguagem parecer um pouco difícil e você não entender todos os termos. Selecione os pontos principais sobre a forma como a *representação* funciona na pintura, de acordo com o autor.

Bryson não é, de forma alguma, o único crítico da pintura de Cotán, e certamente não fornece a única leitura “correta” sobre ela. Esse não é o ponto. A questão do exemplo é que ele nos ajuda a ver como, até na natureza-morta, a “linguagem da pintura” *não* funciona simplesmente para refletir ou imitar um sentido que já está lá na natureza, mas para *produzir sentidos*. O ato de pintar é uma *prática significante* (que produz sentido). Tome nota, em particular, do que Bryson diz sobre os pontos seguintes:

1. a forma como a pintura convida você, o espectador, a olhar – o que ele chama de seu “modo de ver”; em parte, a função da linguagem é posicionar você, o espectador, em uma certa relação com o sentido.
2. a relação com a comida que é colocada pela pintura.
3. como, de acordo com Bryson, a “forma matemática” é usada por Cotán para distorcer a pintura para que ela exiba um sentido particular. Um sentido distorcido em uma pintura pode ser “verdadeiro”?
4. o sentido da diferença entre espaço “criatural” e “geométrico”: a linguagem da pintura cria seu próprio tipo de espaço.

Se necessário, releia o texto, trabalhe com ele novamente, selecionando esses pontos específicos.

2. O legado de Saussure

A visão social-construtivista da linguagem e da representação que temos discutido deve muito à obra e influência do linguista suíço Ferdinand de Saussure, que nasceu em Genebra em 1857, fez muito de seu trabalho em Paris e morreu em 1913. Ele é conhecido como o “pai da linguística moderna”. Para os nossos propósitos, sua importância reside não em seu detalhado trabalho em linguística, mas na sua visão geral da representação e na forma com que seu modelo de linguagem norteou a abordagem semiótica para o problema da representação em uma ampla variedade de campos culturais. Você reconhecerá no pensamento de Saussure o que já havíamos dito sobre a abordagem *construtivista* da representação.

Para Saussure, de acordo com Jonathan Culler (1976: 19), a produção do sentido depende da linguagem: “A linguagem é um sistema de sinais.” Sons, imagens, palavras escritas, pinturas, fotografias etc. funcionam como signos dentro da linguagem “apenas quando eles servem para expressar ou comunicar ideias. (...) [Para] comunicá-las, eles devem ser parte de um sistema de convenções”. Objetos materiais podem funcionar como signos e comunicar sentido também, como vimos no exemplo da “linguagem dos semáforos”.

Em um passo importante, Saussure analisou o **signo** em dois outros elementos. Havia, argumentou ele, a *forma* (a verdadeira palavra, imagem, foto etc.) e havia a *ideia* ou *conceito* na sua cabeça com a qual a forma era associada. Saussure chamou o primeiro elemento de **significante**, e o segundo elemento – o conceito correspondente que ele desencadeia na sua cabeça – de **significado**. Cada vez que você ouvir ou ler o *significante* (isto é, a palavra ou imagem de um *celular*, por exemplo), ele será correlacionado com o *significado* (o conceito de um telefone portátil na sua cabeça). Os dois são necessários para produzir sentido, mas é a relação entre eles, fixada pelo nosso código cultural e linguístico, que sustenta a representação. Então,

o signo é a união de uma forma que significa (*significante*) e uma ideia significada (*significado*). Embora nós possamos falar (...) como se eles fossem entidades separadas, eles existem apenas como componentes do signo (...) [que é] o fato central da linguagem (Culler, 1976: 19).

Saussure também insistiu no que chamamos, na Seção 1, de natureza arbitrária do signo: “Não há nenhuma ligação natural ou inevitável entre o significante e o significado.” Signos não possuem um sentido fixo ou essencial. O que significa, de acordo com Saussure, não é VERMELHO ou a essência da “vermelhidão”, mas *a diferença entre VERMELHO e VERDE*. Os signos, argumentou ele, “são membros de um sistema e definidos em relação a outros membros daquele sistema”. Por exemplo, é difícil definir o sentido de PAI, a não ser que esteja em relação a outros parentescos, como MÃE, FILHA, FILHO, e nos termos de sua diferença para com estes, e assim por diante.

A demarcação da diferença dentro da linguagem é fundamental para a produção do sentido, de acordo com Saussure. Mesmo em um nível simples (para repetir um exemplo anterior), nós devemos estar aptos a distinguir, dentro da linguagem, entre SHEEP e SHEET, antes de podermos ligar uma dessas palavras ao conceito de animal que produz lã, e a outra ao conceito de um tecido que cobre uma cama. O jeito mais simples de demarcar diferenças é, claramente, por sentidos de oposição binária – como em noite/dia.

Críticos posteriores de Saussure observaram que binários (isto é, *preto/branco*) são apenas uma maneira, bastante simplista, de estabelecer diferença. Assim como há uma distinção gritante entre *preto* e *branco*, há tantas outras, mais sutis, entre *preto* e *cinza-escuro*, *cinza escuro* e *cinza-claro*, *cinza* e *creme* e *quase branco*, *quase branco* e *branco brilhante*, bem como entre *noite*, *madrugada*, *aurora*, *meio-dia* e *crepúsculo*, e assim por diante. Contudo, a atenção às oposições binárias levou Saussure à revolucionária proposição de que a linguagem consiste em significantes, mas para produzir sentido, os signifi-

cantes devem estar organizados em um “sistema de diferenças”. É a diferença entre os significantes que significa.

Além disso, a relação entre o significante e o significado, que é fixada pelos nossos códigos culturais, não é, argumentou Saussure, permanentemente fixa. Palavras mudam seus sentidos. Os conceitos (significados) aos quais elas se referem também se modificam, historicamente, e toda transformação altera o mapa conceitual da cultura, levando diferentes culturas, em distintos momentos históricos, a classificar e pensar sobre o mundo de maneira diversa. Por muitos séculos, sociedades ocidentais associaram a palavra PRETO com tudo o que era escuro, mau, proibido, diabólico, perigoso e pecaminoso. Contudo, pense em como a percepção das pessoas negras nos Estados Unidos na década de 1960 mudou depois que a frase “Black is beautiful” [Preto é bonito] tornou-se um *slogan* famoso – na qual o *significante*, PRETO, foi levado a significar o sentido exatamente oposto (*significado*) às suas associações prévias. De acordo com as ideias de Saussure,

a linguagem configura uma relação arbitrária entre significantes à sua própria escolha de um lado, e significados à sua própria escolha de outro. Não somente cada língua produz um conjunto diferente de significantes, articulando e dividindo o som contínuo (ou a escrita, o desenho, a fotografia) de uma maneira distinta, cada língua produz um conjunto diferente de significados; ela tem um modo distinto e arbitrário de organizar o mundo em conceitos e categorias (Culler, 1976: 23).

As implicações desse argumento são de amplo alcance para uma teoria da representação e para o nosso entendimento sobre cultura. Se a relação entre o significante e seu significado é o resultado de um sistema de convenções sociais específico para cada sociedade e para determinados momentos históricos – logo, todos os sentidos são produzidos dentro da história e da cultura. Eles nunca podem

ser finalmente fixados, estão sempre sujeitos à mudança, tanto de um contexto cultural ao outro, quanto em diferentes períodos. Não há, portanto, um “verdadeiro sentido” único, imutável, universal. “Por ser arbitrário, o signo é totalmente sujeito à história; e a combinação, em um momento em particular, de um dado significante e um significado é o resultado contingente do processo histórico” (Culler, 1976: 36).

Tudo isso abre o sentido e a representação, de uma forma radical, à história e à mudança. É verdade que o próprio Saussure concentrou-se exclusivamente no estado do sistema de linguagem em um dado momento, em vez de olhar para a mudança linguística ao longo do tempo. No entanto, para nossos propósitos, o ponto importante é a forma como esse enfoque *desprende* o sentido, quebrando qualquer vínculo natural e inevitável entre significante e significado. Isso abre a representação para o constante “jogo” de deslizamento do sentido, para a constante produção de novos sentidos, novas interpretações.

Contudo, se o sentido muda historicamente e nunca é fixado de forma definitiva, o que se segue é que “captar o sentido” deve envolver um processo ativo de *interpretação*. O sentido deve ser ativamente “lido” ou “interpretado”. Consequentemente, há uma imprecisão necessária e inevitável sobre a linguagem. O sentido que nós captamos, como espectadores, leitores ou público, nunca é exatamente o sentido que foi dado pelo interlocutor, escritor ou pelos outros espectadores. É, uma vez que, para dizer algo relevante, nós devemos “entrar na linguagem”, onde todos os tipos de sentidos que nos antecedem já estão estocados, nós nunca podemos depurá-la completamente, que seria fazer uma triagem de todos os outros sentidos ocultos que podem modificar ou distorcer o que nós queremos dizer. Por exemplo, nós não podemos impedir inteiramente algumas das conotações negativas da palavra NEGRO de retornar à mente quando nós lemos uma manchete como “QUARTA-FEIRA –

UM DIA NEGRO NA BOLSA DE VALORES”, mesmo que essa não tenha sido a intenção.

Há um constante *deslizamento de sentido* em toda interpretação, uma margem – um excesso em relação ao que pretendíamos dizer – na qual outros sentidos ofuscam a afirmação ou o texto, e outras associações despertam, conferindo um sentido diferente ao que nós dizemos. Assim, a interpretação torna-se um aspecto essencial do processo pelo qual o sentido é dado e tomado. O *leitor* é tão importante quanto o *escritor* na produção do sentido. Todo significante dado ou codificado com significado tem que ser significativamente interpretado ou decodificado pelo receptor (Hall, 1980). Signos que não tenham sido inteligivelmente recebidos ou interpretados não são, em nenhum sentido útil, “significativos”.

2.1 A PARTE SOCIAL DA LINGUAGEM

Saussure dividiu a linguagem em duas partes. A primeira consiste nas regras e códigos gerais do sistema linguístico, que todos os seus usuários devem compartilhar para que ele seja utilizado como um meio de comunicação. As regras são os princípios que nós aprendemos quando aprendemos a linguagem, que nos habilitam a usá-la para dizer o que quisermos. Por exemplo, em português, a ordem de palavras preferida é sujeito-verbo-objeto (“o gato bebeu leite”), enquanto, em latim, o verbo normalmente vem no final. Essa estrutura de linguagem subjacente, governada por regras e que nos permite produzir sentenças bem formadas foi chamada por Saussure de **langue** (o sistema de linguagem).

A segunda parte consiste nos atos particulares de fala, escrita ou desenho que – usando a estrutura e as regras da *langue* – são produzidos por um interlocutor ou escritor real. Ele chamou isso de **parole**. “A *langue* é o sistema da linguagem, a linguagem como um sistema de formas, enquanto a *parole* é a fala [ou escrita] real, os atos de fala que só são possíveis pela linguagem” (Culler, 1976: 29).

Para Saussure, a estrutura subjacente de regras e códigos (*langue*) é a parte social da linguagem e poderia ser estudada com a precisão das leis de uma ciência, devido à sua natureza fechada, limitada. Era sua preferência estudar a linguagem nesse nível de sua “estrutura profunda”, o que fez as pessoas chamarem Saussure e seu modelo de linguagem de **estruturalistas**. A segunda parte da linguagem, o ato individual da fala ou do pronunciamento (*parole*), ele considerou como a “superfície” da linguagem. Há um número infinito de pronunciamentos possíveis. Assim, à *parole* inevitavelmente faltam essas propriedades estruturais, que formariam um conjunto fechado e limitado e nos permitiriam estudá-la “cientificamente”.

O que fez o modelo de Saussure atraente a vários pesquisadores posteriores foi a combinação do caráter fechado, estruturado, da linguagem no nível de suas regras e leis (que, de acordo com o autor, habilitou seu estudo científico) com a capacidade de sermos livres e imprevisivelmente criativos em nossos atos de fala. Os estudiosos que vieram depois entenderam que Saussure oferecera a eles, afinal, uma abordagem científica para este objeto de pesquisa pouco científico – a cultura.

Ao separar a parte social da linguagem (*langue*) do ato individual de comunicação (*parole*), Saussure rompeu com a nossa noção de senso comum de como a linguagem funciona. O entendimento vulgar acredita que a linguagem vem de dentro de nós – do interlocutor ou escritor individual; que o sujeito que fala ou escreve seria o autor ou criador do sentido. Isso é o que nós chamamos, anteriormente, de modelo *intencional* da representação. Entretanto, de acordo com o modelo de Saussure, cada afirmação autoral só se torna possível porque o “autor” compartilha com outros usuários da linguagem as regras e códigos comuns do sistema – a *langue* –, que permite que eles se comuniquem um com o outro significativamente. O autor decide o que ela quer dizer. Mas ela não pode “decidir” usar ou não as regras da linguagem, se ela quer ser compreendida. Nós nascemos em

uma linguagem, seus códigos e sentidos. A linguagem para Saussure é, portanto, um fenômeno social, que não pode ser uma questão individual, já que não é possível inventar as regras da linguagem individualmente, para nós mesmos. Sua fonte reside na sociedade, na cultura, nos nossos códigos culturais compartilhados, no sistema da linguagem – não na natureza ou no sujeito individual.

Vamos, agora, passar para a Seção 3 e considerar como a abordagem construtivista para a representação e, particularmente, o modelo linguístico de Saussure foram aplicados a um conjunto mais amplo de objetos e práticas e evoluíram para o método *semiótico* que tanto influenciou o campo. Mas, primeiro, temos que levar em conta algumas das críticas feitas ao seu posicionamento.

2.2 CRÍTICA AO MODELO DE SAUSSURE

O grande feito de Saussure foi nos forçar a prestar especial atenção na linguagem em si, como um fato social, no processo de representação em si, em como a linguagem realmente funciona e no papel que desempenha na produção do sentido. Ao fazer isso, Saussure salvou a linguagem do *status* de mero meio transparente entre *coisas* e *sentido*. Ele mostrou, em vez disso, que a representação é uma prática. No entanto, em seu próprio trabalho, Saussure tendeu a focar, quase exclusivamente, nos dois aspectos do signo – *significante* e *significado*. Deu pouca ou nenhuma atenção a como essa relação entre *significante/significado* poderia servir ao propósito do que nós previamente chamamos de *referência* – ou seja, nos referindo ao mundo das coisas, pessoas e eventos que estão fora da linguagem, no mundo “real”. Linguistas posteriores fizeram uma distinção entre, digamos, o significado da palavra LIVRO e o uso da palavra para se referir a um *livro específico* repousando na mesa atrás de nós. O linguista Charles Sanders Peirce, ao adotar uma abordagem similar à de Saussure, prestou mais atenção à relação entre *significantes/*

significados e que ele chamou de seus *referentes*. O que Saussure chamou de significação realmente envolve *ambos*, sentido e referência, mas ele focou principalmente na forma.

Outro problema é que Saussure tendeu a se concentrar nos aspectos *formais* da linguagem – em como a linguagem realmente funciona. Isso tem a grande vantagem de nos fazer examinar a representação como uma prática digna de estudo detalhado em seu próprio mérito. Somos forçados a olhar para a própria linguagem, e não como se fosse apenas uma “janela no mundo” vazia e transparente. No entanto, o foco de Saussure na linguagem pode ter sido exclusivo demais. A atenção aos seus aspectos formais realmente tirou a atenção das características mais interativas e dialógicas da linguagem – como é realmente usada, como funciona em situações reais, no diálogo entre diferentes tipos de interlocutores. Então, não é surpreendente que, em Saussure, a questão do poder na linguagem – por exemplo, entre interlocutores de diferentes *status* e posições – não tenha grande expressão.

Como por vezes acontece, o sonho “científico” que residia por trás do impulso estruturalista do seu trabalho (embora influente em nos alertar para certos aspectos de como a linguagem funciona) provou ser ilusório. A linguagem *não* é um objeto que possa ser estudado com a precisão de uma ciência. Teóricos culturais posteriores aprenderam com o “estruturalismo” de Saussure, mas abandonaram sua premissa científica.

A linguagem permanece governada por regras, mas não é um sistema “fechado” que pode ser reduzido aos seus elementos formais. Uma vez que está constantemente mudando, ela é, por definição, um *conceito aberto*. O sentido continua sendo produzido pela linguagem em formas que nunca podem ser previstas de antemão e o seu deslizamento, como nós descrevemos acima, não pode ser contido. Saussure deve ter sido atraído pela forma porque, como um bom estruturalista, tendia a estudar o estado do sistema de linguagem em

um dado momento, como se isso fosse estático, e como se pudesse conter o fluxo de transformação da linguagem. Todavia, o caso é que vários daqueles que haviam sido muito influenciados pela ruptura radical de Saussure com o modelo reflexivo e o intencional da representação apoiaram-se em seu trabalho, não imitando seu enfoque científico e “estruturalista”, mas aplicando seu modelo de uma maneira bem mais solta, em aberto – isto é, “pós-estruturalista”.

2.3 RESUMO

Quão longe, então, nós caminhamos em nossa discussão sobre as teorias da *representação*? Começamos contrastando três diferentes enfoques. A abordagem *reflexiva* ou *mimética*, que propõe uma relação direta e transparente de imitação ou reflexão entre as palavras (signos) e as coisas. A teoria *intencional*, que reduziu a representação às intenções do autor ou sujeito. A teoria *construtivista*, que propõe uma relação complexa e mediada entre as coisas no mundo, os conceitos em nosso pensamento e a linguagem.

Nós nos concentramos demoradamente no último enfoque. As correlações entre esses níveis – o material, o conceitual e o significante – são governadas pelos nossos códigos culturais e linguísticos, e é esse conjunto de interconexões que produz sentido. Mostramos, então, o quanto esse modelo geral de como os sistemas de representação funcionam na produção do sentido se deve ao trabalho de Ferdinand de Saussure. Aqui, o ponto-chave era a ligação proporcionada pelos códigos entre as formas de expressão usadas pela linguagem (seja fala, escrita, desenho ou outros tipos de representação) – que Saussure chamou de *significantes* – e os conceitos mentais associados a eles – os *significados*. A conexão entre esses dois sistemas de representação produz signos; e estes, organizados em linguagens, produzem sentido e podem ser usados para referenciar objetos, pessoas e eventos no mundo “real”.

3. Da linguagem à cultura: da linguística à semiótica

A principal contribuição de Saussure foi ao estudo da linguística em sentido restrito. No entanto, desde sua morte, suas teorias têm sido amplamente utilizadas como base para uma abordagem mais geral da linguagem e do sentido, fornecendo um modelo de representação aplicado a uma ampla série de objetos e práticas culturais. O próprio Saussure previu essa possibilidade em suas famosas notas de leitura, postumamente coletadas pelos seus estudantes como *Curso de linguística geral* (2012), em que ele buscava “(...) uma ciência que estude a vida dos signos dentro da sociedade. (...) Eu devo chamá-la semiologia, do grego *semeion*, ‘signos’” (Saussure, 2012). Esse enfoque geral no estudo dos signos na cultura, e da cultura como um tipo de “linguagem”, que Saussure projetou, agora é generalizadamente conhecido pelo termo **semiótica**.

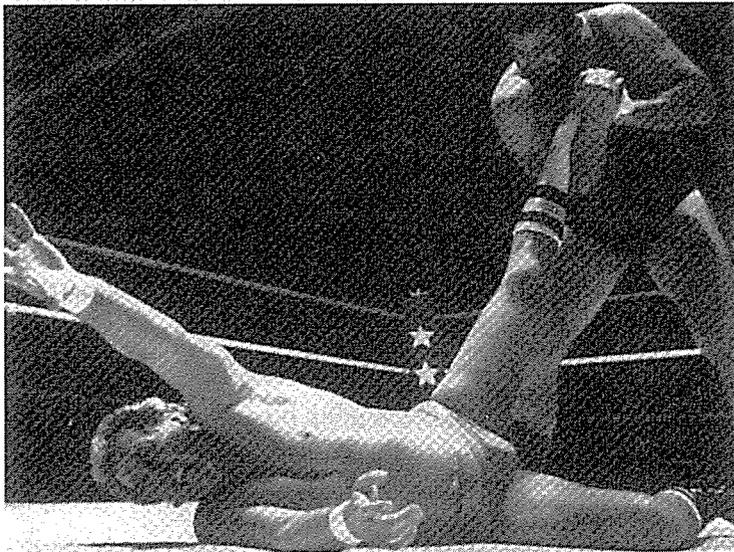


FIGURA 4

A luta livre como uma linguagem do “excesso”

O argumento fundamental por trás da abordagem semiótica é que, uma vez que todos os objetos culturais expressam sentido, e todas as práticas culturais dependem do sentido, eles devem fazer uso dos signos; e na medida em que fazem, devem funcionar como a linguagem funciona e ser suscetíveis a uma análise que, basicamente, faz uso dos conceitos linguísticos de Saussure (ou seja, a distinção entre significante/significado e *langue/parole*, sua ideia de códigos e estruturas subjacentes e a natureza arbitrária do signo).

Então, quando em sua coleção de ensaios *Mitologias* (2011) o crítico francês Roland Barthes estudou “O mundo da luta livre”, “Sabão em pó e detergentes”, “A face de Greta Garbo” ou “Os guias azuis para a Europa”, ele trouxe a abordagem semiótica para dar suporte à sua “leitura” da cultura popular, tratando essas atividades e objetos como signos, como uma linguagem pela qual o sentido é comunicado. Por exemplo, a maioria de nós pensaria em luta livre como um jogo ou esporte competitivo elaborado para um lutador conquistar a vitória sobre seu oponente. Barthes, no entanto, pergunta não “Quem venceu?”, mas “Qual o sentido desse evento?” Ele trata isso como um *texto* a ser *lido* e “lê” os gestos exagerados dos lutadores como uma linguagem grandiloquente do que ele chama de puro espetáculo do excesso.

LEITURA B

Você deve agora ler o breve resumo da “leitura” de Barthes de “O mundo da luta livre”, disponibilizada como Leitura B no final deste capítulo (p.118).

Da mesma forma, o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss estudou os costumes, rituais, objetos totêmicos, designs, mitos e contos folclóricos dos chamados povos “primitivos” do Brasil. Ele

não analisou como essas coisas eram produzidas e usadas no contexto da vida diária entre os povos amazônicos, mas em termos do que elas estavam tentando “dizer”, quais mensagens sobre cultura comunicavam. Lévi-Strauss analisou o sentido, não interpretando seu conteúdo, mas olhando para as regras e códigos fundamentais pelos quais tais objetos ou práticas produzem sentido e, ao fazer isso, estava também fazendo um clássico “movimento” saussuriano ou estruturalista, das *paroles* da cultura à estrutura fundamental, sua *langue*. Para empreender esse tipo de trabalho, estudando o sentido de um programa de televisão, por exemplo, nós teríamos que tratar as imagens na tela como significantes, e o uso do código da novela televisiva como *gênero*, para descobrir como cada imagem na tela faz uso dessas regras para “dizer algo” (significados) que o espectador pudesse “ler” ou interpretar dentro do quadro de um tipo particular de narrativa televisiva.

Na abordagem semiótica, não apenas palavras e imagens, mas os próprios objetos podem funcionar como significantes na produção do sentido. Roupas, por exemplo, podem ter uma função física simples – cobrir e proteger o corpo do clima. Contudo, também se apresentam como signos. Elas constroem significados e carregam uma mensagem. Um vestido de noite deve significar “elegância”; gravata-borboleta e jaqueta longa, “formalidade”; jeans e camiseta, “roupa casual”; certo tipo de casaco na combinação certa, “um passeio longo e romântico na floresta durante o outono” (Barthes, 2012). Esses signos permitem que as roupas carreguem significado e funcionem como uma linguagem – “a linguagem da moda”. Como elas fazem isso?

ATIVIDADE 5

Olhe para o exemplo das roupas em uma revista de moda (Figura 5). Aplique o modelo de Saussure para analisar o que as roupas estão

“dizendo”. Como você decodificaria a mensagem? Em particular, quais elementos operam como *significantes* e quais conceitos – *significados* – você está aplicando a eles? Não pegue apenas uma impressão geral – analise detalhadamente. Como a “linguagem da moda” funciona nesse exemplo?

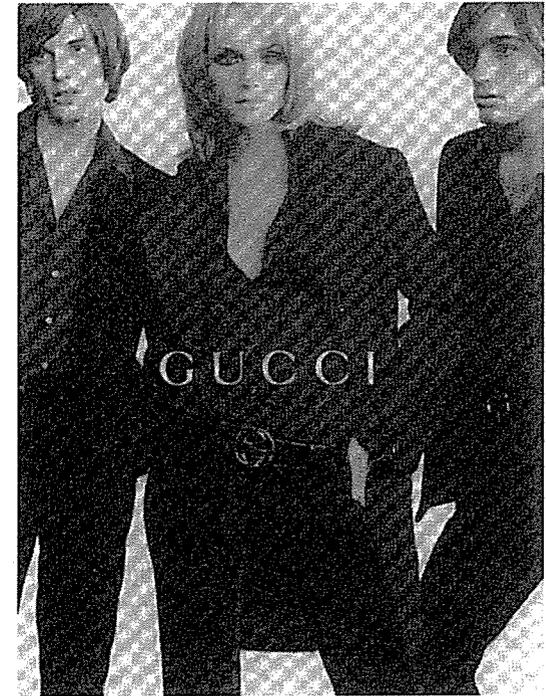


FIGURA 5

Propaganda da Gucci na *Vogue*, setembro de 1995

As roupas, por elas mesmas, são os significantes. O código da moda nas culturas consumidoras ocidentais, como a nossa, correlacionam tipos ou combinações particulares de roupas com certos conceitos (“elegância”, “formalidade”, “casualidade”, “romance”). Esses são os *significados*. Esses códigos convertem as roupas em *signos*, que podem ser lidos como uma linguagem. Na linguagem da moda, os significantes são arranjados em certa sequência, em de-

terminadas relações uns com os outros. As relações podem ser de similaridade – certos itens “combinam” (isto é, sapatos casuais com jeans). Diferenças também são marcadas – não usar cintos de couro com vestidos de noite. Alguns signos realmente criam sentido explorando a “diferença”: botas de couro com uma longa saia florida, por exemplo. Essas peças de roupa “dizem alguma coisa” – elas contêm significado. Obviamente, nem todo mundo lê a moda da mesma forma. Existem diferentes gêneros, idades, classes, “raças”. Mas todos aqueles que compartilham o mesmo código de moda interpretarão os signos de formas mais ou menos semelhantes. “Oh, jeans não é adequado para aquele evento. É uma ocasião formal, demanda algo mais elegante.”

Você deve ter notado que, nesse exemplo, nós mudamos do nível linguístico mais restrito, do qual nós retiramos exemplos na primeira seção, para um nível mais amplo, cultural. Perceba, também, que duas operações interligadas são necessárias para completar o processo de representação pelo qual o sentido é produzido. Primeiro, nós precisamos de um *código* básico que ligue uma peça material em particular que é cortada e costurada em um modo específico (*significante*) ao nosso conceito mental dela (*significado*) – digamos, um determinado corte de material ao nosso conceito de “vestido” ou “jeans”. (Lembre que apenas algumas culturas “leriam” o sentido dessa forma, ou mesmo possuiriam o conceito (ou seja, classificar roupas dessa forma) de “vestido” como diferente de “jeans”.) A combinação do significante e do significado é o que Saussure chamou de *signo*. Então, tendo reconhecido o material como um vestido, ou um jeans, e produzido um signo, nós podemos progredir a um segundo nível, mais amplo, que liga esses signos a temas, conceitos ou sentidos mais abrangentes e culturais – por exemplo, um vestido de noite à “formalidade” ou “elegância”, jeans à “casualidade”. Barthes chamou o primeiro nível, descritivo, de **denotação**, e o segundo, de **conotação**. Ambos, obviamente, requerem o uso de códigos.

Denotação é o nível simples, básico, descritivo, em que o consenso é difundido e a maioria das pessoas concordaria no significado (“vestido”, “jeans”). No segundo nível – *conotação* –, esses significantes que fomos capazes de “decodificar” em um plano simples (usando nossas classificações conceituais convencionais de vestido para ler seu significado) entram em um segundo tipo de código, mais amplo – “a linguagem da moda”. Por sua vez, ela os conecta a sentidos e temas mais abrangentes, ligando-os ao que nós chamaremos de *campos semânticos* mais vastos de nossa cultura: ideias de “elegância”, “formalidade”, “casualidade” e “romance”.

Esse segundo e mais amplo significado já não se encontra em um patamar descritivo de interpretação óbvia. Aqui, começamos a interpretar os signos completos, nos termos do reino mais vasto da ideologia social – as crenças gerais, quadros conceituais e sistemas de valores da sociedade. Esse segundo nível de significação, sugere Barthes, é mais “geral, global e difuso”. Lida com “fragmentos de uma ideologia. (...) Esses significados têm uma comunicação muito próxima com a cultura, com o conhecimento, com a história, e é por meio deles, por assim dizer, que o mundo [da cultura] invade o sistema [da representação]” (Barthes, 2012: 91-92).

3.1 O MITO HOJE

Nesse ensaio, “O mito hoje”, em *Mitologias*, Barthes dá outro exemplo que nos ajuda a enxergar exatamente como a representação funciona no segundo nível, cultural, mais amplo. Em uma ocasião, visitando os barbeiros, eles mostraram a Barthes uma cópia da revista francesa *Paris Match* em cuja capa havia a imagem de “um jovem negro vestido com um uniforme francês, prestando continência, com os olhos erguidos, provavelmente fixos em uma prega da bandeira tricolor [francesa]” (1972b: 116).

No primeiro nível, para captar qualquer sentido, nós temos que decodificar cada um dos significantes da imagem em seus conceitos

apropriados: isto é, um soldado, um uniforme, um braço erguido, olhos erguidos, uma bandeira da França. Isso produz um conjunto de signos com uma mensagem ou significado simples e literal: *um soldado negro está saudando a bandeira francesa* (denotação).

No entanto, Barthes argumenta que essa imagem também tem um significado mais amplo e cultural. Se nós perguntarmos “O que a *Paris Match* está nos dizendo ao usar essa imagem de um soldado negro saudando uma bandeira francesa?”, Barthes sugere que podemos pensar:

(...) que a França é um grande império, e que todos os seus filhos, sem nenhuma discriminação de cor, fielmente servem sob sua bandeira, e que não há nenhuma resposta melhor aos desertores de um alegado colonialismo do que o fervor mostrado por esse negro ao servir os seus assim chamados opressores [conotação] (1972b: 116).

Seja lá o que pense sobre a “mensagem” real que Barthes ressalta, para uma análise semiótica ideal você deve ser capaz de delinear precisamente os diferentes passos pelos quais esse sentido mais amplo foi produzido. Barthes argumenta que, aqui, a representação acontece por dois processos independentes, porém ligados.

No primeiro, os significantes (os elementos da imagem) e os significados (os conceitos – soldado, bandeira e assim por diante) se unem para formar um signo com uma simples mensagem denotada: *um soldado negro está saudando a bandeira francesa*. Em um segundo estágio, essa mensagem, ou signo completo, é ligada a outro conjunto de significados – um conteúdo amplo e ideológico sobre o colonialismo francês.

O primeiro significado completo funciona como significante no segundo estágio do processo de representação e, quando ligado a um tema mais amplo pelo leitor, produz uma segunda mensagem, ou significado, mais elaborada e ideologicamente enquadrada. Barthes

dá a esse segundo conceito ou tema um nome: ele o chama de “uma mistura a propósito do ‘imperialismo francês’ e do ‘militarismo’”. Isso, diz ele, adiciona uma mensagem sobre o colonialismo francês e seus fiéis soldados filhos negros. Barthes chama esse segundo nível de significação de *mito*. Nessa leitura, o autor adiciona:

O imperialismo francês é o motor por trás do mito. O conceito reconstitui uma cadeia de causas e efeitos, motivos e intenções. (...) Por meio do conceito (...) toda uma nova história (...) é implantada no mito (...), o conceito do imperialismo francês (...) está, de novo, vinculado à totalidade do mundo: à história geral da França, às suas aventuras coloniais, às suas dificuldades atuais (1972b: 119).

LEITURA C

Volte ao pequeno resumo de “Mito hoje” (Leitura C, no final deste capítulo na p. 122), e leia o relato de Barthes sobre como o mito funciona como um sistema de representação. Assegure-se de que entende o que Barthes quer dizer com “dois sistemas escalonados” e com a ideia de que o mito é uma “metalinguagem” (uma linguagem de segunda ordem).

Para outro exemplo desse processo de significação de dois estágios, podemos nos voltar agora para outro famoso ensaio de Barthes.

ATIVIDADE 6

Olhe cuidadosamente para o anúncio dos produtos Panzani (Figura 6) e, com a análise de Barthes em mente, faça o seguinte exercício:

1. Que *significantes* você consegue identificar no anúncio?

2. O que eles significam? Quais são seus *significados*?
3. Agora, olhe para o anúncio como um todo, no nível do “mito”. Qual é sua mensagem ou tema mais amplo, cultural? Você pode construir um?

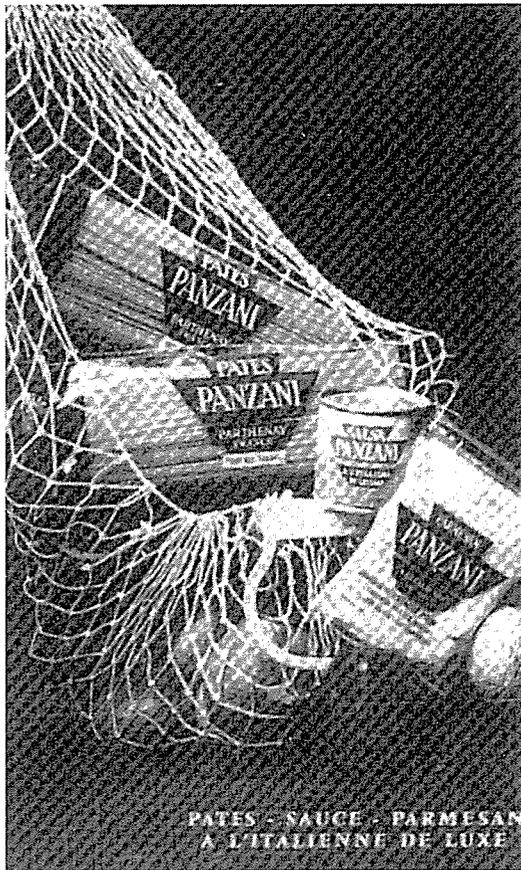


FIGURA 6
“Italianidade” e o anúncio da Panzani

LEITURA D

Agora leia um segundo extrato de Barthes, no qual ele oferece uma interpretação ao anúncio da Panzani com espaguete e vegetais em uma sacola de cordas como “mito” sobre a cultura italiana nacional. O extrato de “Retórica da imagem”, de *Imagem-música-texto* (1977), está incluído como Leitura D no final deste capítulo (p.124).

Barthes sugere que podemos ler o anúncio da Panzani como um “mito” ligando sua mensagem completa (essa é uma imagem de alguns pacotes de massa, uma lata, um sachê, alguns tomates, cebolas, pimentões e um cogumelo emergindo de uma sacola de cordas semiaberta) com o tema ou conceito cultural da “italianidade”. Então, no nível do mito ou da metalinguagem, o anúncio da Panzani se torna uma mensagem sobre o sentido essencial de italianidade como uma cultura nacional. Mercadorias podem realmente se tornar significantes para mitos ou nacionalidades? Você pode pensar em anúncios, em revistas ou na televisão, que funcionam da mesma forma, desenhando o mito de “inglesidade”? Ou “francesidade”? Ou “americanidade”? Ou “indianidade”? Tente aplicar a ideia de “inglesidade” ao anúncio reproduzido na Figura 7.

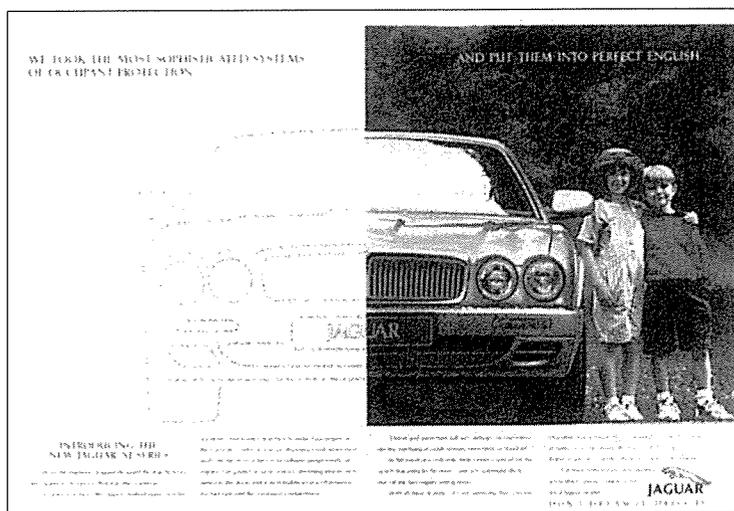


FIGURA 7
Uma imagem da “inglêsidade” – propaganda para o Jaguar

4. Discurso, poder e o sujeito

O que os exemplos anteriores mostram é que a abordagem semiótica fornece um método para analisar como as representações visuais carregam sentido. Já na obra de Roland Barthes nos anos 1960, como vimos, o modelo “linguístico” de Saussure é desenvolvido em sua aplicação a um campo bem mais amplo de signos e representações (publicidade, fotografia, cultura popular, viagens, moda etc.). Além disso, não há muita ênfase em como as palavras individuais funcionam como signos na linguagem, mas sim na aplicação do modelo de linguagem a um conjunto de práticas culturais bem mais diversificadas. Saussure fez a promessa de que todo o domínio do sentido poderia, afinal, ser sistematicamente mapeado. Barthes também tinha um “método”, mas seu enfoque semiótico é bem mais solto e interpretativo; e, em sua obra posterior (por exemplo, *O prazer do texto*, 2015 [1973]), ele está mais preocupado com o “jogo” de sen-

tido e desejo que permeia os textos do que com a tentativa de fixar o sentido por uma análise científica das regras e leis da linguagem.

Subsequentemente, como observamos, o projeto de uma “ciência do sentido” parecia cada vez mais insustentável. Sentido e representação aparentavam pertencer irrevogavelmente ao âmbito interpretativo das ciências humanas e culturais, cujas questões do sujeito – sociedade, cultura, o sujeito humano – não são suscetíveis a uma abordagem positivista (ou seja, que procura descobrir leis científicas sobre a sociedade). Desenvolvimentos posteriores reconheceram a natureza necessariamente interpretativa da cultura e o fato de que interpretações nunca produzem um momento final de absoluta verdade. Em vez disso, interpretações são sempre seguidas por outras interpretações, em uma cadeia infinita. Como o filósofo francês Jacques Derrida colocou, escrever sempre leva a escrever mais. A diferença, argumentou, nunca pode ser totalmente capturada por um sistema binário (Derrida, 1981). Então qualquer noção de sentido *final* é sempre infinitamente descartada, adiada. Estudos culturais desse cunho interpretativo, como outras formas qualitativas de inquérito sociológico, são inevitavelmente envolvidos nesse “círculo de sentido”.

Na abordagem semiótica, a representação foi entendida com base na forma como as palavras funcionam como signos dentro da linguagem. Contudo, em primeiro lugar temos que, em uma cultura, o sentido frequentemente depende de unidades maiores de análise – narrativas, afirmações, grupos de imagens, discursos completos que operam por uma variedade de textos, áreas de conhecimento sobre um assunto que adquiriram ampla e notória autoridade. A semiótica parecia confinar o processo de representação à linguagem, e tratá-la como um sistema fechado, bastante estático. Desenvolvimentos posteriores se tornaram mais preocupados com a representação como uma fonte para a produção do *entendimento* social – um sistema mais aberto, conectado de maneira mais íntima às

práticas sociais e às questões de poder. Na abordagem semiótica, o sujeito foi retirado do centro da linguagem. Teóricos posteriores retornaram à questão do sujeito ou, ao menos, ao espaço vazio que a teoria de Saussure havia deixado; sem, obviamente, colocá-lo(a) de volta ao centro, como autor ou fonte do sentido. Mesmo que a linguagem, de algum jeito, “fale sobre nós” (como Saussure tendia a argumentar), também é importante notar que em certos momentos históricos algumas pessoas têm mais poder para falar sobre determinados assuntos do que outras (médicos homens sobre as pacientes loucas no fim do século XIX, por exemplo, para pegar um dos exemplos-chave desenvolvidos na obra de Michel Foucault). Modelos de representação, argumentaram esses críticos, devem focar nesses aspectos mais amplos de conhecimento e poder.

Foucault usou a palavra “representação” em um sentido mais restrito do que nós estamos usando aqui, mas considera-se que ele tenha contribuído para uma nova e significativa abordagem para os problemas da representação. O que o preocupava era a produção de conhecimento (em vez de apenas sentido) pelo que ele chamou de **discurso** (em vez de apenas linguagem). Seu projeto, disse ele, era analisar “como seres humanos se entendem em nossa cultura” e como nosso conhecimento sobre “o social, o indivíduo a ele incorporado e os sentidos compartilhados” vem a ser produzido em diferentes períodos.

Com sua ênfase na compreensão cultural e nos sentidos compartilhados, você pode ver que o projeto de Foucault era ainda, em algum grau, devido a Saussure e a Barthes (veja Dreyfus e Rabinow, 1982: 17), enquanto em outros pontos Foucault se separava radicalmente deles. A obra deste é bem mais historicamente fundamentada, mais atenta a especificidades históricas, do que a abordagem semiótica. Como ele mesmo disse, “relações de poder, não relações de sentido” eram sua preocupação principal. Os objetos particulares da atenção de Foucault eram as várias disciplinas do conhecimento

nas ciências humanas e sociais – o que ele chamou “as ciências sociais subjetivadoras”. Essas adquiriram um papel cada vez mais proeminente e influente na cultura moderna e são, em várias instâncias, consideradas como os discursos que, como a religião em tempos passados, nos darão a “verdade” sobre o conhecimento.

Nossa intenção aqui é introduzir Foucault e a abordagem *discursiva* para a representação, sublinhando três de suas principais ideias: seu conceito de *discurso*, o problema do *poder e conhecimento*, a questão *do sujeito*. Pode ser útil, no entanto, começar dando uma visão geral, nos termos foucaultianos (um pouco exagerados), de como o autor enxergava as diferenças entre seu projeto e aquele da abordagem semiótica para a representação. Ele se distanciou de abordagens como a de Saussure e a de Barthes, com base no “domínio da estrutura significante”, em direção a um modelo calcado no que ele chamou de “relações de força, táticas e desenvolvimentos estratégicos”:

Creio que aquilo que se deve ter como referência não é o grande modelo da língua e dos signos, mas sim da guerra e da batalha. A historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não linguística. Relação de poder, não relação de sentido (Foucault, 1984: 6).

Rejeitando tanto o Marxismo Hegeliano (que ele chamou de “a dialética”) quanto a semiótica, Foucault argumentou que:

Nem a dialética (como lógica de contradição), nem a semiótica (como estrutura da comunicação) poderiam dar conta do que é a inteligibilidade intrínseca dos confrontos. A “dialética” é uma maneira de evitar a realidade aleatória e aberta desta inteligibilidade reduzindo-a ao esqueleto hegeliano; e a “semiologia” é uma maneira de evitar seu caráter violento, sangrento e mortal, reduzindo-a à forma apaziguada e platônica da linguagem e do diálogo (1984: 6).

4.1 DA LINGUAGEM AO DISCURSO

O primeiro ponto a ser notado, então, é que Foucault desvia a atenção da “linguagem” para o “discurso”. Ele estudou não a primeira, mas o *discurso* como um sistema de representação. Normalmente, esse termo é usado como um conceito linguístico e significa simplesmente trechos conectados, escritos ou falados. Michel Foucault, no entanto, deu ao termo um sentido diferente. O que interessava a ele eram as regras e práticas que produziam pronunciamentos com sentido e os discursos regulados em diferentes períodos históricos. Por “discurso”, Foucault entendeu

um grupo de pronunciamentos que proporciona uma linguagem para falar sobre um tópico particular ou um momento histórico – uma forma de representar o conhecimento sobre tais temas. (...) O discurso tem a ver com a produção do sentido pela linguagem. Contudo, (...) uma vez que todas as práticas sociais implicam *sentido*, e sentidos definem e influenciam o que fazemos – nossa conduta – todas as práticas têm um aspecto discursivo (Hall, 1992: 291).

É importante notar que o conceito de *discurso* nesse uso não é puramente um conceito “linguístico”. Tem a ver com linguagem e prática, tenta superar a tradicional distinção entre o que uma *diz* (linguagem) e o que a outra *faz* (prática). O discurso, argumenta Foucault, constrói o assunto. Ele define e produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta dos outros. Assim como o discurso “rege” certas formas de falar sobre um assunto, definindo um modo de falar, escrever ou se dirigir a esse tema de forma aceitável e inteligível, então também, por definição, ele “exclui”, limita e restringe outros modos. O discurso, continua

Foucault, nunca consiste em um pronunciamento, um texto, uma ação ou uma fonte. O mesmo discurso, característico do jeito de pensar ou do estado de conhecimento em qualquer tempo (o que o autor chamou de *episteme*), aparecerá em uma gama de textos, e como forma de conduta, em um número de diferentes campos institucionais da sociedade. No entanto, cada vez que esses eventos discursivos “se referem ao mesmo objeto, compartilham o mesmo estilo e (...) apoiam uma estratégia (...) em uma direção e padrão institucional, administrativo ou político comuns” (Cousins e Hussain, 1984: 84-85), então Foucault diz serem eles pertencentes a uma mesma **formação discursiva**.

Significados e práticas significantes são, portanto, construídos dentro do discurso. Como os semióticos, Foucault era um “construtivista”. Contudo, diferentemente deles, estava preocupado com a produção do conhecimento e do sentido, não pela linguagem, mas pelo discurso. Existem similaridades, mas também substantivas diferenças entre essas duas versões.

A ideia de que “o discurso produz os objetos do conhecimento” e de que nada que tem sentido existe *fora dele* é, à primeira vista, uma proposição desconcertante, que parece correr contra o cerne do pensamento comum. Vale a pena dedicar um momento para explorar mais essa ideia. Foucault estaria dizendo – como alguns de seus críticos acusaram – que *nada existe fora do discurso*? Na verdade, ele *não* nega que as coisas possam ter uma existência real, material, no mundo. O que realmente argumenta é que “*nada tem nenhum sentido fora do discurso*” (Foucault, 2012). Como Laclau e Mouffe colocaram, “nós usamos [o termo discurso] para enfatizar o fato de que toda configuração social *tem sentido*” (1990: 100). O conceito de discurso não é sobre se as coisas existem, mas sobre de onde vem o sentido das coisas.

LEITURA E

Vá agora para o pequeno extrato de *Novas reflexões sobre a revolução do nosso tempo* (1990), de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (Leitura E, na p. 126), que nós acabamos de parafrasear, e leia-o cuidadosamente. O que eles argumentam é que objetos físicos *realmente* existem, mas eles não têm sentido fixo; eles apenas ganham sentido e se tornam objetos conhecidos *dentro do discurso*. Certifique-se de acompanhar o argumento deles antes de continuar a leitura.

1. Nos termos do discurso sobre “construir uma parede”, a distinção entre a parte linguística (pedir um tijolo) e o ato físico (colocar o tijolo no lugar) não importa. A primeira é linguística, a segunda é física. Mas ambas são “discursivas” – com sentido dentro do discurso.
2. O objeto redondo de couro que você chuta é um objeto físico – uma bola –, mas ela apenas se torna uma “bola de futebol” dentro do contexto das regras do jogo, que são socialmente construídas.
3. É impossível determinar o sentido de um objeto fora de seu contexto de uso. Uma pedra atirada durante uma briga é uma coisa diferente (“um projétil”) de uma pedra exposta em um museu (“uma peça de escultura”).

Essa ideia de que coisas e ações físicas existem, mas somente ganham sentido e se tornam objetos de conhecimento dentro do discurso está no coração da teoria *construtivista* sobre o sentido e a representação. Foucault argumenta que, uma vez que só podemos ter conhecimento das coisas se elas tiverem sentido, é o discurso – não as coisas por elas mesmas – que produz o conhecimento. Assuntos como “loucura”, “punição” e “sexualidade” só existem com sentido *dentro* dos discursos a respeito deles. Então, o estudo do discurso sobre esses temas deveria incluir os seguintes elementos:

1. enunciações sobre “loucura”, “punição” e “sexualidade” que nos deem um certo conhecimento sobre essas coisas;
2. as regras que prescrevem determinadas formas de falar sobre esses assuntos e excluem outras – que governam o que é “falável” ou “pensável” sobre insanidade, punição ou sexualidade, em um momento histórico particular;
3. “sujeitos” que, de alguma forma, personificam o discurso – o louco, a mulher histérica, o criminoso, o depravado, a pessoa sexualmente perversa–; com os atributos que nós poderíamos esperar que esses sujeitos tivessem, dado o modo pelo qual o conhecimento sobre o assunto foi construído naquele tempo;
4. como esse conhecimento sobre o assunto adquire autoridade, um senso de incorporar a “verdade” sobre ele, constituindo a “verdade da questão”, em um momento histórico;
5. as práticas dentro das instituições para lidar com os sujeitos cujas condutas estão sendo reguladas e organizadas de acordo com aquelas ideias – tratamento médico para o insano, regimes de punição para o culpado, disciplina moral para a sexualmente desviada;
6. reconhecimento de que um discurso ou *episteme* diferente surgirá em um momento histórico posterior, substituindo o existente, abrindo uma nova *formação discursiva* e produzindo, por sua vez, novas concepções de “loucura”, “punição” ou “sexualidade”, novos discursos com o poder e a autoridade, a “verdade”, para regular de novas formas a prática social.

4.2 HISTORICIZANDO O DISCURSO: PRÁTICAS DISCURSIVAS

O principal ponto em que se deve atentar aqui é o modo pelo qual discurso, representação, conhecimento e “verdade” são radicalmente *historicizados* por Foucault, em contraste com uma tendência bastante a-histórica da semiótica. As coisas tinham sentido e eram “ver-

dadeiras”, ele argumentou, *apenas em um contexto histórico específico*. Foucault não acreditou que os mesmos fenômenos seriam observados em momentos históricos diferentes. Ao revés, ele defendeu que, em cada período, o discurso produz formas de conhecimento, objetos, sujeitos e práticas de conhecimento que são radicalmente diferentes de uma época para a outra, sem uma necessária continuidade entre elas.

Então, para Foucault, a doença mental, por exemplo, não é um fato objetivo, que se mantém igual em todos os períodos históricos e guarda o mesmo sentido em todas as culturas, mas algo *dentro* de uma formação discursiva definida, por meio da qual o objeto, a “loucura”, poderia aparecer como uma construção com sentido ou inteligível.

[Ela era] constituída por tudo o que foi dito em todas as enunciações que a mencionaram, dividiram, descreveram, explicaram, traçaram seu desenvolvimento, indicaram suas várias correlações, julgaram-na, e possivelmente deram a ela uma fala ao articular, em seu nome, discursos que eram para ser tomados como próprios dela (2012).

E foi apenas depois de certa definição de “loucura” ter sido posta em prática que o próprio sujeito – “o louco”, como o conhecimento médico e psiquiátrico da época “o” definiu – pôde aparecer.

Tomemos alguns outros exemplos de práticas discursivas da obra de Foucault. Sempre houve relações sexuais, mas “sexualidade” como um modo específico de abordar, estudar ou regular o desejo sexual; seus segredos e suas fantasias, argumentou o filósofo, somente apareceu nas sociedades ocidentais em um momento particular da história (Foucault, 1978). Sempre deve ter havido o que nós agora chamamos de formas homossexuais de comportamento. Entretanto, “o homossexual” como um tipo de sujeito social específico foi *produzido*, e só pôde surgir, dentro dos discursos, práticas e aparatos institucionais morais, legais, médicos e psiquiátricos do fim do século XIX, com as suas teorias particulares da perversidade sexual (Weeks, 1981, 1985).

Da mesma forma, não faz sentido falar sobre a “mulher histérica” fora da visão do século XIX de histeria como doença feminina muito difundida. Em *O nascimento da clínica* (2011), Foucault mostrou como “em menos de um século, o entendimento médico de doença foi transformado” da noção clássica em que a doença existia separada do corpo para a ideia moderna de que a doença surgia dentro dele e poderia ser diretamente mapeada pelo seu caminho no organismo (McNay, 1994). Essa troca discursiva mudou a prática médica, que passou a dar mais importância ao “olhar” do médico, que agora poderia “ler” o curso da doença simplesmente com um olhar poderoso para o que Foucault chamou de “o corpo visível” do paciente – seguindo os “roteiros (...) previstos em conformidade com uma geometria agora familiar (...) o atlas anatômico” (Foucault, 2011). Esse conhecimento maior aumentou o poder de vigilância do médico *vis-à-vis* ao paciente.

O conhecimento sobre *todos* esses sujeitos e as práticas ao redor deles, afirmou Foucault, são histórica e culturalmente específicos. Eles não tinham, nem poderiam ter, uma existência com sentido fora dos discursos específicos, isto é, fora das formas com que foram representados em discurso, produzidos como conhecimento e regulados pelas práticas discursivas e técnicas disciplináveis de uma sociedade e tempo particulares. Longe de aceitar as continuidades trans-históricas das quais os historiadores são tão orgulhosos, Foucault acreditava que mais significativas são as quebras, rupturas e descontinuidades radicais de um período para outro, entre uma formação discursiva e outra.

4.3 DO DISCURSO AO PODER/CONHECIMENTO

Em sua obra posterior, Foucault tornou-se ainda mais preocupado com a maneira como o conhecimento operava nas práticas discursivas em configurações institucionais específicas para regular a con-

duta dos outros. Ele se concentrou na relação entre conhecimento e poder, e em como este funcionava dentro do que o filósofo chamou de *aparato* institucional e suas *tecnologias* (técnicas). A concepção de Foucault do *aparato* da punição, por exemplo, incluía uma variedade de elementos diversos, linguísticos e não linguísticos:

discursos, instituições, disposições arquiteturais, regulações, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, moralidade, filantropia etc. (...) O aparato é, então, sempre inscrito em um jogo de poder, mas é também sempre ligado a certas coordenadas do conhecimento. (...) É nisso que o aparato consiste: estratégias de relações de força apoiando e sendo apoiadas por tipos de conhecimento (Foucault, 1980: 194, 196).

Esse enfoque tomou como um de seus temas-chave de investigação as relações entre conhecimento, poder e corpo na sociedade moderna. Enxergou o conhecimento como inexoravelmente envolvido em relações de poder porque este sempre é aplicado à regulação da conduta social na prática (ou seja, a “corpos” particulares). Essa linha de frente da relação entre discurso, conhecimento e poder marcou um desenvolvimento significativo na abordagem *construtivista* para a representação que nós temos delineado. Ela recuperou a representação das garras de uma teoria puramente formal e deu a ela um contexto operacional histórico, prático e “global”.

Você pode questionar em que medida essa preocupação com discurso, conhecimento e poder trouxe os interesses de Foucault para mais perto daqueles das teorias clássicas e sociológicas da ideologia, especialmente o marxismo e sua preocupação em identificar as posições de classe e os interesses escondidos em formas particulares de conhecimento. Foucault, de fato, chega mais perto de abordar algumas dessas questões sobre ideologia do que, talvez, a semiótica formal tenha chegado (embora Roland Barthes também tenha se

preocupado com as questões da ideologia e do mito, como vimos anteriormente).

Foucault, contudo, tinha razões bem específicas e convincentes pelas quais rejeitava a clássica problemática marxista de “ideologia”. Marx havia argumentado que, em todas as épocas, as ideias refletiam a base econômica da sociedade e, então, as “ideias em vigor” eram aquelas da classe dominante, que governa a economia capitalista; assim, o pensamento correspondia aos interesses dos dominadores. O principal argumento de Foucault contra a teoria marxista clássica de ideologia era que ela tendia a reduzir toda a relação entre conhecimento e poder à questão do poder de *classe* e seus interesses.

O filósofo francês não negava a existência das classes, mas se opunha fortemente a esse poderoso elemento de *reducionismo* econômico, ou de classes, na teoria marxista da ideologia. Em segundo lugar, ele argumentou que o marxismo tendia a contrastar as “distorções” do conhecimento burguês com suas próprias reivindicações de “verdade” – a ciência marxista. Foucault, por sua vez, não acreditava que *alguma* forma de pensamento pudesse reivindicar uma absoluta “verdade”, fora do jogo do discurso. *Todas* as formas de pensamento políticas e sociais, ele acreditava, caíam, inevitavelmente, na interação entre conhecimento e poder. Então, sua obra rejeita a tradicional questão marxista: “no interesse de quais classes a linguagem, a representação e o poder operam?”

Teóricos posteriores a Marx, como o italiano Antonio Gramsci (influenciado por Marx, mas que rejeitou o reducionismo da perspectiva de classes), desenvolveram uma definição de “ideologia” que é consideravelmente mais próxima à posição de Foucault, embora ainda muito preocupada com as questões de classe para ser utilizada por ele. A noção de Gramsci é a de que grupos sociais particulares estão em conflito de diversas formas, incluindo ideologicamente, para ganhar o consenso dos outros grupos e alcançar um tipo de ascendência sobre eles, na prática e no pensamento. Essa forma de

poder Gramsci chamou de **hegemonia**: ela nunca é permanente e não é redutível a interesses econômicos ou a um simples modelo clássico de sociedade. Isso tem certas similaridades com o posicionamento de Foucault, embora se diferencie radicalmente em alguns pontos-chave.

O que distinguia o posicionamento de Foucault sobre discurso, conhecimento e poder da teoria marxista dos interesses de classe e da “distorção” ideológica? Foucault desenvolveu, pelo menos, duas proposições, radicalmente originais.

4.3.1 CONHECIMENTO, PODER E VERDADE

A primeira das proposições trata do modo como Foucault concebeu a ligação entre conhecimento e poder. Até esse ponto, embora Gramsci certamente tenha rompido com essa forma de conceber o poder, nossa tendência é pensar que ele opera de maneira direta e brutalmente opressiva, dispensando coisas polidas como cultura e conhecimento. Foucault argumentou que, não apenas o conhecimento é sempre uma forma de poder, mas este está implicado nos questionamentos sobre se o conhecimento é aplicado ou não e em quais circunstâncias. O tema da aplicação e da *efetividade* do **poder/ conhecimento** era mais importante, ele pensou, que a questão de sua “verdade”.

O conhecimento ligado ao poder não apenas assume a autoridade “da verdade”, como tem o condão de *se fazer verdadeiro*. Todo conhecimento, uma vez aplicado ao mundo real, tem efeitos reais, e nesse sentido, pelo menos, “torna-se verdadeiro”. Conhecimento, quando usado para regular a conduta de outros, leva à constrição, à regulação e ao disciplinamento de práticas. Então, “Não há relação de poder sem a constituição correlativa de um campo de conhecimento, nem há qualquer conhecimento que não pressuponha e constitua, ao mesmo tempo, relações de poder” (Foucault, 2015).

De acordo com Foucault, o que nós pensamos que “sabemos” em um período particular sobre, digamos, o crime, influencia como regulamos, controlamos e punimos os criminosos. O conhecimento não opera no vácuo. Ele é posto ao trabalho, por certas tecnologias e estratégias de aplicação, em situações específicas, contextos históricos e regimes institucionais. Para estudar a punição, você deve analisar como a combinação de discurso e poder – conhecimento/ poder – produziu determinada concepção de crime e do criminoso, teve certos efeitos reais tanto para o criminoso quanto para quem pune, e como esses efeitos têm sido colocados em prática em regimes prisionais historicamente especificados.

Isso levou Foucault a falar não da “verdade” do conhecimento no sentido absoluto – uma verdade que permanece estática, inalterável, sem importarem o período, situação ou contexto –, mas de uma formação discursiva que sustenta o **regime da verdade**. Então, pode ou não ser verdade que filhos criados apenas pelo pai ou só pela mãe são inevitavelmente levados à delinquência ou ao crime, mas se todos acreditam que realmente é assim e punem as famílias de pais solteiros, isso terá consequências reais tanto para os pais quanto para as crianças. A situação se tornará “verdadeira” para seus efeitos reais, mesmo que, em um sentido absoluto, isso nunca tenha sido conclusivamente provado. Nas ciências sociais e humanas, afirmou Foucault,

A verdade não existe fora do poder ou sem poder (...) A verdade é deste mundo; ela é produzida nele devido a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sancionam uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (Foucault, 1984: 10)

4.3.2 NOVAS CONCEPÇÕES DE PODER

Em segundo lugar, Foucault desenvolveu uma concepção de poder totalmente nova. Nós tendemos a pensar que o poder sempre irradia em uma única direção – do topo para baixo – e que vem de uma fonte específica – o reino soberano, o Estado, a classe dominante e assim por diante. Para nosso autor, no entanto, o poder não “funciona na forma de uma cadeia; ele circula. Ele nunca é monopolizado por um centro. Ele é implantado e exercido por uma organização como uma rede” (Foucault, 1980: 98). Isso sugere que nós todos somos, em algum grau, pegos em sua circulação – opressores e oprimidos. O poder não irradia de cima para baixo, nem de uma única fonte ou lugar. Relações de poder permeiam todos os níveis da existência social e podem, portanto, ser encontradas operando em todos os campos da vida social – nas esferas privadas da família e da sexualidade, tanto quanto nas esferas públicas da política, da economia e das leis.

E mais, o poder não é apenas negativo, reprimindo o que objetiva controlar. Ele também é *produtivo*. “Não pesa em nós como uma força que diz não, mas (...) atravessa e produz coisas, induz ao prazer, a formas do conhecimento, produz discurso. Ele precisa ser pensado como uma rede produtiva que penetra todo o corpo social” (Foucault, 1980: 119). O sistema de punição, por exemplo, produz livros, tratados, regulamentos, novas estratégias de controle e resistência, debates no Parlamento, conversações, confissões, apelos e brechas legais, regimes de treinamento para oficiais da prisão e assim por diante. Os esforços para controlar a sexualidade produzem uma verdadeira explosão de discursos – conversas sobre sexo, programas de televisão e rádio, sermões e legislação, romances, histórias e revistas, avisos e conselhos médicos, ensaios e artigos, teses aprendidas e programas de pesquisa, assim como novas práticas sexuais (isto é, sexo “seguro”) e indústria da pornografia.

Sem negar que o Estado, a lei, o reino soberano ou a classe privilegiada detêm posições de dominância, Foucault desvia nossa atenção das estratégias de poder grandes e gerais para os vários circuitos localizados, táticas, mecanismos e efeitos pelos quais o poder circula – o que Foucault chama de “rituais meticulosos” ou a “microfísica” do poder. Essas relações de poder “vão direto às profundezas da sociedade” (Foucault, 2015). Elas conectam a maneira pela qual o poder opera de fato, do chão às grandes pirâmides de poder, por meio do que ele chama de movimento capilar (vasos capilares são aqueles que ajudam a troca de oxigênio entre o sangue e os tecidos de nosso corpo). Não porque o poder nesses níveis mais baixos meramente reflete ou “reproduz, no nível de indivíduos, corpos, gestos e comportamentos, a forma geral da lei ou do governo” (Foucault, 2015), mas, pelo contrário, porque uma abordagem como essa “enraíza [o poder] nas formas de comportamento, nos corpos e nas relações locais de poder que não deveriam, de forma alguma, ser vistas como uma simples projeção de um poder central” (Foucault, 1980: 201).

A qual objeto se aplica, especialmente, a microfísica do poder no modelo de Foucault? Ao corpo. O filósofo o coloca no centro das lutas entre as diferentes formações de poder/conhecimento. As técnicas de regulação são aplicadas ao corpo, e diversos aparatos e formações discursivas o dividem, classificam e inscrevem diferentemente em seus respectivos regimes de poder da “verdade”.

Em *Vigiar e punir*, por exemplo, Foucault analisa os modos bem variados pelos quais o corpo do criminoso é “produzido” e disciplinado em distintos regimes de punição na França. Em outra época, punições eram casuais, prisões eram lugares aos quais o público tinha acesso desimpedido e a punição derradeira era aplicada violentamente ao corpo por meio de instrumentos de tortura, execução etc. – uma prática cuja essência era a de ser pública, visível a todos. A forma moderna de poder e regulações disciplinadas, em contraste, é privada, individualizada; os prisioneiros são escondidos do público

e frequentemente uns dos outros, embora estejam sob contínua vigilância das autoridades; a punição é individualizada. Aqui, o corpo se tornou o campo de uma nova forma de regime disciplinante.

Obviamente, esse “corpo” não é simplesmente o corpo natural que todos os seres humanos sempre possuíram. Ele é *produzido* dentro do discurso, de acordo com as diferentes formações discursivas – o estado de conhecimento sobre o crime e o criminoso, o que conta como “verdade” a respeito de mudar ou deter o comportamento criminoso, o aparato e as tecnologias específicas de punição prevalecendo o tempo todo. Isso é uma concepção radicalmente historicizada do corpo – uma espécie de superfície na qual diferentes regimes de poder/conhecimento escrevem seus sentidos e efeitos. Essa noção encara o corpo como “totalmente impresso pela história e pelo processo de desconstrução da história do [próprio] corpo” (Foucault, 2015).

4.4 RESUMO: FOUCAULT E REPRESENTAÇÃO

A abordagem foucaultiana da representação não é fácil de resumir. Foucault trata da produção do conhecimento e do sentido pelo discurso e de fato analisa textos e representações particulares, como os semióticos fizeram. Entretanto, ele tem maior inclinação a analisar toda a *formação discursiva* à qual o texto ou a prática pertence. Sua preocupação gira em torno do conhecimento provido pelas ciências humanas e sociais, que organiza a conduta, o entendimento, a prática e a crença, a regulação dos corpos, assim como as populações inteiras. Embora sua obra seja claramente produzida na esteira da “virada da linguagem” e profundamente influenciada por ela, um marco da abordagem *construtivista* da representação, a definição de *discurso* estabelecida por Foucault é bem mais ampla que a de linguagem. Ela inclui vários outros elementos da prática e da regulação institucional que a abordagem de Saussure, com seu foco linguístico,

excluiu. Foucault é sempre mais historicizante, considerando formas de poder/conhecimento como enraizadas em contextos e histórias particulares. Acima de tudo, para Foucault, a produção do conhecimento é sempre atravessada por questões de poder e do corpo; e isso expande enormemente o escopo do que está envolvido na representação.

A maior crítica feita a sua obra é a de que ele tende a absorver muita coisa com o termo “discurso”, e isso tem o efeito de encorajar seus seguidores a negligenciarem a influência dos fatores materiais, econômicos e estruturais na operação do poder/conhecimento. Alguns críticos também acreditam que sua rejeição de qualquer critério de “verdade” nas ciências humanas em favor da ideia de um “regime da verdade” e do desejo pelo poder (o desejo de fazer as coisas “verdadeiras”) é vulnerável a ser considerada um simples relativismo. No entanto, não há dúvidas sobre o grande impacto que sua obra teve nas teorias contemporâneas da representação e do sentido.

4.5 CHARCOT E A PERFORMANCE DA HISTERIA

No exemplo seguinte, tentaremos aplicar o método de Foucault a um exemplo particular. A Figura 8 mostra uma pintura de André Brouillet que retrata o famoso psiquiatra e neurologista Jean-Martin Charcot (1825-93) lecionando sobre histeria feminina a estudantes no anfiteatro de sua famosa clínica em La Salpêtrière, em Paris.

ATIVIDADE 7

Olhe para a pintura de Brouillet (Figura 8). O que ela revela como uma representação do estudo da histeria?

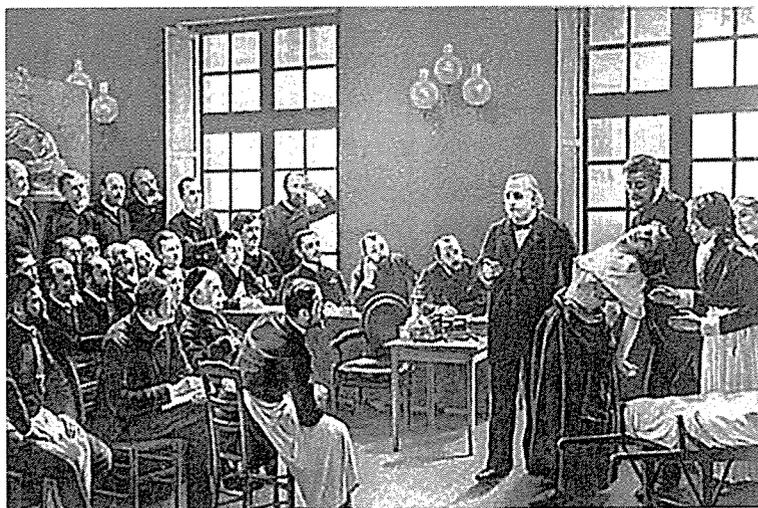


FIGURA 8
André Brouillet, *Uma lição clínica na La Salpêtrière*
(dada por Charcot), 1887

Brouillet mostra uma paciente histérica sendo apoiada por um assistente e atendida por duas mulheres. Por muitos anos, essa doença fora tradicionalmente identificada como feminina e, embora Charcot tenha demonstrado conclusivamente que muitos sintomas histéricos poderiam ser descobertos em homens, bem como uma proporção significativa de seus pacientes homens recebeu esse diagnóstico, Elaine Showalter observa que, “para Charcot, também, a histeria permanece simbolicamente, se não medicamente, uma doença feminina” (1987: 148).

O neurologista era um homem muito sensível, que tomou o sofrimento de seus pacientes seriamente e os tratou com dignidade. Ele diagnosticou histeria como uma doença genuína, em vez de uma desculpa falsa (como ocorreu contemporaneamente, depois de muita luta, com outras doenças, como anorexia e encefalomielite miálgica). Essa pintura representa uma característica comum do regime de tratamento de Charcot, em que as pacientes histéricas mos-

travam, diante da audiência de uma equipe de médicos e estudantes, os sintomas de sua doença, acabando frequentemente em um ataque histérico completo.

Pode-se dizer que o quadro captura e representa, visualmente, um “evento” discursivo – a emergência de um novo regime de conhecimento. A grande distinção de Charcot, que atraiu estudantes de longe para estudar com ele (incluindo, em 1885, o jovem Sigmund Freud, de Viena), era sua demonstração de “que sintomas histéricos como a paralisia poderiam ser produzidos e aliviados com sugestões de hipnose” (Showalter, 1987: 148). Aqui nós vemos a hipnose sendo aplicada na prática.

De fato, a imagem parece capturar *dois* momentos de produção de conhecimento. Charcot não prestou muita atenção ao que os pacientes diziam (embora observasse suas ações e gestos meticulosamente), mas Freud e seu amigo Breuer sim. Primeiramente, quando retornaram para casa, eles usaram em seu trabalho o método de hipnose de Charcot, que havia atraído muita atenção como uma nova abordagem para o tratamento de histeria em La Salpêtrière. Alguns anos depois, eles trataram uma jovem mulher histérica chamada Bertha Pappenheim, e ela, sob o pseudônimo de “Anna O.”, tornou-se o primeiro estudo de caso registrado no pioneiro *Estudos em histeria* (1974 [1895]), de Freud e Breuer.

A “perda de palavras” desta jovem mulher – brilhante intelectual, poética e imaginativa, embora rebelde –, a sua incapacidade de compreender a sintaxe da própria língua (alemão), os silêncios e os balbucios sem sentido deram a Breuer e Freud a primeira pista de que seu distúrbio linguístico era relacionado ao ressentimento com o seu “lugar” de filha obediente de um pai decididamente patriarcal e, por conseguinte, algo profundamente conectado com sua doença. Após hipnose, sua capacidade de falar coerentemente voltou, e ela falou fluentemente em outras três línguas, embora não em seu alemão nativo. Por meio do seu diálogo com Breuer e de sua habilidade

de “trabalhar” sua difícil relação com a língua, “Anna O.” deu o primeiro exemplo de uma “cura da fala” que, obviamente, forneceu toda a base do subsequente desenvolvimento do método psicanalítico de Freud. Então, nós estamos olhando, nessa imagem, para o “nascimento” de duas novas *epistemes* psiquiátricas: o método de hipnose de Charcot e as condições que posteriormente produziram a psicanálise.

O exemplo também tem várias conexões com a questão da *representação*. Na imagem, a paciente está fazendo uma performance ou “representando” com o seu corpo os sintomas histéricos dos quais ela “sofre”. Esses sintomas, contudo, também estão sendo “reapresentados” – na diferente linguagem médica do diagnóstico e da análise – para a audiência dela (dele?) pelo professor: uma relação que envolve *poder*.

Showalter nota que, em geral, “a representação da histeria feminina era um aspecto central na obra de Charcot” (1987: 148). De fato, a clínica estava cheia de litografias e pinturas. Ele fez com que seus assistentes montassem um álbum fotográfico de pacientes nervosos, uma espécie de inventário visual dos vários “tipos” de pacientes histéricos, depois contratou um fotógrafo profissional para se encarregar do serviço. Sua análise dos sintomas, o que parece estar acontecendo de fato na pintura, acompanha a “performance” histérica. Charcot não se encolhe frente aos aspectos espetaculares e teatrais associados a sua demonstração de hipnose como um regime de tratamento. Freud pensou que “cada uma de suas ‘fascinantes palestras’” era “uma pequena obra de arte em construção e composição”. De fato, notou Freud:

Ele nunca pareceu maior a seus ouvintes do que depois de ter feito o esforço, dando a mais detalhada explicação de sua linha de pensamento, mostrando sua grande franqueza sobre suas dúvidas e hesitações, reduzindo o abismo entre professor e pupilo (Gay, 2012).

ATIVIDADE 8

Agora, olhe atentamente para a imagem de novo e, tendo em mente o que nós dissemos sobre o método de Foucault de uma abordagem para a representação, responda as seguintes questões:

1. Quem domina o centro da pintura?
2. Quem ou o que é o “sujeito” na obra? As respostas (1) e (2) são as mesmas?
3. Você consegue dizer se o conhecimento está sendo produzido aqui? Como?
4. O que você percebe sobre as relações de poder na imagem? Como elas estão representadas? Como as *formas* e *relações espaciais* da imagem representam isso?
5. Descreva o “olhar” das pessoas na imagem: quem está olhando para quem? O que *isso* nos conta?
6. O que a idade e o gênero dos participantes nos dizem?
7. Que mensagem o corpo da paciente transmite?
8. Há um sentido *sexual* na imagem? Se sim, qual?
9. Qual é a sua relação, de espectador, com a imagem?
10. Você percebe alguma coisa a mais sobre a imagem que nós tenhamos deixado passar?

LEITURA F

Agora leia o relato sobre Charcot e La Salpêtrière, escrito por Elaine Showalter em “A performance da histeria”, de *A doença feminina*, reproduzido como Leitura F no final deste capítulo na p. 130. Olhe atentamente as duas fotografias das pacientes histéricas de Charcot. O que você entende de suas legendas?

5. Onde está o “sujeito”?

Nós abordamos a mudança na obra de Foucault da linguagem para o discurso e o conhecimento, e sua relação com as questões do poder. Mas onde, em tudo isso, você deve se perguntar, está o sujeito? Saussure tendia a eliminá-lo da questão da representação. A linguagem, ele argumentava, nos fala. O sujeito aparece no modelo saussuriano como o autor dos atos de fala individuais (*paroles*). Entretanto, como vimos, o linguista não pensava que o nível das *paroles* era algo que a análise “científica” da linguagem poderia examinar. Em um sentido, Foucault compartilha dessa posição. Para ele, é o *discurso*, não o sujeito, que produz conhecimento. O discurso é comprometido com o poder, mas não é necessário achar um “sujeito” – o rei, a classe dominante, a burguesia, o Estado etc. – para o *poder/conhecimento* operar.

Por outro lado, Foucault de fato *incluiu* o sujeito em sua teorização, embora não o tenha restaurado à sua posição central e de autor da representação. Na verdade, à medida que sua obra se desenvolveu, Foucault tornou-se mais e mais preocupado com as questões sobre “o sujeito”, e em sua produção bem posterior e derradeira, foi longe a ponto de dar ao sujeito uma certa consciência de sua conduta, embora isso cessasse no limite de restaurar ao sujeito sua soberania.

Foucault foi certamente crítico em profundidade do que poderíamos chamar de a concepção tradicional do sujeito. A noção convencional pensa “o sujeito” como um indivíduo totalmente dotado de consciência, uma entidade autônoma e estável, o “núcleo” de si mesmo, e a fonte autêntica e independente da ação e do sentido. De acordo com essa visão, quando nós nos ouvimos falar, sentimos que somos idênticos ao que acabamos de dizer, e essa identidade do sujeito com o que é dito dá a ele/ela uma posição privilegiada em relação ao sentido. Isso sugere que, embora outras pessoas possam

não nos entender direito, *nós* sempre nos entendemos porque *nós* somos a fonte de sentido, em primeiro lugar.

No entanto, como vimos, a mudança para a concepção construtivista da linguagem e da representação fez muito para deslocar o sujeito da posição privilegiada em relação ao conhecimento e ao sentido. O mesmo é verdade na abordagem discursiva de Foucault. É o discurso, não os sujeitos que o falam, que produz o conhecimento. Sujeitos podem produzir textos particulares, mas eles estão operando dentro dos limites da *episteme*, da *formação discursiva*, do *regime da verdade*, de uma cultura e período particulares. De fato, essa é uma das proposições mais radicais de Foucault: o “sujeito” é *produzido no discurso*.

Esse sujeito, produto *do* discurso, não pode estar fora dele, porque a ele deve estar *sujeitado*. Deve se submeter às suas regras e convenções, às suas disposições de poder/conhecimento. O sujeito pode se tornar o portador do tipo de conhecimento que o discurso produz, pode se tornar o objeto pelo qual o poder é exercido, mas não pode permanecer fora do poder/conhecimento como sua fonte e autor. Em “O sujeito e o poder” (1982), Foucault escreveu:

Meu objetivo (...) tem sido criar a história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, seres humanos se tornam sujeitos (...) É uma forma de poder que faz sujeitos individuais. Existem dois sentidos para a palavra *sujeito*: sujeito sob o controle e dependência de alguém, e sujeito ligado à sua própria identidade por uma consciência e autoconhecimento. Ambos os sentidos sugerem uma forma de poder que subjuga e sujeita (Foucault, 1982: 208, 212).

Fazer o discurso e a representação mais históricos, no entanto, foi acompanhado em Foucault por uma historicização igualmente radical *do sujeito*. “É preciso dispensar o sujeito constituinte para se livrar do próprio sujeito, ou seja, para chegar em uma análise que

pode representar uma constituição do sujeito dentro de um quadro histórico” (Foucault, 1980: 115).

Onde, então, está “o sujeito” nessa abordagem mais discursiva do sentido, representação e poder?

O “sujeito” de Foucault parece ser produzido por meio do discurso em *dois* sentidos ou lugares diferentes. Primeiro, o próprio discurso produz “sujeitos” – figuras que personificam formas particulares de conhecimento que o discurso produz. Esses sujeitos têm os atributos que poderíamos esperar, como definidos pelo discurso: o homem louco, a mulher histérica, o homossexual, o criminoso individualizado, e assim por diante. Essas figuras são específicas para regimes discursivos e períodos históricos determinados. O discurso também produz um *lugar para o sujeito* (ou seja, o leitor ou espectador, que também está “sujeito ao” discurso), onde seus significados e entendimentos específicos fazem sentido. Não é inevitável, nesse sentido, que todos os indivíduos em um dado período se tornem sujeitos de um discurso em especial, portadores de seu poder/conhecimento. Mas para que eles – nós – assim façam/façamos, é preciso *se* nos colocar na *posição* da qual o discurso faz mais sentido, virando então seus “sujeitos” ao “sujeitar” nós mesmos aos seus significados, poder e regulação. Todos os discursos, assim, constroem **posições de sujeito**, das quais, sozinhos, eles fazem sentido.

Essa abordagem tem implicações radicais para a teoria da representação porque sugere que os próprios discursos constroem as posições de sujeitos de onde eles se tornam inteligíveis e produzem efeitos. Os indivíduos podem se distinguir por suas características de classes sociais, gêneros, “raças” e etnias (dentre outros fatores), mas não serão capazes de captar o sentido até que tenham se identificado com aquelas posições que o discurso constrói, *sujeitando-se* a suas regras, e então se tornando *sujeitos de seu poder/conhecimento*. Por exemplo, a pornografia produzida para homens só “funcionará” para mulheres, de acordo com essa teoria, se, em algum sentido, as

mulheres se colocarem na posição de “um voyeur desejoso” – que é a posição de sujeito ideal que o discurso da pornografia para homens constrói – e olharem para os modelos dessa posição discursiva “masculina”. Isso pode parecer, e é, uma posição altamente contestável, mas vamos considerar um exemplo que ilustra o argumento.

5.1 COMO CAPTAR O SENTIDO DE *LAS MENINAS*, DE VELÁZQUEZ

As palavras e as coisas (1999), de Foucault, começa com uma discussão sobre a pintura do famoso pintor espanhol Diego Velázquez chamada *Las meninas*, que tem sido um tópico de considerável debate e controvérsia no âmbito acadêmico. A razão pela qual estou usando o quadro aqui se dá pelo fato de que a própria pintura, como todos os críticos concordam, desperta certas questões sobre a natureza da *representação*, e o próprio Foucault a emprega para falar sobre questões mais amplas do sujeito. São esses argumentos que nos interessam, e não se a leitura que ele faz sobre o sentido da pintura é “verdadeira”, correta ou definitiva. Aliás, um dos argumentos mais poderosos do filósofo é o de que a pintura não tem um sentido único, fixo ou final.

A pintura é única na obra do artista. Era parte da coleção da corte real espanhola e pendia no palácio em um cômodo, destruído pelo fogo mais tarde, e foi datada de “1656” pelo sucessor de Velázquez como pintor da corte. Originalmente chamada *A imperatriz com suas damas e um anão*, no inventário de 1666 adquiriu o título de *Um retrato da infanta da Espanha com suas senhoras em espera e serviçais, pelo pintor da corte e camareiro do palácio Diego Velázquez*. Foi posteriormente chamada *Las meninas* – “As damas de honra”.

Alguns argumentam que a pintura mostra Velázquez trabalhando na própria tela, que teria sido pintada com a ajuda de um espelho – mas isso hoje parece improvável. A explicação mais aceita e convincente é a de que Velázquez estava trabalhando em um retrato

de corpo inteiro do rei e da rainha, o casal real refletido no espelho da parede de trás. É para esse casal que a princesa e suas assistentes estão olhando, é nele que o olhar do artista parece repousar enquanto se dirige à sua tela. O reflexo inclui, artisticamente, o casal real na pintura. Essa é, essencialmente, a versão que Foucault considera.

ATIVIDADE 9

Olhe atentamente para a imagem a seguir, enquanto nós resumimos o argumento de Foucault.

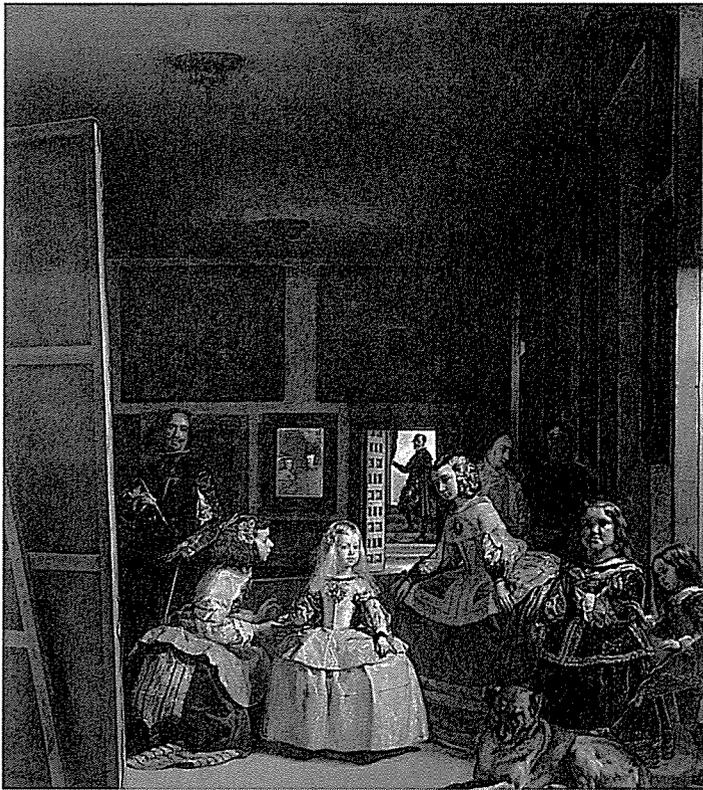


FIGURA 9
Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656

Las meninas mostra o interior de um cômodo – talvez o estúdio do pintor ou algum outro espaço no palácio real espanhol, o Escorial. A cena, embora em seus cantos mais profundos seja bastante escura, é banhada pela luz vinda de uma janela na direita. “Olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla”, diz Foucault (1999: 20). Na esquerda, olhando para a frente, está o próprio artista, Velázquez. Ele está no ato de pintar e seu pincel está erguido, “talvez se trate de acrescentar um último toque” (1999: 19). Ele está olhando para sua modelo, que está sentada no lugar do qual nós estamos olhando, mas não podemos ver quem ela é, porque a tela que Velázquez está pintando tem sua parte traseira virada para nós, sua face resolutamente distanciada do nosso olhar. No centro da pintura está o que a tradição reconhece como a princesinha, a infanta Margarita, que foi assistir aos procedimentos. Ela é o centro da pintura para a qual estamos olhando, mas não é o “sujeito” da tela de Velázquez. A infanta está “rodeada de aias, de damas de honra, de cortesãos e de anões” e seu cachorro (Foucault, 1999: 25). Os cortesãos ficam atrás, à direita. Suas damas de honra ficam de ambos os seus lados, enquadrando-a. À direita, na frente, existem dois anões, um deles famoso bobo da corte. Os olhos de várias dessas figuras, como os do próprio pintor, estão voltados para fora, para a imagem na frente dos admiradores da pintura.

Quem são elas – as figuras para as quais todos estão olhando, mas para quem nós não podemos olhar e cujos retratos na tela somos proibidos de ver? Na verdade, embora de início pensemos que não é possível vê-los, a pintura nos diz quem são, porque, por trás da cabeça da infanta e um pouco à esquerda do centro do quadro, cercado por uma pesada moldura de madeira, há um espelho. Nele – finalmente – estão refletidas as pessoas sentadas que, na realidade, sentam *na posição de onde nós estamos olhando*: “Tal reflexo mostra ingenuamente, e na sombra, aquilo que todos olham no primeiro plano. Restitui, como que por encanto, o que falta a cada olhar”

(Foucault, 1999: 31). As figuras refletidas no espelho são, na verdade, o rei Felipe IV, e sua esposa Mariana. Do lado do espelho, à direita, na parede de trás, está outra “moldura”, mas isso não é um espelho; é um corredor que leva o fundo ao lado de fora do quarto. Na escada, seus pés colocados em diferentes degraus, “um homem destaca sua alta silhueta”. Ele tinha acabado de entrar ou estava deixando a cena e está olhando para ela de trás, observando o que está acontecendo, mas “contente de surpreender sem ser observado” (1999: 31).

5.2 O SUJEITO DA/NA REPRESENTAÇÃO

Quem ou o que é *o sujeito* dessa pintura? Em seus comentários, Foucault usa *Las meninas* para apontar algumas questões gerais sobre sua teoria da representação e especificamente sobre o papel do sujeito:

1. “Foucault lê a pintura nos termos da representação e do sujeito” (Dreyfus e Rabinow, 1982: 20). Além de ser uma pintura que nos mostra (representa) uma cena na qual um retrato da rainha e do rei da Espanha está sendo pintado, é também uma pintura que *nos diz algo sobre como a representação e o sujeito funcionam*. Ela produz seu próprio tipo de conhecimento. A representação e o sujeito são as mensagens por trás da pintura – o que ela quer dizer, seu subtexto.
2. Claramente, representação aqui *não* tem a ver com um reflexo “verdadeiro” ou imitação da realidade. É óbvio que as pessoas na pintura podem “parecer” as pessoas reais na corte espanhola, mas o discurso da pintura na figura está fazendo bem mais que simplesmente tentar espelhar com precisão o que existe.
3. Tudo, de certo modo, é *visível* na pintura. E, ainda assim, o que ela “quer dizer” – seu sentido – depende de como nós a “lemos”. *É tão construída em torno daquilo que você não pode ver, quanto daquilo que pode observar*. Você não pode ver o que está sendo pintado na tela, embora isso pareça ser o ponto de todo o

exercício. Você não pode ver para o que todos estão olhando, as pessoas que estão “sentadas”, a não ser que consideremos ser o seu reflexo no espelho. Eles tanto estão quanto não estão na imagem. Ou melhor, eles estão presentes por uma espécie de substituição. Nós não podemos vê-los porque não estão diretamente representados, mas sua “ausência” está representada – *espelhada* pelo seu reflexo ao fundo. O sentido da imagem é produzido, argumenta Foucault, por meio dessa complexa interação entre *presença* (o que você vê, o visível) e *ausência* (o que você não pode ver, o que está deslocado no quadro). A representação funciona tanto no que *não* é mostrado, quanto no que é mostrado.

4. Na verdade, um bom número de substituições ou deslocamentos parece estar ocorrendo aqui. Por exemplo, o “sujeito” e centro da pintura para a qual estamos olhando parece ser a infanta. Mas o “sujeito” ou centro é também, obviamente, aqueles que estão sentados – o rei e a rainha –, a quem nós não podemos ver, mas para os quais os outros estão olhando. Pode-se afirmar isso pelo fato de o espelho pendurado em que eles são refletidos estar também quase exatamente no centro do campo de visão da pintura. Então, a infanta e o casal real, em certo sentido, dividem o lugar do centro como os “sujeitos” principais da pintura. Tudo depende de para onde se está olhando – para a cena, a partir de onde você, o espectador, está sentado, ou para o exterior da cena, a partir da posição das pessoas na imagem. Se você aceitar o argumento de Foucault, então há *dois* sujeitos na pintura e *dois* centros. E a composição da imagem – seu discurso – nos força a oscilar entre esses dois “sujeitos” sem nunca decidir finalmente com qual nos identificar. A representação na pintura parece firme e clara – tudo no lugar. Mas nossa visão, a forma com que nós *olhamos* para a imagem, oscila entre dois centros, dois sujeitos, duas posições de olhar, dois sentidos. Longe de ser finalmente resolvida em alguma verdade absoluta que seja *o* sen-

tido da imagem, o discurso da pintura, bem deliberadamente, nos mantém nesse estado de atenção suspensa, nesse processo oscilante de olhar. Seu sentido está sempre no processo de emergir, embora qualquer sentido final seja constantemente adiado.

5. Você pode dizer bastante sobre como a imagem funciona como um discurso, e o que ela significa, seguindo a orquestração do *olhar* – quem está mirando quem ou o quê. *Nosso* olhar – o da pessoa que contempla a imagem, do espectador – segue a relação do olhar como representado na imagem. Nós sabemos que a figura da infanta é importante porque suas assistentes estão olhando para ela. Mas nós sabemos que alguém ainda mais importante, que nós não podemos ver, está sentado na frente da cena porque muitas figuras – a infanta, o bobo, o próprio pintor – estão olhando para eles! Então o espectador (que também é “sujeitado” ao discurso da pintura) está realizando dois tipos de olhar. Observa a cena da posição de fora, na frente da imagem. E, ao mesmo tempo, olha para fora da imagem, ao *se identificar com* o olhar das figuras da pintura. Projetar a nós mesmos como sujeitos da pintura nos ajuda, como espectadores, a enxergar, a “tirar sentido” dela. Nós tomamos as posições indicadas pelo discurso, nos identificamos com elas, sujeitamos nós mesmos aos seus sentidos e nos tornamos “sujeitos”.

6. É crítico para o argumento de Foucault que a pintura não tenha um sentido completo. Ela só significa alguma coisa em relação ao espectador que está olhando para a imagem, e é ele que completa o sentido dela. O sentido é, portanto, construído no diálogo entre a pintura e o espectador. Velázquez, com certeza, não poderia saber quem iria, subsequentemente, ocupar a posição de espectador. Assim, toda a “cena” da pintura teve de ser estabelecida em relação àquele ponto ideal na frente da pintura, de onde *qualquer* espectador deveria olhar, se é para a pintura ter sentido. O espectador, nós devemos dizer, é pintado na posição à

frente da pintura. Nesse sentido, o discurso produz uma *posição de sujeito* para o espectador-sujeito. Para a pintura funcionar, o espectador, quem quer que ele ou ela seja, deve primeiro *se sujeitar* ao discurso dela e, dessa forma, tornar-se o espectador ideal da pintura, o produtor de seus sentidos – seu “sujeito”. Isso é o que significa quando é dito que o discurso constrói o espectador como um sujeito – pelo que queremos dizer que ele constrói um lugar para o sujeito-espectador que está olhando e produzindo um sentido para a cena.

7. A representação, portanto, ocorre a partir de pelo menos três posições na pintura. A primeira somos todos nós, o espectador, cujo “olhar” coloca juntos e unifica os diferentes elementos e relações na imagem em um sentido geral. Esse sujeito deve estar lá para a pintura fazer sentido, mas ele/ela não está representado na tela. Em seguida, há o pintor que retratou a cena. Ele está “presente” em dois lugares de uma vez, uma vez que deve ter sentado onde nós estamos agora para pintar mas, então, colocou-se (representou a si próprio na) na imagem olhando para trás, em direção àquele ponto de vista de onde nós, espectadores, tomamos seu lugar. Também devemos dizer que a cena faz sentido e é organizada em relação à figura da corte de pé na escada ao fundo, uma vez que ele também avalia tudo, mas – como nós e como o pintor – de uma posição um pouco externa.

8. Finalmente, considere o espelho na parede de trás. Se fosse um objeto “real”, ele deveria agora estar *nos* representando ou refletindo, uma vez que estamos naquela posição em frente à cena para a qual todos estão olhando e da qual tudo faz sentido. Entretanto, ele não nos espelha; mostra, *no nosso lugar*, o rei e a rainha da Espanha. De alguma forma, o discurso da pintura nos posiciona no lugar do soberano! Você pode imaginar quanta diversão Foucault teve com essa substituição.

Foucault argumenta que é claro, pelo jeito com que o discurso da representação funciona na pintura, que ela *deve* ser olhada e compreendida daquela posição de sujeito em frente a ela, de onde nós, espectadores, estamos olhando. Esse é também o ponto de vista do qual uma câmera deveria ser posicionada para filmar a cena. E eis que a pessoa que Velázquez escolhe para “representar” sentada nessa posição é o soberano – “senhor de tudo o que a vista alcança” – que é tanto o “sujeito da” pintura (sobre o que ela é) quanto o “sujeito na” pintura – aquele a quem o discurso dá lugar, mas quem, simultaneamente, constrói sentido a partir dela e a entende por um olhar de suprema dominância.

6. Conclusão: representação, sentido e linguagem reconsiderados

Nós começamos com uma definição bem simples de representação. Trata-se do processo pelo qual membros de uma cultura usam a linguagem (amplamente definida como qualquer sistema que emprega signos, qualquer sistema significante) para produzir sentido. Desde já, essa definição carrega a importante premissa de que coisas – objetos, pessoas, eventos, no mundo – não possuem, neles mesmos, nenhum sentido fixo, final ou verdadeiro. Somos nós – na sociedade, dentro das culturas humanas – que fazemos as coisas terem sentido, que lhes damos significado. Sentidos, conseqüentemente, sempre mudarão, de uma cultura ou período ao outro. Não há garantia alguma de que cada objeto em uma cultura terá sentido equivalente em outra, precisamente porque culturas diferem, às vezes radicalmente, umas das outras em seus códigos – a forma com que elas retalham, classificam e atribuem sentido ao mundo. Então, uma ideia importante sobre representação é a aceitação de um grau de *relativismo cultural* entre uma e outra cultura, certa falta de equivalência e a necessidade de *tradução* quando nos movemos de um universo mental ou conceitual de uma cultura para outro.

Nós chamamos isso de abordagem *construtivista* da representação, contrastando-a com as abordagens *reflexiva* e *intencional*. Agora, se a cultura é um processo, uma prática, como ela funciona? Na *perspectiva construtivista*, a representação envolve fazer sentido ao forjar ligações entre três diferentes ordens de coisas: o que nós devemos chamar amplamente de mundo das coisas, pessoas, eventos e experiências; o mundo conceitual, os conceitos mentais que carregamos em nossas cabeças; e os signos, arranjados nas linguagens, que “respondem por” esses conceitos ou os comunicam. Agora, se você tiver que fazer uma ligação entre sistemas que não são os mesmos e fixá-los, pelo menos por um tempo, para que outras pessoas saibam o que, em um sistema, corresponde a que coisa em outro, então deve haver algo que nos permita uma tradução entre eles – algo que nos diga qual palavra usar para qual conceito, e assim por diante. Portanto, a noção dos *códigos*.

Produzir sentido depende da prática da interpretação, e esta é ativamente sustentada por nós ao usarmos o código – *codificando*, colocando coisas nele – e pela pessoa do outro lado, que interpreta ou *decodifica* o sentido (Hall, 1980). Contudo, note que, por estarem os sentidos sempre mudando e nos escapando, os códigos operam mais como convenções sociais do que como leis fixas ou regras inquebráveis. Como os sentidos mudam e transitam, então, de modo inevitável, os códigos de uma cultura se alteram imperceptivelmente. A grande vantagem dos conceitos e classificações da cultura que carregamos por aí conosco, em nossa cabeça, é que eles nos habilitam a *pensar* sobre coisas, estando estas presentes ali ou não, mais: quer existam ou não. Existem conceitos para nossas fantasias, desejos e imaginações, tanto quanto para os chamados “objetos reais” do mundo material. E a vantagem da linguagem é que nossos pensamentos sobre o mundo não precisam permanecer silenciosos e exclusivos a nós. Podemos traduzi-los na linguagem, fazê-los “falar” por meio do uso de signos que respondem por eles

– e então nós falamos, escrevemos, comunicamos a respeito deles para outros.

Gradualmente, então, tornamos mais complexo o que entendíamos por representação, que veio a ser cada vez menos clara do que pressupomos inicialmente – motivo pelo qual precisamos de *teorias* para explicá-la. Nós olhamos para duas versões do construtivismo: aquela que se concentrou em como *linguagem e significação* (o uso de signos na linguagem) funcionam para produzir *sentidos*, que depois de Saussure e Barthes nós chamamos de *semiótica*; e aquela, seguindo Foucault, que se concentrou em como o *discurso* e as *práticas discursivas* produzem conhecimento.

Não vou passar pelos pontos mais detalhados dessas duas abordagens novamente, uma vez que você pode voltar a elas no corpo principal deste capítulo e refrescar sua memória. Na semiótica, você recordará a importância do significante/significado, *languel parole* e “mito”, e a importância crucial de demarcar diferença e estabelecer oposições binárias para a produção do sentido. Na abordagem *discursiva*, você recordará formações discursivas, poder/conhecimento, a ideia de um “regime da verdade”, a forma pela qual o discurso também produz sujeitos e define as *posições de sujeito*, de onde o conhecimento procede e, enfim, o retorno das questões sobre “o sujeito” ao campo da representação. Nos vários exemplos, tentamos fazer você trabalhar com essas teorias e aplicá-las. Haverá mais debate sobre elas no capítulo subsequente.

Note que este capítulo *não* argumenta que a abordagem *discursiva* derrubou toda a abordagem semiótica. Desenvolvimento teórico não prossegue, normalmente, dessa forma linear. Há muito mais de Saussure e Barthes para aprender, e ainda estamos descobrindo modos de aplicar suas percepções de maneira frutífera – sem necessariamente engolir tudo o que eles disseram. Nós oferecemos a você alguns pensamentos críticos sobre o assunto. Há muito que aprender sobre Foucault e a abordagem *discursiva*, mas de forma

alguma tudo o que ela reivindica é correto, a teoria está aberta a críticas e tem atraído muitas delas. De novo, no próximo capítulo, à medida que encontrarmos novos desenvolvimentos para a teoria da representação e analisarmos as forças e fraquezas dessas posições aplicadas na prática, apreciaremos mais completamente que estamos apenas no começo da excitante tarefa de explorar esse processo de construção do sentido, que está no coração da cultura. O que nós oferecemos aqui é, esperamos, um balanço relativamente claro, embora experimental, de um conjunto de ideias complexas de um projeto não acabado.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. The World of Wrestling. In: *Mythologies*. Londres: Cape, 1972a.
- _____. Myth Today. In: *Mythologies*. Londres: Cape, 1972b.
- _____. *Image-Music-Text*. Glasgow: Fontana, 1977.
- _____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 12-14.
- _____. *Elementos de semiologia*. 19.ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- _____. *O prazer do texto*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. Primeira edição: 1973.
- BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Londres: Reaktion Books, 1990.
- COUSINS, Marke e HUSSAIN, Athar. *Michel Foucault*. Basingstoke: Macmillan, 1984.
- CULLER, Jonathan. *Saussure*. Londres: Fontana, 1976.
- DERRIDA, Jacques. *Positions*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1981.
- DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul (Orgs.). *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Brighton: Harvester, 1982.

- DU GAY, Paul (Org.). *Production of Culture/Cultures of Production*. Londres: Sage/The Open University Book, 1997.
- DU GAY, Paul, HALL, Stuart, JANES, Linda, MACKAY, Hugh e NEGUS, Keith. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage/The Open University, 1997.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Genealogy, History. In: *Language, Counter-Memory, Practice*. Oxford: Blackwell, 1977.
- _____. *The History of Sexuality*. Harmondsworth: Allen Lane/Penguin Books, 1978.
- _____. *Power/Knowledge*. Brighton: Harvester, 1980.
- _____. The Subject and Power. In: DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul (Orgs.). *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Brighton: Harvester, 1982.
- _____. *Microfísica do poder*. Trad. e org. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *O nascimento da clínica*. São Paulo: Grupo Gen, Forense Universitária, 2011.
- _____. *A arqueologia do saber*. São Paulo: Grupo Gen, Forense Universitária, 2012.
- _____. *Vigiar e punir*. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- FREUD, Sigmund e BREUER, Josef. *Studies on Hysteria*. Harmondsworth: Pelican, 1974. Primeira edição: 1895.
- GAY, Peter. *Freud: uma vida para nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- HALL, Stuart. Encoding and decoding. In: HALL, Stuart et al. (Orgs.). *Culture, Media, Language*. Londres: Hutchinson, 1980.
- _____. The West and the Rest. In: HALL, S. e GIEBEN, Bram (Orgs.). *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press/The Open University, 1992.

- HOEG, Peter. *Senhorita Smilla e o sentido da neve*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- LACLAU, Ernesto e MOUFFE, Chantal. Post-Marxism without Apologies. In: LACLAU, Ernesto (Org.). *New Reflections on the Revolution of Our Time*. Londres: Verso, 1990.
- MACKAY, Hugh (Org.). *Consumption and Everyday Life*. London: Sage/The Open University, 1997.
- MCNAY, Louis. *Foucault: A Critical Introduction*. Cambridge: Polity Press, 1994.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady*. Londres: Virago, 1987.
- WEEKS, Jeffrey. *Sex, Politics and Society*. Londres: Longman, 1981.
- _____. *Sexuality and its Discontents*. Londres: Routledge, 1985.

LEITURAS DO CAPÍTULO I

LEITURA A

“Língua, reflexão e natureza-morta”, Norman Bryson

Também com Cotán, as imagens possuem, como sua função imediata, a separação do espectador da forma prévia de ver (...): elas descondicionam o habitual e extinguem a interminável, eclipsada e cansada visão mundana, substituindo-as com genialidade. A dificuldade reside em termos uma maneira de ver que pensa e sabe de antemão o que vale a pena olhar e o que não vale; contra isso, a imagem apresenta a constante surpresa de coisas vistas pela primeira vez. A visão é levada de volta para um treinamento [primordial] antes de aprender como escotomizar [quebrar/dividir] o campo visual, como eliminar da tela o que não tem importância e, não ver, mas esquadriñar. No lugar das formas abreviadas pelas quais o mundo é esquadriñado, Cotán o abastece com formas articuladas em grandes extensões, formas tão copiosas ou prolixas que não se pode ver onde começar a simplificá-las ou como fazer isso. Elas não oferecem incursões para a redução porque nada omitem. Exatamente no ponto onde o olho pensa conhecer a forma e pode se dar ao luxo de ignorá-la, a imagem prova que, de fato, o olho absolutamente nada tinha entendido do que estava prestes a se desfazer.

A proposta, em Cotán, entre o espectador e os alimentos tão meticulosamente exibidos parece não envolver, paradoxalmente, nenhuma referência ao apetite ou à função de nutrir, o que se torna uma coincidência; podem ser descritos como anoréxicos, tomando esta palavra em seu sentido literal, grego, que significa “sem desejo”. Todas as naturezas-mortas do artista estão enraizadas na perspectiva monástica, especificamente da ordem dos Cartuxos [monges], à qual Cotán se filiou como irmão leigo em Toledo, no ano de 1603.

O que distingue a regra dos Cartuxos é sua ênfase na solidão em detrimento da vida comunitária: os monges vivem em células individuais, onde rezam, estudam – e comem – sozinhos, encontram-se apenas para o ofício noturno, a missa matinal e as vésperas, à tarde. Há total abstenção de carne; às sextas-feiras e dias de jejum, a dieta é pão e água.

Em todos os trabalhos de Cotán está ausente o entendimento de nutrição associada ao convívio da refeição – compartilhar a hospitalidade (...). Os invariáveis cenários de suas pinturas nunca apresentam a cozinha, mas sempre o *cantarero*, um espaço refrigerado destinado à preservação dos alimentos, sempre pendurados em cordas (empilhados ou em contato com alguma superfície, eles se deteriorariam mais rapidamente). Se colocados em uma cozinha, ao lado de pratos e facas, jarros e tigelas, os objetos apontariam, inevitavelmente, para seu consumo em uma mesa; dispostos em um *cantarero*, contudo, mantém-se a ideia de objetos separados, dissociados de sua função alimentar. Em *Marmelo, repolho, melão e pepino* [Figura 3] ninguém pode tocar o marmelo ou o repolho suspensos sem perturbá-los e balançá-los no espaço: sua imobilidade é a marca da ausência humana. Distantes da mão que os alcançaria para comer, eles permanecem imaculados. Pendurados em cordas, falta ao marmelo e ao repolho o conhecimento do peso da mão. Sua leveza renega esse conhecimento íntimo. Em nenhum deles se percebe a familiaridade proveniente do toque, há o divórcio da ideia de consumo, os objetos assumem um valor que nada tem a ver com sua função nutritiva.

O que substitui o interesse como sustento é o interesse que despertam enquanto forma matemática. Cotán, como muitos pintores desse período na Espanha, possui um senso altamente desenvolvido da ordem geométrica, mas ao passo que as ideias esféricas, elípticas e cônicas são usadas, por exemplo, em El Greco para ajudar na organização da composição pictórica, aqui são exploradas quase por sua

própria causa. Pode-se pensar *Marmelo, repolho, melão e pepino* como uma experiência sobre as transformações exploradas pelo ramo da matemática conhecido como topologia. Começamos pela esquerda com o marmelo, uma perfeita esfera girando sobre seu próprio eixo. Movendo-se para a direita, ela parece se descolar de seus limites e se desintegrar em uma bola de escudos concêntricos que volteiam em torno do mesmo eixo vertical. Avançando para o melão, a esfera torna-se uma elipse da qual um segmento foi cortado e uma parte dele é mostrada separadamente. À direita, as formas segmentadas recuperam os seus limites contínuos sob a forma ondulada do pepino. A curva descrita por todos os objetos, tomados em conjunto, não é de modo algum informal, mas precisamente logarítmica; respeita-se uma série de proporções harmônicas ou musicais, com as coordenadas verticais da curva exatamente marcadas pelas cordas. E é uma curva complexa, não apenas o arco de um gráfico de uma superfície bidimensional. Em relação ao marmelo, o repolho parece vir, ligeiramente, para a frente; o melão está mais à frente ainda que o marmelo, a fatia do melão se projeta para além da borda, e as saliências do pepino ainda mais. O arco, portanto, não está no mesmo plano de suas coordenadas, ele se curva em três dimensões: é uma verdadeira hipérbole (...).

A relação matemática destas formas mostra todos os sinais de cálculo exato, como se a cena fosse vista com interesse científico, mas não criatural. O espaço geométrico substitui o criatural, aquele em torno do corpo, que é conhecido pelo toque e criado por movimentos familiares das mãos e dos braços. A brincadeira de Cotán com ideias geométricas e volumétricas substitui este espaço-casulo, definido por gestos habituais, com um espaço homogêneo e de abstração que rompeu com a matriz do corpo. Este é o ponto: suprimir o corpo como fonte de espaço. Esse espaço corporal ou tátil é profundamente não visual: as coisas que descobrimos nele são as que buscamos – uma faca, um prato, um pedaço de alimento – quase

que instintivamente e sem olhar. É esse espaço, a verdadeira casa de visão turva e nebulosa, que o rigor de Cotán pretende abolir. E a tendência para geometrizar alcança outro objetivo, não menos grave: repudiar a obra do pintor como fonte da composição e reatribuir a responsabilidade por suas formas em outro lugar – na matemática, e não na criatividade. Em muitas naturezas-mortas, o pintor primeiro organiza os objetos em uma configuração satisfatória e, em seguida, usa esse arranjo como base para a composição. No entanto, organizar pictoricamente o mundo dessa forma é impor-lhe uma ordem que é infinitamente inferior àquela já revelada à alma por meio da contemplação da forma geométrica: a renúncia de Cotán à composição é mais um ato privado de autonegação. Ele se aproxima da pintura em termos de uma disciplina ou um ritual: sempre o mesmo *cantarero*, que se deve assumir ter sido pintado primeiro, como um suporte em branco; sempre os mesmos elementos recorrentes, a luz incidindo a quarenta e cinco graus, a mesma alternância entre verdes e amarelos brilhantes contra o chão cinza, a mesma escala, o mesmo tamanho da tela. Alterar qualquer um destes detalhes seria permitir muito espaço para a autoafirmação pessoal e o orgulho da criatividade; até seus últimos detalhes a pintura deve ser apresentada como o resultado da descoberta, não da invenção, uma imagem da obra de Deus que apaga completamente a mão do homem (em Cotán, uma pincelada visível seria como uma blasfêmia).

Fonte: BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Londres: Reaktion Books, 1990. p. 65-70.

LEITURA B

"O mundo da luta livre", Roland Barthes

A função do lutador não é ganhar; mas sim executar exatamente os movimentos que se esperam dele. Diz-se que o judô esconde um aspecto simbólico; ainda que eficientes, seus gestos são comedidos, precisos, mas restritos, desenhados com perfeição, mas sem volume. A luta livre, pelo contrário, oferece gestos excessivos, explorados até o limite de seu significado. No judô, o homem que está no chão, gira sobre si mesmo colado ao chão, desvia-se, recua e escapa da derrota, ou, se esta for óbvia, ele imediatamente abandona a luta. Na luta livre, o homem que está perdendo a luta exagera sua derrocada, a prolonga e enche os olhos da assistência com o espetáculo intolerável de sua impotência.

Esta função de grandiloquência é, de fato, a mesma do teatro antigo, cujo princípio, linguagem e adereços (máscaras e coturnos) concorriam para tornar a explicação exageradamente visível [...]. O gesto do lutador vencido [significa] ao mundo uma derrota que, longe de disfarçá-la, ele a enfatiza e mantém como uma pausa na música. [...]. [Isto é], ela significa a exposição do tom trágico do espetáculo. Na luta livre, como no palco da antiguidade, não há vergonha do sofrimento, sabe-se como chorar e saboreiam-se as lágrimas.

Cada signo na luta livre é, portanto, dotado de uma clareza absoluta, uma vez que se deve sempre entender tudo no instante em que ele acontece. Assim que os adversários entram no ringue, o público é sobrecarregado com a obviedade dos papéis. Como no teatro, cada tipo físico expressa, em excesso, a tarefa atribuída a cada competidor. Thavin, obeso, flácido e com cinquenta anos de idade, cuja hediondez assexuada inspira, constantemente, apelidos femininos, exhibe em sua carne características ignóbeis. Seu papel é representar

o que, no conceito clássico de *salaud*, o "canalha" (conceito-chave de qualquer luta livre), aparece como organicamente repugnante. O asco provocado voluntariamente por Thauvin mostra, portanto, um uso muito extenso de signos: a fealdade é usada aqui não só para significar baixeza, mas, também está em consonância com uma qualidade particularmente repulsiva da matéria: a flacidez pálida de uma carne morta (o público chama Thauvin "la barbeque", "carne podre"), de modo que a condenação apaixonada da multidão não decorre em função de seu julgamento, mas sim do profundo de suas entranhas. Dessa forma, o público será freneticamente envolvido em uma ideia de Thauvin que se conforma inteiramente com sua origem física: suas ações correspondem perfeitamente à viscosidade essencial do seu personagem.

Assim, é no corpo do lutador onde se encontra a primeira chave para o combate. É sabido, desde o início, que todas as ações de Thauvin, suas traições, crueldades e atos de covardia, não falharão, confirmando a primeira imagem de ignóbil que ele apresenta: pode-se confiar nele para levar a cabo de forma inteligente, e até o último detalhe todos os gestos de uma espécie de baixeza amorfa e, assim, preencher a imagem de canalha mais repugnante que existe: o canalha-polvo. Lutadores, portanto, têm um físico tão peremptório quanto os personagens da *Commedia dell'Arte*, que exibem com antecedência, por meio de seus trajes e atitudes, o conteúdo futuro de seus papéis: assim como Pantaleão nunca pode ser qualquer coisa, além de um corno ridículo, Arlequin um criado astuto e o Doutor um pedante estúpido, da mesma forma Thauvin sempre será um traidor ignóbil, Reinères (um lutador louro alto de corpo mole e cabelo despenteado) a imagem em movimento da passividade, Mazaud (pequeno e arrogante como um galo), a vaidade grotesca e de Orsano (um afeminado estiloso que sempre aparece num roupão azul e rosa), a imagem duplamente divertida da *salope* vingativa e

de cadela (não acredito que o público do Elysée-Montmartre, como Littré,* considere a palavra *salope* masculina).

O físico dos lutadores constitui, portanto, um signo de origem, que como uma semente contém toda a luta. Esta semente prolifera e, durante todo o combate, a cada nova situação, o corpo do lutador oferece ao público o divertimento mágico de um temperamento que encontra a sua natural expressão em um conjunto de gestos. Os diferentes estratos de significados lançam luz, uns sobre os outros, e formam o mais inteligível dos espetáculos. A luta livre é como uma escrita diacrítica: além da significação fundamental de seu corpo, o lutador dispõe de comentários episódicos, mas sempre oportunos, e que ajudam constantemente a leitura do combate por meio de gestos, atitudes e mímicas que levam a intenção ao absolutamente óbvio. Às vezes, o lutador triunfa exibindo um sorriso repulsivo enquanto domina o adversário leal ajoelhado sobre ele. Outras vezes ele exhibe para a multidão um sorriso presunçoso que prenuncia a próxima vingança; noutros ainda, imobilizado no solo, o lutador derrotado bate ostensivamente no chão para tornar evidente a todos a natureza intolerável de sua situação; e algumas vezes o lutador ainda constrói um complicado conjunto de signos cuja intenção é fazer o público entender que ele legitimamente personifica a imagem cada vez mais divertida do resmungão, sempre confabulando sobre seu descontentamento.

Portanto, estamos lidando com uma verdadeira Comédia Humana, onde as nuances mais socialmente inspiradas da paixão (presunção, retidão, crueldade refinada, o sentido de “pagar uma dívida”) sempre e felizmente encontra o signo mais claro que as possa receber, expressar e carregar triunfalmente até os confins da sala. É óbvio que neste ponto, não mais importa se a paixão é genuína ou

não. O que o público quer é a imagem da paixão, e não a paixão em si. Não há o problema da verdade, nem na luta livre, nem no teatro. Em ambos, o que é esperado é a representação inteligível de situações morais geralmente privadas. Este esvaziamento da interioridade em benefício de seus signos exteriores, este esgotamento do conteúdo pela forma, é o próprio princípio da arte clássica triunfante.

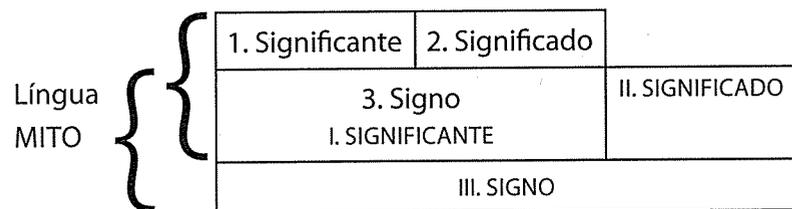
Fonte: BARTHES, Roland. *Mythologies*. Londres: Cape, 1972. p. 16-18.

* Littré – referência ao *Dictionnaire de la langue française*, de autoria do filósofo e lexicógrafo francês Émile Littré (1801-1888). [N.T.]

LEITURA C

"Mito hoje", Roland Barthes

No mito encontramos novamente o padrão tridimensional que acabo de descrever: o significante, o significado e o signo. Mas o mito é um sistema peculiar, na medida em que é construído a partir de uma cadeia semiológica preexistente: é um sistema semiológico de segunda ordem. Aquilo que é um signo (ou seja, totalidade associativa de um conceito e uma imagem) no primeiro sistema, torna-se um mero significante no segundo. Devemos aqui recordar que as matérias-primas do discurso mítico (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, ritual, objeto etc.), no entanto diferem inicialmente, sendo reduzidas a uma pura função significante assim que são capturadas pelo mito. O mito vê nelas somente a mesma matéria-prima; a sua unidade provém do fato de serem todas reduzidas ao simples estatuto da linguagem. Quer seja a escrita literal ou pictórica, o mito vê neles uma única soma de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica. E é precisamente este termo final, que se tornará o primeiro termo do sistema maior que ele constrói e dos quais é apenas uma parte. Tudo se passa como se o mito deslocasse de um nível o sistema formal das primeiras significações. Como este deslocamento lateral é essencial para a análise do mito, vou representá-lo da seguinte maneira, subentendendo-se, naturalmente, que a espacialização do esquema é aqui apenas uma metáfora:



Podemos ver que, no mito há dois sistemas semiológicos, um dos quais é escalonado em relação ao outro: um sistema linguístico, a língua (ou os modos de representação que são assimilados a ela), que chamarei *linguagem-objeto*, porque é a linguagem que o mito se apodera, a fim de construir o seu próprio sistema; e do mito em si, que chamarei *metalinguagem*, porque é uma segunda língua, *na qual* se fala da primeira. Quando ele reflete sobre uma metalinguagem, o semiólogo já não precisa perguntar a si mesmo sobre a composição da linguagem-objeto, ele já não precisa levar em conta os detalhes do esquema linguístico; ele só precisa considerar o termo total, ou signo global, e apenas na medida em que este termo se presta ao mito. Por isso, o semiólogo tem o direito de tratar da mesma forma escrita e imagens: o que ele retém delas é o fato de que ambas são *signos*, ambas atingem o limiar do mito dotadas com a mesma função significante, que constituem, tanto uma quanto a outra, uma linguagem-objeto.

Fonte: BARTHES, Roland. *Mythologies*. Londres: Cape, 1972. p. 114-115.

LEITURA D

“Retórica da imagem”, Roland Barthes

Temos aqui um anúncio da Panzani: de uma sacola entreaberta saem pacotes de macarrão, uma lata, um saquinho, tomates, cebolas, pimentas, um cogumelo, em tonalidades amarelas e verdes sobre um fundo vermelho. Tentaremos “extrair” dele as diferentes mensagens que pode conter.

A figura, de imediato, entrega uma primeira mensagem cuja substância é linguística; seus suportes são a legenda, localizada na margem inferior, e os rótulos dos produtos inseridos na disposição natural da cena (...). O código do qual esta mensagem foi tomada é o da língua francesa e o único conhecimento requerido para decifrá-lo é o da escrita em francês. Na realidade, porém, esta mesma mensagem pode se decompor, pois o signo *Panzani* não transmite somente o nome da marca, como também, por sua assonância, um significado adicional, que é o de “italianidade”. A mensagem linguística é, portanto, dúbia (ao menos nesta imagem particular): de denotação e de conotação. Contudo, já que temos aqui apenas um só signo típico, a saber, o da linguagem articulada (escrita), abordaremos como uma só mensagem.

Pondo de lado a mensagem linguística, permanece a imagem pura (ainda que as etiquetas sejam parte dela, de forma anedótica). Esta imagem revela de imediato uma série de signos descontínuos. Primeiro (a ordem não é importante pois estes signos não são lineares) a ideia que a cena representa é a da volta do mercado. Este significado implica dois valores positivos: o do frescor dos produtos e o da preparação essencialmente doméstica a que se destinam. Seu significante é a sacola entreaberta que permite espalhar os produtos sobre a mesa, “desembalados”. Para ler este primeiro signo é suficiente um saber que de algum modo está implantado nos hábitos de uma cultura muito difundida, em que “fazer seu próprio mercado”

se opõe ao abastecimento rápido (conservas, congelados) de uma civilização mais “mecânica”.

Um segundo signo é também mais ou menos evidente; seu significante é a reunião do tomate, da pimenta e do matiz tricolor (amarelo, verde, vermelho) do cartaz. Seu significado é a Itália, ou melhor, a *italianidade*. Este signo está em uma relação de redundância com o signo conotado da mensagem linguística (a assonância italiana do nome *Panzani*). O saber mobilizado por esse signo é mais particular: é um saber especificamente “francês” (os italianos dificilmente perceberiam a conotação do nome próprio, menos ainda a italianidade do tomate e da pimenta), fundamentado no conhecimento de certos estereótipos turísticos.

Continuando a explorar a imagem (o que não quer dizer que ela não esteja inteiramente clara num primeiro olhar), descobrimos sem dificuldade dois outros signos: no primeiro, a reunião de diferentes objetos transmite a ideia de um serviço culinário total, como se, por um lado, Panzani fornecesse tudo o que é necessário para a preparação de um prato completo e, por outro, que o concentrado da lata se iguale aos produtos naturais que o rodeiam; de certo modo a cena estabelece uma ponte entre a origem dos produtos e seu último estágio. Em outro signo, a composição, que evoca a lembrança de tantas representações pictóricas de alimentos e nos remete a um significado estético: a “natureza-morta” ou, como é mais bem expresso em outras línguas, o *still life*; o conhecimento necessário sobre este signo é fortemente cultural. (...)

Fonte: BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*. Glasgow: Fontana, 1977. p. 33-35.

LEITURA E

Novas reflexões sobre a revolução do nosso tempo,
Ernesto Laclau e Chantal Mouffe

Discurso

Suponhamos que eu esteja construindo um muro com outro pedreiro. Em determinado momento, peço ao meu colega de trabalho que me passe um tijolo e o assento no muro. O primeiro ato – pedir o tijolo – é linguístico; o segundo – assentar o tijolo no muro – é extralinguístico. Devo esgotar a realidade de ambos os atos por meio da distinção entre eles em termos da oposição entre linguístico/extralinguístico? Evidentemente não, porque, apesar de sua diferenciação nesse aspecto, as duas ações possuem em comum algo que permite a comparação, principalmente o fato de que ambas fazem parte de uma única operação, a construção do muro. Assim, então, como poderíamos caracterizar esta totalidade em que pedir um tijolo e posicioná-lo são, ambos, momentos parciais? Obviamente, se esta totalidade inclui elementos linguísticos e não linguísticos, ela própria não pode ser linguística ou extralinguística; deve superar essa distinção. Esta totalidade que inclui em si mesma o linguístico e o não linguístico é o que nós chamamos de discurso. Em algum momento justificaremos esta denominação, mas, primeiro, o que deve ficar claro é que, com “discurso”, não queremos dizer uma combinação de fala e texto, mas sim que fala e texto são, eles próprios, componentes internos da totalidade discursiva.

Agora, voltando ao discurso em si, nós costumamos dar ênfase ao fato de que toda configuração social é *significativa*. O chute que dou em um objeto esférico na rua e o chute em uma bola em um jogo de futebol são o mesmo fato *físico*, mas seu *significado* é diferente. O objeto é uma bola de futebol apenas quando estabelece um sistema de relações com outros objetos, e estas relações não são

dadas por uma mera referência de materialidade entre as coisas, mas sim socialmente construídas. Este conjunto sistemático das relações é o que chamamos de discurso.

Sem dúvida, o leitor verá que, como mostramos em nosso livro, o caráter discursivo de um objeto não implica, de forma alguma, colocar em causa a sua *existência*. O fato de uma bola de futebol ser uma bola de futebol somente quando integrada a um sistema de regras socialmente construídas não significa que, dessa forma, ela deixe de ser um objeto físico. Uma pedra existe independentemente de qualquer sistema de relações sociais, mas somente pode ser, por exemplo, um projétil ou um objeto de contemplação estética dentro de uma configuração discursiva específica. Um diamante, seja exposto na joalheria ou encravado na mina, é o mesmo objeto físico; mas, outra vez, é uma mercadoria apenas se estiver dentro de um determinado sistema de relações. Por essa mesma razão, é o discurso que constitui a posição de sujeição do agente social, não sendo, portanto, o agente social a origem do discurso – o mesmo sistema de regras que faz desse objeto esférico uma bola de futebol torna-me um jogador. A existência de objetos é independente da sua articulação discursiva. (...)

Isso, no entanto, deixa dois problemas sem solução. O primeiro: não é necessário estabelecer aqui uma distinção entre sentido e ação? Mesmo se aceitarmos que o significado de uma ação depende de uma configuração discursiva, não seria ela diferente do significado da ação? Consideremos o problema a partir de dois ângulos. Em primeiro lugar, a partir do significado. Aqui, a distinção clássica é entre semântica (trata do significado das palavras), sintaxe (analisa a ordem das palavras e suas consequências para o significado) e pragmática (estuda a forma como uma palavra é de fato utilizada em certos contextos discursivos). A questão-chave é até que ponto é possível estabelecer uma rígida separação entre semântica e pragmática – isto é, entre significado e uso. A partir de Wittgenstein em

diante, é precisamente esta separação que tem se tornado gradativamente mais nebulosa. É cada vez mais aceito que o significado de uma palavra é inteiramente dependente do contexto. Como Hanna Fenichel Pitkin aponta:

Wittgenstein argumenta que significado e uso estão íntima e indissociavelmente relacionados, porque o uso ajuda a determinar o significado. Este é aprendido e moldado por meio das instâncias de seu uso; assim, tanto sua aprendizagem quanto suas configurações dependem da pragmática. (...) O significado semântico é composto pelos casos de uso de uma palavra, incluindo todos os muitos e variados jogos de linguagem que são praticados com ele; dessa forma, o significado é muito o produto da pragmática. (Pitkin, 1972)

(...) Isso quer dizer que, em nossa terminologia, cada identidade ou objeto discursivo é constituído no âmbito de uma ação. (...)

Outro problema a ser considerado é o seguinte: mesmo se assumirmos que há uma equação estrita entre o social e o discursivo, o que podemos dizer sobre o mundo natural, sobre os fatos da física, biologia ou astronomia que não sejam, aparentemente, integrados às totalidades significativas construídas pelos homens? A resposta é que os fatos naturais também são fatos discursivos. E pela simples razão de que a ideia de natureza não é algo que já estivesse lá, para ser lida a partir da aparência das coisas, mas sim porque é o resultado de uma construção histórica e social lenta e complexa. Chamar algo de objeto natural é uma forma de conceber, depende de um sistema classificatório. Novamente, isto não questiona o fato de que esta entidade a qual chamamos de pedra exista, no sentido de estar presente aqui e agora, independentemente da minha vontade; no entanto, o fato de que seja uma pedra depende da maneira pela qual classificamos os objetos, que é histórica e contingente. Se não houvesse seres humanos na Terra, essas coisas que chamamos de “pedras” ainda

estariam aqui, mas não seriam “pedras”, porque não existiria a mineralogia, nem uma linguagem capaz de classificá-las e distingui-las de outros objetos. Não precisamos nos deter por muito tempo neste ponto. Todo o desenvolvimento da epistemologia contemporânea estabeleceu que não há nenhuma verdade que permita a seu significado ser lido de forma transparente.

REFERÊNCIA

PITKIN, Hanna. *Wittgenstein and Justice*. Berkeley, CA: University of California Press, 1972.

Fonte: LACLAU, Ernesto e MOUFFE, Chantal. Post-Marxism without Apologies. In: LACLAU, Ernesto (Org.). *New Reflections on the Revolution of Our Time*. Londres: Verso, 1990. p. 100-103.

LEITURA F

"A performance da histeria", Elaine Showalter

O primeiro dos grandes teóricos europeus da histeria foi Jean-Martin Charcot (1825-1893), que realizou seu trabalho na clínica La Salpêtrière em Paris. Charcot começara seu trabalho sobre o tema em 1870. Ele acreditava que os histéricos sofriam de uma tara hereditária que enfraquecia seu sistema nervoso, mas também desenvolveu, ao mesmo tempo, a teoria de que a doença tinha origens psicológicas. Por meio de experimentos com a hipnose, Charcot conseguiu demonstrar que os sintomas histéricos, como a paralisia, poderiam ser produzidos e aliviados por sugestão hipnótica. Empregando observação cuidadosa, exame físico e hipnose, Charcot foi capaz de provar que os sintomas histéricos, quando produzidos por emoções em vez de lesões físicas, eram genuínos e não estavam sob o controle consciente do paciente.

Freud, que estudou em La Salpêtrière de outubro 1885 a fevereiro de 1886, deu crédito a Charcot por estabelecer a legitimidade da histeria como um transtorno. De acordo com Freud,

o trabalho de Charcot conferiu dignidade ao assunto e, gradualmente, a atitude desdenhosa direcionada à histérica quando ela falava de sua história esmoreceu. Ela já não era vista como farsante, uma vez que Charcot jogou todo o peso de sua autoridade ao descrever com realidade e objetividade os fenômenos histéricos (1948: 18).

Além disso, Charcot demonstrou que os sintomas histéricos também ocorriam em homens e não estavam simplesmente relacionados aos caprichos do sistema reprodutor feminino. Em La Salpêtrière houve até uma ala especial para os histéricos do sexo masculino, que frequentemente eram vítimas de traumas causados por acidentes ferroviários. Ao restaurar a credibilidade da histeria, Freud acreditava

que Charcot se juntara a outros salvadores psiquiátricos de mulheres e "repetira em pequena escala o ato de libertação comemorado na fotografia de Pinel que adornava o *hall* do auditório de La Salpêtrière" (Freud, 1948: 18).

Entretanto, para Charcot também, a histeria permaneceu simbolicamente, se não medicamente, uma doença feminina. A grande maioria de seus pacientes histéricos eram mulheres, e várias, tal como Blanche Wittmann, conhecida como a "Rainha das histéricas", tornaram-se celebridades. Elas foram regularmente apresentadas em seus livros, bem como as principais atrações no *Bal des Folles* (Baile dos loucos) em La Salpêtrière, e eram hipnotizadas e exibidas nas populares palestras abertas ministradas por Charcot. Axel Munthe, médico que trabalhava em Paris, escreveu uma vívida descrição das aulas de Charcot, às terças-feiras, em La Salpêtrière: "O enorme anfiteatro estava lotado até o último lugar com uma audiência multicolorida, com representantes de *tout Paris*, escritores, jornalistas, atores e atrizes famosos e elegantes cortesãs." As pacientes hipnotizadas davam um show espetacular perante uma multidão de curiosos.

Algumas delas cheiravam com prazer um frasco de amônia quando lhes diziam que era água de rosas, outras se preparavam para comer um pedaço de carvão oferecido como chocolate. Havia uma que andava de quatro no chão, latindo furiosamente quando disseram que ela era um cachorro, bateu os braços como se estivesse tentando voar quando se transformou em um pombo, levantou as saias com um grito de terror quando uma luva foi jogada aos seus pés com a sugestão de que fosse uma cobra. Outra, ainda, começou a ninar um chapéu em seus braços, balançando-o para lá e para cá, e beijando-o ternamente quando falaram que era seu bebê (Munthe, 1989).

O *grand finale* era a apresentação de uma convulsão histérica plena.

Além disso, a representação da histeria feminina era um aspecto central do trabalho de Charcot. Suas pacientes histéricas estavam cercadas por imagens relacionadas a isso. No auditório, como Freud observou, havia a pintura de Robert-Fleury que retratava Pinel libertando as loucas. Na parede oposta havia uma famosa litografia que mostrava Charcot dando explicações enquanto segurava uma jovem desmaiada e semidespida, diante de uma plateia de homens sérios e atentos; mais uma representação que parecia ser instrutiva sobre a mulher histérica em pleno ato [Figura 8].

Finalmente, o uso que Charcot fez da fotografia na prática psiquiátrica foi o mais extenso do século XIX. Como um de seus admiradores comentou: “A câmera foi tão crucial para o estudo da histeria quanto o microscópio foi para a histologia” (citado em Goldstein, 1982: 215). Em 1875, um de seus assistentes, Paul Regnard, montou um álbum de fotografias de pacientes mulheres com doenças nervosas. As imagens que exibiam as várias fases de um ataque histérico eram consideradas tão interessantes que um ateliê fotográfico foi instalado dentro do hospital, em 1880, por um fotógrafo profissional.

Albert Londe foi contratado para assumir o comando de um serviço fotográfico completo. Seus métodos incluíam aparelhos de tecnologia avançada, como laboratórios, um estúdio com plataformas, uma cama, telas, cortinas para serem usadas como fundos preto, cinza-escuro e cinza-claro, encostos de cabeça e um suporte de ferro para pacientes enfraquecidos. Ele também elaborou técnicas sistemáticas de observação, de seleção de modelos e de manutenção dos registros. As fotografias de mulheres foram publicadas em três volumes chamados *Iconographie photographique de La Salpêtrière* [Iconografia fotográfica de La Salpêtrière]. Assim, o hospital de Charcot tornou-se um ambiente em que a histeria feminina foi exaustivamente apresentada, representada e reproduzida.

Charcot fez uso de tais técnicas porque a sua abordagem para a análise psiquiátrica era fortemente visual e imagética. De acordo com as explicações de Freud, o francês

tinha um temperamento com dotes artísticos – como ele mesmo disse, era um “*visuel*”, um vidente, (...) Ele estava acostumado a olhar de novo e de novo para coisas que lhe eram incompreensíveis, para aprofundar a sua impressão dia a dia, até que, de repente, a compreensão das coisas surgisse dentro dele (Freud, 1948: 10-11).

As palestras públicas de Charcot estavam entre as primeiras a usar recursos visuais – figuras, gráficos, estátuas, modelos e ilustrações que ele fazia no quadro-negro com giz colorido –, bem como a presença dos pacientes como modelos.

A especialidade de La Salpêtrière era a *grande histeria*, ou “epilepsia histérica”, uma prolongada e complexa convulsão que acometia as mulheres. Uma convulsão completa se dava em três fases: a fase epileptoide, em que a mulher perdia a consciência e espumava pela boca. A fase de contorções, também conhecida como “clownesca”, em que a paciente sofria de estranhas contorções físicas. E a fase das *attitudes passionnelles* [atitudes passionais], uma mímica dos incidentes e emoções da vida da paciente. Nos volumes da *Iconographie*, as fotografias desta última fase ganhavam legendas que, apesar das negativas de Charcot, sugeriam uma interpretação dele sobre o gestual histérico relacionado à sexualidade feminina: “súplica amorosa”, “êxtase”, “erotismo” [Figura 10]. Esta interpretação sexualizada do gestual histérico foi reforçada pelo esforço de Charcot em apontar determinadas áreas do corpo que poderiam induzir a convulsões quando pressionadas. A região ovariana, concluiu, era uma zona histerógena particularmente sensível.

Devido ao comportamento sensacionalista e teatral das histéricas de Charcot, e porque este raramente foi observado fora do ambiente

da clínica em Paris, muitos de seus contemporâneos, assim como historiadores da medicina posteriores, suspeitaram que as performances das mulheres seriam provenientes de sugestão, imitação ou mesmo fraude. Quando Charcot ainda era vivo, um dos seus assistentes admitiu que algumas das mulheres tinham sido treinadas para produzir ataques que agradariam ao *maître* (discutido em Drinka, 1984: 144-148). Além disso, houve um aumento dramático na incidência de histeria durante o período de Charcot em La Salpêtrière. De apenas 1% em 1845, subiu para 17,3% de todos os diagnósticos em 1883, no auge de sua experimentação com pacientes histéricos (ver Goldstein, 1982: 209-210).

Quando questionado sobre a legitimidade da doença, entretanto, Charcot defendia vigorosamente a objetividade de sua observação. “Parece que epilepsia histérica só existe na França”, ele declarou em palestra de 1887,

e eu poderia até dizer, como às vezes tem sido dito, que só existe em La Salpêtrière, como se eu a tivesse criado pela força da minha vontade. Seria realmente maravilhoso se eu fosse assim, capaz de criar doenças ao meu bel-prazer e capricho. Mas, a bem da verdade, de fato eu sou apenas o fotógrafo; eu registro o que vejo (Didi-Huberman, 1982: 32).

Como Hugh Diamond no Surrey Asylum, Charcot e seus seguidores tinham fé absoluta na neutralidade científica da imagem fotográfica. Londe se vangloriou: “A placa fotográfica é a verdadeira retina do cientista” (Didi-Huberman, 1982: 35).

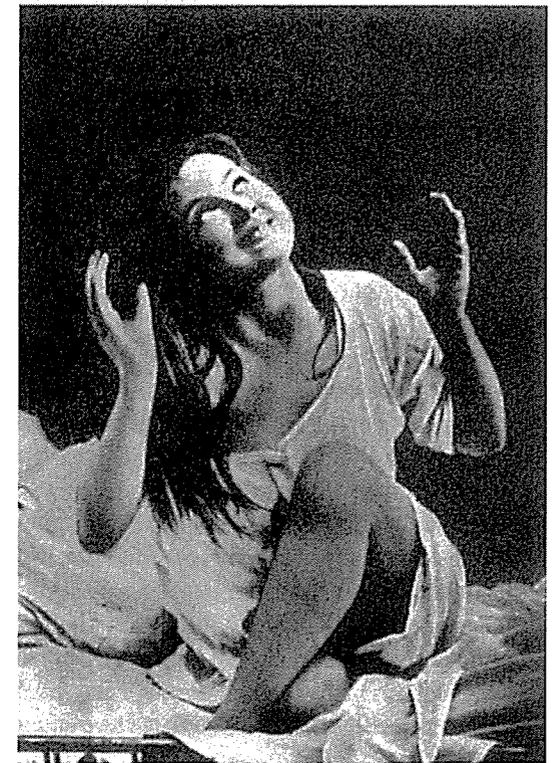


FIGURA 10
Duas imagens de Augustine: súplica amorosa (acima), êxtase (abaixo)

As fotografias de Charcot, contudo, ficavam cada vez mais elaboradamente encenadas e enquadradas que as de Diamond no Surrey Asylum. As mulheres não eram simplesmente fotografadas uma vez, mas várias vezes, de modo que se acostumaram à câmera e ao estatuto especial que receberam como temas fotogênicos. Algumas fizeram uma espécie de carreira de modelagem para as *Iconographies*. Entre as mais frequentemente fotografadas havia uma menina de 15 anos de idade chamada Augustine, que entrara no hospital em 1875. Seus ataques histéricos tinham começado com a idade de 13 anos, quando, de acordo com o seu testemunho, ela fora estuprada por seu empregador, um homem que também era amante de sua mãe. Inteligente, coquete e pronta para agradar, Augustine era uma aluna apta do ateliê. Todas as suas poses sugerem os gestos exagerados do estilo da atuação clássica francesa, ou as fotos dos filmes mudos. Algumas fotografias de Augustine com tranças fluídas e veste branca do hospital também parecem imitar as poses de pinturas do século XIX. Como aponta Stephen Heath: “uma jovem serena em sua cama, algo da pintura pré-rafaelita *Ofélia*, de Millais” (1982: 36-37). Entre seus dons estava a habilidade para controlar o tempo de suas performances em cenas histéricas, atos, *tableaux* [quadros] e intervalos, e realizar no momento certo sua programação para o clique da câmera.

Entretanto, a alegre disposição de Augustine para fazer todas as poses que sua audiência desejasse teve efeitos sobre sua psique. Durante o período em que era fotografada várias vezes, ela desenvolveu um sintoma histérico curioso: começou a enxergar tudo em preto e branco. Em 1880, a jovem começou a se rebelar contra o regime hospitalar, teve períodos de violência em que rasgou suas roupas e quebrou janelas. Durante esses surtos irritados, ela era anestesiada com éter ou clorofórmio. Em junho do mesmo ano, os médicos desistiram de seus esforços com o caso dela e a colocaram trancada em uma cela. Augustine, no entanto, foi capaz de usar em

seu próprio favor as habilidades histriônicas que por algum tempo tinham feito dela uma estrela do asilo. Disfarçando-se de homem, ela conseguiu escapar de La Salpêtrière. Nada nunca foi descoberto sobre o seu paradeiro.

REFERÊNCIAS

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invention de l'hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982.
- DRINKA, George Frederick. *The Birth of Neurosis: Myth, Malady and the Victorians*. Nova York: Simon & Schuster, 1984.
- FREUD, Sigmund. Charcot. In: JONES, Ernest (Org.). *Collected Papers of Sigmund Freud*. v. 1. Londres: Hogarth Press, 1948.
- GOLDSTEIN, Jan. The Hysteria Diagnosis and the Politics of Anticlericalism in Late Nineteenth-century France. *Journal of Modern History*, nº 54, 1982.
- HEATH, Stephen. *The Sexual Fix*. Londres: Macmillan, 1982.
- MUNTHE, Axel. *O livro de San Michele*. 17. ed. São Paulo: Globo Livros, 1989.

Fonte: SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady*. Londres: Virago, 1987. p.147-154.

O ESPETÁCULO DO “OUTRO”

CAPÍTULO II

1. Introdução

Como representamos as pessoas e os lugares que são significativamente diferentes de nós? Por que a “diferença”, sendo um tema tão atraente, é uma área da representação tão contestada? Qual é o fascínio secreto da alteridade e por que a representação popular é normalmente tão atraída por ela? Quais são as formas típicas de práticas representacionais utilizadas atualmente na cultura popular para representar a “diferença”, de onde vêm essas figuras e estereótipos populares? Estas são algumas questões sobre a representação que nos propusemos a discutir neste capítulo.

Daremos especial atenção às práticas representacionais que denominamos “estereotipagem”. Esperamos que, no final, você entenda melhor o funcionamento do que chamamos de “o espetáculo do ‘Outro’” e seja capaz de aplicar as ideias discutidas e o tipo de análise realizada aqui para a grande quantidade de material existente sobre o tema na cultura popular contemporânea – por exemplo, a publicidade que utiliza modelos negros, as reportagens jornalísticas sobre imigração, os ataques raciais ou crimes urbanos e os filmes e revistas que tratam de “raça” e etnicidade como temas importantes.

Nosso foco se dirige para a variedade de imagens expostas na cultura popular e na mídia de massa. Algumas são imagens da publicidade comercial e ilustrações de revistas que utilizam estereótipos raciais datadas do período da escravidão ou do imperialismo popular do final do século XIX. A pergunta que surge com essa comparação através dos tempos é: os repertórios da representação em torno da "diferença" e da "alteridade" mudaram ou as características anteriores permanecem intactas na sociedade contemporânea?

O capítulo analisa em profundidade teorias sobre a prática representacional conhecidas como "estereotipagem". A discussão teórica é guiada por meio de exemplos, em vez de ser introduzida por si só. O capítulo termina considerando diferentes estratégias que visam intervir no campo da representação, contestar as imagens "negativas" e direcionar as práticas representacionais sobre "raça" para um caminho mais "positivo". Coloca-se a questão se pode haver ou não uma efetiva "política de representação".

Mais uma vez, então, a representação *visual* assume o centro das atenções. O capítulo mantém o tema geral ao continuar a exploração da *representação* como um conceito e uma prática – o primeiro "momento" importante do circuito cultural. Nosso objetivo é aprofundar a compreensão do significado da representação e de seu funcionamento. Trata-se de algo complexo e, especialmente quando lida com a "diferença", envolve sentimentos, atitudes, emoções e mobiliza os medos e ansiedades do espectador em níveis mais profundos do que podemos explicar de uma forma simples, com base no senso comum. É por isso que precisamos das teorias – para aprofundar nossa análise. O capítulo, dessa forma, baseia-se no que já aprendemos sobre a representação como uma prática de produção de significados e, em seguida, desenvolve conceitos críticos para explicar as suas operações.

1.1 HERÓIS OU VILÕES?

Observe a Figura 1. É uma foto da prova final masculina de 100 metros das Olimpíadas de 1988 que apareceu na capa da revista *The Sunday Times*, em sua edição especial sobre esse evento esportivo (9 de outubro de 1988). Ela mostra o velocista canadense negro Ben Johnson ganhando de Carl Lewis e Linford Christie em tempo recorde. Há na foto cinco ótimos atletas em ação, no auge de suas habilidades físicas. Todos eles homens e – talvez, agora, você note conscientemente pela primeira vez – todos negros!

ATIVIDADE 1

Como você "lê" a foto – o que ela está dizendo? Nos termos de Barthes, qual é seu "mito" – sua mensagem subjacente?

Uma mensagem possível diz respeito à identidade racial. Todos os atletas pertencem a um grupo racial definido – um grupo muitas vezes discriminado com base precisamente em sua "raça" e cor –, o qual estamos mais acostumados a ver retratado pelo noticiário como vítimas ou "perdedores" em termos de realizações. No entanto, aqui, eles estão vencendo!

Em termos de diferença, então, há uma mensagem positiva: um momento triunfante, motivo de comemoração. Por que, então, a legenda diz, "Heróis e vilões"? Quem você acha que é o herói, quem é o vilão?

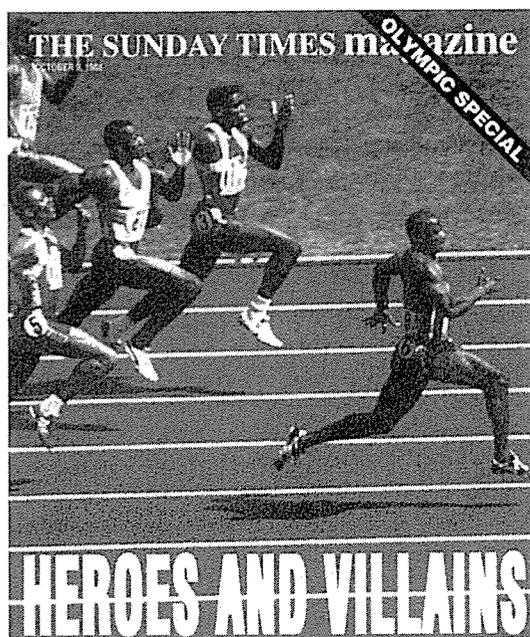


FIGURA 1

"Heróis e vilões", capa da revista *The Sunday Times Magazine*, 9 de outubro de 1988

Não é difícil encontrar a resposta, mesmo que você não acompanhe o atletismo. Totalmente dedicada às Olimpíadas, a foto é, na verdade, um *trailer* da história principal da revista sobre a ameaça crescente das drogas no atletismo internacional – algo que no artigo é chamado de “As Olimpíadas químicas”. Talvez você se lembre de que Ben Johnson usou drogas para melhorar seu desempenho. Ele foi desclassificado e a medalha de ouro foi entregue a Carl Lewis; Johnson foi expulso do mundo do atletismo em desgraça. A história sugere que *todos* os atletas – negros ou brancos – são “heróis” e “vilões” potenciais. Nesta imagem, porém, Ben Johnson personifica essa divisão de uma forma particular. Ele é *tanto* o “herói” quanto o “vilão”, ele inclui as alternativas extremas de heroísmo e vilania do atletismo mundial em um único corpo negro.

Há vários pontos a comentar sobre o modo como a representação da “raça” e da “alteridade” funciona na foto. Em primeiro lugar, considerando o Capítulo I, lembre-se da obra de Barthes sobre a ideia de “mito”. A foto também funciona nesse âmbito. Há um nível de significado literal e denotativo – esta é uma foto dos 100 metros finais e a figura na frente é Ben Johnson. Em seguida, há o significado mais conotativo ou temático – a história das drogas. E, dentro disso, há o subtema da “raça” e da “diferença”. Isso já nos diz algo importante sobre como o “mito” funciona. A imagem é extremamente poderosa (imagens visuais normalmente são). Mas seu significado é altamente ambíguo, pois ela carrega mais de um. Não conhecendo o contexto, você poderia lê-la como um momento de triunfo impróprio, e não estaria “errado”, pois esse também é um significado perfeitamente aceitável. Conforme sugerido pela legenda, entretanto, a foto *não* está reproduzida aqui como uma imagem do “triumfo impróprio”. Então, a mesma foto pode carregar vários significados bem diferentes, às vezes diametralmente opostos. Pode ser uma imagem de desgraça ou de triunfo, ou ambos. Poderíamos dizer que existem muitos significados potenciais nessa figura, mas não há um significado verdadeiro. O significado “flutua”. Não há como mantê-lo fixo. Acontece que a tentativa de “fixação” é o trabalho de uma prática representacional que intervém nos vários significados potenciais de uma imagem e tenta privilegiar um deles.

Então, em vez de buscarmos um significado “certo” ou “errado”, a pergunta que precisamos fazer é: “Qual dos muitos significados desta imagem a revista deseja privilegiar?”. Qual é o significado preferido? Ben Johnson é o elemento principal aqui, pois é um excelente atleta, vencedor, recordista e foi publicamente desonrado por causa das drogas. Logo, como se vê, o sentido preferencial é *tanto* “heroísmo” quanto “vilania”. Ela quer dizer algo paradoxal como: “No momento de triunfo do herói, há também vilania e derrota moral.” Em parte, sabemos que este é o significado preferencial que

a revista quer dar à foto, pois é apontado pela legenda: "Heróis e vilões". Roland Barthes (1990) argumenta que, frequentemente, é a legenda que seleciona um dos muitos possíveis significados da imagem e *estabelece-o* com palavras. O "significado" da fotografia, então, não se encontra exclusivamente na imagem, mas na soma desta e do texto. São necessários dois discursos – o discurso da linguagem escrita e o da fotografia – para produzir e "fixar" o significado (ver Hall, 1972).



FIGURA 2

Linford Christie, segurando a bandeira do Reino Unido, após obter a medalha olímpica de ouro nos 100 metros masculino, em Barcelona, 1992

Conforme sugerimos, esta foto também pode ser "lida" de forma conotativa em termos do que ela tem a "dizer" sobre "raça". Aqui, a mensagem poderia ser – negros mostrando ser bons em algo e, *finalmente*, vencendo! Porém, tendo em conta o "significado preferen-

cial", no que diz respeito à "raça" e à "alteridade", o significado também não foi modificado? Não seria algo mais parecido com "mesmo" quando as pessoas negras são mostradas no auge de sua conquista, muitas vezes não conseguem sustentá-la?"

É importante aceitar todas as posições ao mesmo tempo porque, como espero mostrar, é comum que as pessoas significativamente diferentes da maioria em algum aspecto – "eles" em vez de "nós" – fiquem expostas a esta forma binária de representação. Elas parecem ser representadas por meio de extremos acentuadamente opostos, polarizados e binários – bom/mau, civilizado/primitivo, feio/excessivamente atraente, repelente por ser diferente/cativante por ser estranho e exótico. E, muitas vezes, elas são obrigadas a ser *as duas coisas ao mesmo tempo!* Logo mais, voltaremos a estas figuras divididas ou "tropos" da representação.

Observemos primeiramente uma foto jornalística similar, outra final da prova de 100 metros com quebra de records: Linford Christie, posteriormente capitão do time britânico nos Jogos Olímpicos, no auge de sua carreira, logo após vencer a corrida de sua vida. A imagem capta a sua exaltação no momento da volta de honra. Ele está segurando a bandeira do Reino Unido. Tendo em conta a discussão anterior, como você "lê" *esta* fotografia (Figura 2)? O que ela "diz" sobre "raça" e identidade cultural?

ATIVIDADE 2

Qual das seguintes afirmações, na sua opinião, melhor expressa a "mensagem" da Figura 2?

- "Este é o melhor momento da minha vida! Um triunfo para mim, Linford Christie."
- "Este é um momento de triunfo para mim e celebração para os negros de todo o mundo!"

c. "Este é um momento de triunfo e celebração para a equipe olímpica britânica e para o povo britânico!"

d. "Este é um momento de triunfo e celebração para os negros e para a equipe olímpica britânica. Isso mostra que você pode ser *negro* e *britânico*!"

Não há, claro, nenhuma resposta "certa" ou "errada" para a pergunta. A imagem carrega muitos significados, todos igualmente plausíveis. O importante é o fato de que ela mostra um evento (denotação) e carrega uma "mensagem" ou significado (conotação) – Barthes a chamaria de "metamensagem" ou de *mito* sobre "raça", cor e "alteridade". Não há como deixarmos de ler esse tipo de foto como uma imagem que "quer dizer algo", não apenas sobre as pessoas ou a ocasião, mas também sobre a "alteridade" delas, a "diferença". *A "diferença" está marcada.* A forma como é interpretada é uma preocupação constante e recorrente na representação de pessoas racial e etnicamente diferentes da maioria da população. A diferença possui significado. Ela "fala".

Em uma entrevista, discutindo sua futura aposentadoria do esporte internacional, Christie comentou sobre a questão de sua identidade cultural – sobre aonde ele acredita "pertencer". Disse ter boas recordações da Jamaica, país em que nasceu e viveu até os 7 anos, mas concluiu: "Eu vivo aqui [no Reino Unido] há 28 [anos]. Não sou outra coisa senão britânico" (*The Sunday Independent*, 11 de novembro de 1995: 18). Obviamente, isso não é tão simples assim. Christie está perfeitamente ciente de que a maioria das definições de "britanidade" evoca que a pessoa pertencente a esse conjunto seja "branca". Independentemente de onde tenham nascido, é muito mais difícil para os negros serem aceitos como "britânicos". Em 1995, a revista de críquete *Wisden* foi obrigada a pagar indenizações aos atletas negros por difamação, porque havia publicado que não era possível esperar que demonstrassem a mesma lealdade e compromisso para

vencer em nome da Inglaterra, pois eram negros. Então, Christie sabe que cada imagem está *também* sendo "lida" em termos desta questão mais ampla de pertencimento e diferença cultural.

Na verdade, suas observações foram efetuadas no contexto da publicidade negativa à qual ele foi exposto em alguns tabloides britânicos, muitos dos quais se apegavam a reproduzir uma piada vulgar, não explícita, mas amplamente reconhecida, à custa de Christie – que o short de Lycra justo que ele vestia revelava o tamanho e a forma de seus genitais. Um dia após ele ter conquistado a medalha de ouro nas Olimpíadas, o jornal *The Sun* concentrou-se neste detalhe. O atleta foi objeto de várias provocações dos tabloides sobre a proeminência e o tamanho de sua "lancheira" – um eufemismo aceito de forma tão literal por algumas pessoas a ponto de ele ter sido abordado por uma empresa que desejava comercializar suas lancheiras com base em sua imagem! A respeito dessas insinuações, Linford Christie disse:

Eu me senti humilhado. (...) Minha primeira reação foi perceber que isso era racismo. Aqui estamos nós, estereotipando um homem negro. Eu consigo aceitar uma boa piada. Só que ela apareceu um dia após eu ganhar o melhor prêmio que um atleta poderia ganhar. (...) Não quero passar minha vida sendo conhecido por aquilo que tenho dentro do meu *short*. Eu sou uma pessoa séria (*The Sunday Independent*, 1995).

ATIVIDADE 3

O que está acontecendo aqui? Isso é só uma piada de mau gosto, ou há um significado mais profundo? O que sexualidade e gênero têm a ver com as imagens de negros e negras? Por que o escritor negro francês da Martinica, Frantz Fanon, disse que os brancos parecem obcecados com a sexualidade dos negros?

Esse é o objeto de uma fantasia generalizada, diz Fanon, que se fixa no negro em função de seus órgãos genitais. "As pessoas não mais percebem o Negro, mas apenas um pênis; o Negro está eclipsado. Ele tornou-se um pênis" (Fanon, 1986 [1952]: 170).

O que, por exemplo, outro escritor francês, Michael Cournot, citado por Fanon, quis dizer ao escrever "quatro negros com seus pênis expostos encheriam uma catedral"? (Fanon, 1986 [1952]: 169) Qual é a relação entre essas fantasias de sexualidade com a "raça" e a etnicidade na representação da "alteridade" e da "diferença"?

Acabamos de apresentar outra dimensão da representação da "diferença" – somando sexualidade e gênero a cor, etnia e "raça". Claro, está bem estabelecido que o desporto é uma das poucas áreas em que os negros têm tido sucesso excepcional. Parece-me natural que imagens de pessoas negras extraídas dos esportes enfatizem o corpo, instrumento das habilidades atléticas e da conquista. No entanto, é muito difícil que as imagens de corpos em ação, no auge de sua perfeição física, não carreguem também, de alguma forma, "mensagens" sobre *gênero* e *sexualidade*. No que diz respeito aos atletas negros, o que essas mensagens querem dizer?



Florence Griffith-Joyner no jornal *Sunday Times*, 1988

ATIVIDADE 4

Veja, por exemplo, a imagem da velocista negra norte-americana Florence Griffith-Joyner, que ganhou três medalhas de ouro em Seul (Figura 3). Você consegue "ler" esta foto sem obter "mensagens" sobre "raça", gênero e sexualidade – mesmo que seus significados permaneçam ambíguos? Há alguma dúvida de que a foto possui "significados" nessas três dimensões? Na representação, uma espécie de diferença parece atrair outras – somando-se para totalizar o "espetáculo" da alteridade. Se você não estiver convencido, pense no assunto pelo contexto da observação feita pelo marido de "Flo-Jo", Al Joyner, citado no texto ao lado da foto: "Alguém disse que minha esposa parece um homem." Ou considere a foto, reproduzida na página seguinte do artigo, da irmã de Al Joyner, Jackie Joyner-Kersey – que também ganhou uma medalha de ouro e quebrou recordes mundiais em Seul, no heptatlo –, preparando-se para lançar um dardo, acompanhada por texto que cita outra observação de Al: "Disseram que minha irmã parece um gorila" (Figura 4).

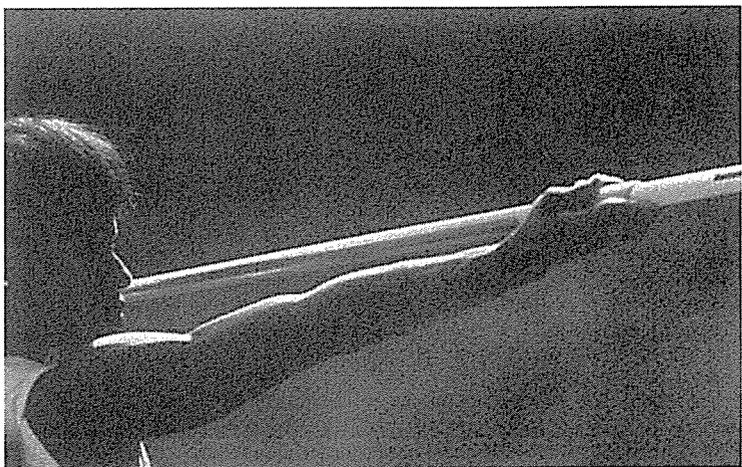


FIGURA 4

Jackie Joyner-Kersey no jornal *Sunday Times*, 1988

Há um ponto a acrescentar sobre essas fotografias de atletas negros na imprensa. Elas ganham significado quando são lidas no contexto, umas em contraste com as outras ou todas relacionadas entre si. Esta é outra maneira de dizer que as imagens não carregam significado ou “significam” por conta própria. Elas acumulam ou eliminam seus significados face às outras por meio de uma variedade de textos e mídias. Cada imagem tem seu próprio significado específico. No entanto, em um sentido mais amplo sobre como a “diferença” e a “alteridade” são representadas em uma determinada cultura, num momento qualquer, podemos ver práticas e figuras representacionais semelhantes sendo repetidas, com variações, de um texto ou local de representação para outro. Essa acumulação de significados em diferentes textos, em que uma imagem se refere a outra ou tem seu significado alterado por ser “lida” no contexto de outras imagens, chama-se **intertextualidade**. Todo o repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais a “diferença” é representada em um dado momento histórico pode ser descrito como um *regime de representação*.

A Figura 5 mostra um exemplo interessante de *intertextualidade*, pois a imagem, para obter seu significado, precisa ser “lida” em relação a várias outras imagens semelhantes. Este é Carl Lewis, um dos velocistas da Figura 1, em um anúncio da Pirelli. À primeira vista, a imagem invoca ecos de todas as imagens anteriores – corpos atléticos soberbamente aperfeiçoados, tensos em ação, super-homens e supermulheres –, mas aqui o significado está flexionado de forma diferente. A Pirelli é uma empresa de pneus conhecida por produzir calendários com fotos de mulheres lindas, seminuas, em poses provocantes. Em qual destes dois contextos devemos “ler” a imagem de Carl Lewis? Há uma pista no fato de que, embora Lewis seja homem, ele está usando, no anúncio, elegantes sapatos vermelhos de salto alto!

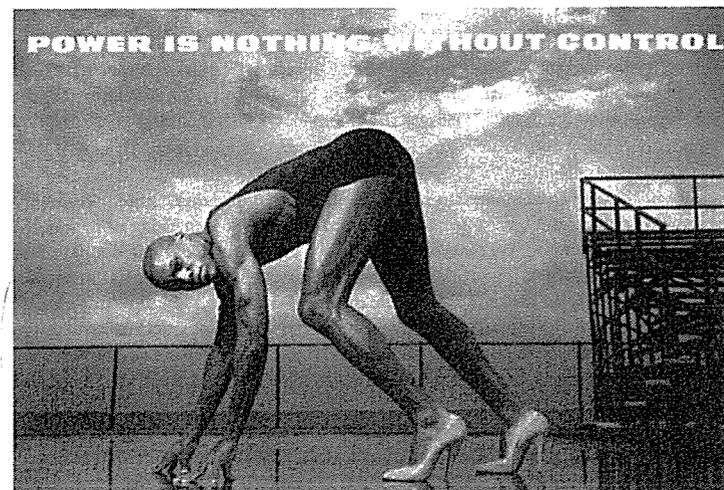


FIGURA 5

Carl Lewis fotografado para um anúncio da Pirelli

ATIVIDADE 5

O que diz esta imagem? Qual é sua mensagem? Como ela “diz” isso?

A imagem funciona pela marcação da “diferença”. A identificação convencional de Lewis com atletas negros do sexo masculino e com uma espécie de “supermasculinidade” é perturbada e minada pela invocação de sua “feminilidade” – marcada por um significante, os sapatos vermelhos. A “mensagem” sexual e racial fica ambígua. O atleta negro e supermasculinizado talvez não seja tudo o que parece ser. A ambiguidade é amplificada quando comparamos esta imagem com todas as outras – os estereótipos que estamos acostumados a ver – que mostram atletas negros na imprensa. Seu significado é intertextual – ou seja, precisa ser lido em oposição às convenções.

ATIVIDADE 6

A foto reforça ou subverte o estereótipo? Algumas pessoas dizem que é apenas uma piada do anunciante. Outras afirmam que Carl Lewis se deixou ser explorado por um grande anunciante corporativo. Há ainda quem assegure que, de forma deliberada, ele resolveu desafiar e contestar a imagem tradicional da masculinidade negra. O que você acha?

À luz desses exemplos, podemos reformular nossas perguntas originais de forma mais precisa. Por que a “alteridade” é um objeto de representação tão atraente? O que a marcação da diferença racial nos diz sobre a representação como prática? Por meio de quais práticas representacionais a diferença racial, étnica e a “alteridade” ganham significado? Que “formas discursivas”, repertoriais ou regimes de representação são utilizados pela mídia quando representa a “diferença”? Por que uma dimensão dela – por exemplo, “raça” – é atravessada por outras perspectivas, tais como sexualidade, gênero e classe? Como a representação da “diferença” relaciona-se com as questões de poder?

1.2 QUAL A IMPORTÂNCIA DA “DIFERENÇA”?

Antes de analisarmos outros exemplos, examinaremos algumas das questões subjacentes à nossa primeira pergunta. Qual a importância da “diferença”? Como podemos explicar esse fascínio pela “alteridade”? De que argumentos teóricos podemos nos utilizar para ajudar a esclarecer a pergunta?

Nas últimas décadas, as questões sobre “diferença” vieram à tona nos estudos culturais e foram abordadas de diferentes maneiras por disciplinas diversas. Nesta seção, consideraremos brevemente *quatro* abordagens teóricas. Enquanto discutimos, pense nos exemplos que acabamos de analisar. A cada teoria, mostraremos primeiro a importância da “diferença” – considerando seu suposto aspecto positivo. Em seguida, veremos alguns dos traços mais negativos da “diferença”. A união destes dois enfoques nos mostra por que a “diferença” é necessária e perigosa.

1. A primeira abordagem vem da linguística – das linhas teóricas associadas a Saussure e ao uso da linguagem como um modelo do funcionamento da cultura, discutidas no primeiro capítulo. Seu principal argumento é que a “diferença” é importante porque é essencial ao significado; sem ela, o significado não poderia existir. Lembre-se do exemplo oferecido no capítulo anterior a respeito do par *branco/preto*. Sabemos o significado de *preto*, Saussure argumentou, não pela existência de alguma essência da “negritude”, mas porque podemos contrastá-lo com seu oposto – o *branco*. O significado, ele afirmou, é relacional. A portadora da significação é a “diferença” entre o *branco* e o *preto*, é ela que significa. Na foto, Carl Lewis pode representar a “feminilidade” ou o lado “feminino” da masculinidade porque ele pode *marcar a sua “diferença”* em relação aos estereótipos tradicionais de masculinidade negra ao usar os *sapatos vermelhos* como um signifi-

cante. Este princípio também funciona em conceitos mais amplos. Sabemos o que é ser “britânico”, não apenas por causa de certas características nacionais, mas também porque podemos marcar sua “diferença” em relação aos “outros” – a “britanidade” é algo não francês, não americano, não alemão, não paquistanês, não jamaicano e assim por diante. Isso permite que Linford Christie signifique sua “britanidade” (por meio da bandeira) e, ao mesmo tempo, não concorde (por sua pele negra) que esse conceito deva sempre significar “brancura”. Isto é, a significação está na “diferença”. Ela carrega uma mensagem.

Dessa forma, o significado depende da diferença entre opostos. No entanto, quando discutimos esta argumentação no capítulo anterior, reconhecemos que, embora as oposições binárias – *branco/preto*, *dia/noite*, *masculino/feminino*, *britânicos/estrangeiros* – possuam grande valor por conseguirem captar a diversidade do mundo entre os extremos, elas são uma forma um tanto bruta e reducionista de estabelecimento de significados. Por exemplo, naquilo que chamamos de fotografia em preto e branco não há, na verdade, um puro “preto” e “branco”, mas vários tons de cinza. O “preto” tonaliza-se imperceptivelmente em “branco”, assim como os homens possuem um lado “masculino” e outro “feminino” em sua natureza. Linford Christie certamente quis afirmar a possibilidade de ser “negro” e “britânico”, embora a definição comum de “britanidade” presuma o branco.

Assim, embora não consigamos trabalhar sem elas, as oposições binárias podem ser acusadas de reducionistas e demasiadamente simplificadoras – engolindo todas as distinções em sua estrutura binária e um tanto rígida. Além disso, conforme afirma Jacques Derrida, existem pouquíssimas oposições binárias neutras. O filósofo argumenta que, normalmente, um dos polos é dominante, aquele que inclui o outro dentro de seu campo de operações. Há sempre uma

relação de poder entre os polos de uma oposição binária (Derrida, 1972). Na verdade, deveríamos escrever **branco/preto**, **homens/mulheres**, **masculino/feminino**, **classe alta/classe baixa**, **britânicos/estrangeiros** para capturar essa dimensão de poder do discurso.

2. A segunda abordagem também tem origem nas teorias da linguagem, mas de uma escola um pouco diferente daquela representada por Saussure. *O argumento aqui é que precisamos da “diferença” porque somente podemos construir significado através de um diálogo com o “Outro”.* O grande linguista e crítico russo Mikhail Bakhtin, que entrou em conflito com o regime stalinista na década de 1940, estudava a língua, não como um sistema objetivo (como os saussurianos), mas em termos de como o significado é sustentado no *diálogo* entre dois ou mais falantes. O significado, afirmou Bakhtin, não pertence a qualquer um dos falantes. Ele surge na troca entre diferentes interlocutores. Na linguagem, metade da palavra pertence ao outro. Ela somente se torna a “própria palavra” quando (...) o falante se apropria dela, adaptando-a à sua própria intenção de expressão semântica. Antes disso (...) a palavra não existe em um idioma neutro ou impessoal (...) na verdade, ela existe na boca de outras pessoas, servindo às intenções de outras pessoas: é de lá que devemos tomar a palavra e torná-la nossa (Bakhtin, 1981 [1935]: 293-294). Bakhtin e seu colaborador, Volosinov, acreditavam que isso nos permite brigar por um significado, destruindo um conjunto de associações e palavras e dando a elas uma nova inflexão. Para Bakhtin, o significado é estabelecido por meio do diálogo – é fundamentalmente *dialogico*. Tudo o que dizemos e significamos é modificado pela interação e pela troca com o outro. O significado surge através da “diferença” entre os participantes de qualquer diálogo. *O “Outro”, em suma, é essencial para o significado.*

Este é o lado positivo da teoria de Bakhtin. Naturalmente, o lado negativo é que, portanto, não há como fixar o significado e, além disso, ele não pode ser governado completamente por um grupo. O significado de ser "britânico", "russo" ou "jamaicano" não pode ser inteiramente controlado pelos britânicos, russos ou jamaicanos, mas está sempre disponível e sendo negociado no diálogo entre estas culturas nacionais e seus "outros". Assim, foi alegado que não podemos saber o que significava ser "britânico" no século XIX até sabermos o que os britânicos pensavam sobre a Jamaica, sua colônia caribenha, ou sobre a Irlanda e, de forma mais irritante, *o que os jamaicanos ou os irlandeses pensavam deles...* (Hall, 1994).

3. O terceiro tipo de abordagem é antropológico (ver Du Gay et al., 1997). O argumento aqui é que a cultura depende do significado que damos às coisas, isto é, a atribuição de diferentes posições dentro de um sistema classificatório. A marcação da "diferença" é, portanto, a base da ordem simbólica que chamamos de cultura. Seguindo a obra clássica sobre sistemas simbólicos de Émile Durkheim, sociólogo, e os estudos posteriores sobre mitologia do antropólogo Claude Lévi-Strauss, ambos franceses, Mary Douglas argumenta que, ao ordenar e organizar as coisas em sistemas classificatórios, os grupos sociais impõem significado a seu mundo (Douglas, 2014). As oposições binárias são cruciais para toda classificação porque é preciso estabelecer uma diferença clara entre as coisas a fim de classificá-las. Confrontado com diferentes tipos de alimentos, Lévi-Strauss (1970) afirmou que uma maneira de dar significado a eles é começar dividindo-os em dois grupos – aqueles que são comidos "crus" e os que são "cozidos". Claro, você também pode classificar os alimentos em "vegetais" e "frutas"; ou entre aqueles que são "entradas" e os que são "sobremesas"; ou que são servidos no jantar ou em um banquete sagrado, à mesa de comunhão. Aqui, mais uma vez, a "diferença" é fundamental para o significado cultural.

No entanto, ela também pode dar origem a práticas e sentimentos negativos. Mary Douglas argumenta que o que realmente perturba a ordem cultural é o aparecimento de coisas na categoria errada ou quando elas não cabem nas classes existentes – uma substância como o mercúrio, por exemplo, que é um metal, mas também um líquido; ou um grupo social como *mulatos* e mestiços, que não são "brancos" nem "negros", mas flutuam ambigualmente em uma zona híbrida, intermediária, instável e perigosa (Stallybrass e White, 1986). Culturas estáveis exigem que as coisas não saiam de seus lugares designados. Os limites simbólicos mantêm as categorias "puras" e dão às culturas significados e identidades únicos. O que desestabiliza a cultura é a "matéria fora do lugar" – a quebra de nossas regras e códigos não escritos. A terra no jardim é boa, mas em um cômodo é "matéria fora do lugar" – um sinal de poluição, de transgressão das fronteiras simbólicas, de tabus violados. O que fazemos com a "matéria fora do lugar" é varrê-la, jogá-la fora, restaurar a ordem do local, trazer de volta o estado normal das coisas. As muitas culturas que "se fecham" contra estrangeiros, intrusos, estranhos e os "outros" fazem parte do mesmo processo de purificação (Kristeva, 1982).

De acordo com esse argumento, então, os limites simbólicos são centrais para toda a cultura. A marcação da "diferença" leva-nos, simbolicamente, a cerrar fileiras, fortalecer a cultura e a estigmatizar e expulsar qualquer coisa que seja definida como impura e anormal. No entanto, paradoxalmente, também faz com que a "diferença" seja poderosa, estranhamente atraente por ser proibida, por ser um tabu que ameaça a ordem cultural. Assim, "O socialmente periférico está, com frequência, simbolicamente centrado" (Babcock, 1978: 32).

4. O quarto tipo de abordagem é psicanalítico e relaciona-se ao papel da "diferença" em nossa vida psíquica. *O argumento aqui é que o "Outro" é fundamental para a constituição do self dos*

sujeitos e para a identidade sexual. De acordo com Freud, a consolidação de nossa definição de *self* e da nossa identidade sexual depende da maneira com que somos construídos como sujeitos, especialmente em relação ao estágio de desenvolvimento inicial, que o criador da psicanálise chamou de complexo de Édipo (a partir da mitologia grega). O sentimento unificado de si mesmo como um sujeito e a identidade sexual, Freud afirmou, não estão fixos na criança muito jovem. No entanto, de acordo com a sua versão do mito de Édipo, a certa altura o menino desenvolve uma atração erótica inconsciente pela mãe, mas encontra o pai como obstáculo à sua "satisfação". Entretanto, quando a criança descobre que as mulheres não têm pênis, presume que sua mãe foi punida com a castração, e que pode ser punida da mesma forma se persistir em seu desejo inconsciente. Com medo, o menino transfere sua identificação para o seu velho "rival", o pai, iniciando, assim, os primórdios da assimilação de uma identidade masculina. A menina identifica o caminho oposto – com o pai. Entretanto, ela não pode "ser" ele, já que não tem pênis. Ela pode somente "vencer" o pai ao desejar, inconscientemente, ter o filho de um homem – assim, aceitando o papel da mãe e identificando-se com isso, "tornando-se feminina".

Este modelo de como a "diferença" sexual começa a ser assumida já no início da infância tem sido fortemente contestado; muitas pessoas questionam seu caráter especulativo. Por outro lado, ele foi extremamente influente, e extensivamente alterado pelos analistas posteriores.

O psicanalista francês Jacques Lacan (1998), por exemplo, foi mais longe do que Freud, argumentando que a criança não possui qualquer senso de si mesma como um sujeito separado de sua mãe até que se veja em um espelho, ou como se refletida na forma como é vista pela mãe.

Por meio da identificação, "[a criança] deseja o objeto do desejo dela [da mãe], centrando, dessa forma, sua libido em si mesma [na própria criança]" (ver Segal, 1997). É esta reflexão de fora de si mesmo, ou o que Lacan chama de "o olhar do outro", durante a "fase do espelho", que permite à criança reconhecer-se pela primeira vez como um sujeito unificado, relacionar-se com o mundo exterior, ir em direção ao "Outro", desenvolver a linguagem e assumir uma identidade sexual. (Na verdade, Lacan diz "desreconhecer-se", pois acredita que o sujeito nunca poderá ser totalmente unificado.)

Melanie Klein (2006), por outro lado, argumentou que a criança lida com este problema da falta de um *self* estável por meio da divisão da imagem inconsciente que tem da mãe e da identificação com ela em duas partes, uma "boa" e outra "má", internalizando alguns aspectos e projetando outros para o mundo exterior.

O elemento comum a todas essas diferentes versões de Freud é o papel que diferentes teóricos dão ao "Outro" no desenvolvimento do sujeito. A subjetividade surgirá e a percepção do *self* será formada somente através das relações simbólicas e inconscientes que a criança forja com o "Outro" significante que está fora de si – ou seja, que é diferente de si.

À primeira vista, essas abordagens psicanalíticas parecem ser positivas em suas implicações para a "diferença". Nossas subjetividades, elas dizem, dependem de nossas relações inconscientes com os outros significantes. No entanto, existem também implicações negativas. A perspectiva psicanalítica pressupõe que o *self*, ou a identidade, não possui um núcleo interno, estável e determinado. Psiquicamente, nunca seremos sujeitos totalmente unificados. Nossa subjetividade é formada por este diálogo problemático, nunca concluído e inconsciente com o "Outro" – com a internalização do "Outro". É formada em relação a algo que nos completa, mas que – por se encontrar fora de nós –, de certa forma, sempre nos falta.

Além do mais, dizem, esta preocupante fenda ou divisão da subjetividade nunca será totalmente curada. Alguns realmente veem isso como uma das principais fontes de neurose em adultos. Outros enxergam problemas psíquicos decorrentes da separação entre as partes “boas” e “más” do *self* – perseguidas internamente pelos aspectos “maus”, as pessoas guardam para si ou, alternativamente, projetam nos outros os sentimentos “maus” com os quais não conseguem lidar. Frantz Fanon (1986 [1952]) usou a teoria psicanalítica em sua explicação para o racismo, argumentando que a maioria da estereotipagem racial e a violência surgiram a partir da recusa do “Outro” branco em reconhecer “do ponto de vista do outro” a pessoa negra (ver Bhabha, 1986b; Hall, 1996).

Esses debates sobre a “diferença” e o “Outro” foram introduzidos aqui porque este capítulo baseia-se seletivamente em todos eles para a análise da representação racial. Neste momento, não é necessário que você prefira uma explicação da “diferença” em vez das outras, que escolha uma delas. Elas não são mutuamente exclusivas, já que se referem a diferentes níveis de análise – o linguístico, o social, o cultural e o psíquico, respectivamente. No entanto, existem dois aspectos gerais importantes.

Em primeiro lugar, vinda de muitas direções diferentes e de inúmeras disciplinas, a questão da “diferença” e da “alteridade” passou a desempenhar um papel cada vez mais significativo. Em segundo lugar, a “diferença” é *ambivalente*. Ela pode ser tanto positiva quanto negativa. Por um lado, é necessária para a produção de significados, para a formação da língua e da cultura, para as identidades sociais e para a percepção subjetiva de si mesmo como um sujeito sexuado. Por outro, é, ao mesmo tempo, ameaçadora, um local de perigo, de sentimentos negativos, de divisões, de hostilidade e agressão dirigidas ao “Outro”. No restante do capítulo, você deve sempre ter em mente este caráter ambivalente da “diferença”, seu legado dividido.

2. Racializando o “Outro”

Deixando de lado por um momento essas “ferramentas” teóricas de análise, vamos agora explorar outros exemplos do repertório de representação e suas práticas que foram utilizadas para marcar a diferença racial e significar o “Outro” racializado na cultura popular ocidental. Como foi formado este arquivo e quais foram suas figuras e práticas típicas?

Existiram três momentos importantes de encontro do “Ocidente” com os negros, que deram origem a uma avalanche de representações populares, baseadas na marcação da diferença racial. O primeiro teve início com o contato, no século XVI, entre comerciantes europeus e os reinos da África Ocidental, fonte de escravos negros durante três séculos. Seus efeitos podem ser encontrados na escravidão e nas sociedades pós-escravistas do Novo Mundo (discutidos na Seção 2.2). O segundo momento ocorreu com a colonização da África e sua “partilha” entre as potências europeias que buscavam controlar território, mercados e matérias-primas coloniais no período do “novo imperialismo” (veja a seguir, Seção 2.1). O terceiro momento ocorreu com as migrações pós-Segunda Guerra Mundial do “Terceiro Mundo” para a Europa e América do Norte (exemplos desse período são discutidos na Seção 2.3). As ideias ocidentais sobre “raça” e as imagens da diferença racial foram moldadas profundamente por esses três encontros fatídicos.

2.1 O RACISMO COMO BEM COMERCIAL: O IMPÉRIO E O MUNDO DOMÉSTICO

Começamos pelo entendimento sobre como as imagens da diferença racial extraídas do encontro imperial inundaram a cultura popular britânica no final do século XIX. Na Idade Média, a imagem que a Europa tinha da África era ambígua – um lugar misterioso, mas

muitas vezes visto de modo positivo: afinal, a Igreja Copta era uma das mais antigas comunidades cristãs "ultramarinas", santos negros surgiam na iconografia cristã medieval, e o lendário "Preste João" da Etiópia tinha a reputação de ser um dos mais leais defensores do cristianismo.

Gradualmente, no entanto, essa imagem mudou. Os africanos foram chamados de descendentes do personagem bíblico Cam, amaldiçoados, tal como o filho deste, Canaã, a ser perpetuamente "servo dos servos a seus irmãos". Identificados com a natureza, simbolizavam o "primitivo" em contraste com o "mundo civilizado". O Iluminismo, que classificou as sociedades ao longo de uma escala evolutiva de "barbárie" a "civilização", via a África como "a mãe de tudo o que é monstruoso na natureza" (Edward Long, 1774 apud McClintock, 2010). Curvier apelidou a raça negra de "tribo de macacos". O filósofo Hegel declarou que a África "não faz parte da história do mundo (...) não tem movimento ou desenvolvimento para expor". No século XIX, quando a exploração europeia e a colonização do interior africano começaram a sério, a África foi considerada como "encalhada e historicamente abandonada (...) uma terra de fetiche, habitada por canibais, dervixes e feiticeiros" (McClintock, 2010).

A exploração e a colonização da África produziram uma explosão de representações populares (Mackenzie, 1986). Nosso exemplo aqui é a difusão de imagens e temas imperiais na Grã-Bretanha através da publicidade de mercadorias das décadas finais do século XIX.

O progresso dos grandes exploradores e aventureiros brancos, bem como os encontros com o exótico negro africano, foram cartografados, registrados e descritos em mapas e desenhos, em gravuras e (especialmente) por meio da nova fotografia, em ilustrações e histórias jornalísticas, diários, livros de viagens, tratados eruditos, relatórios oficiais e romances de aventura próprios para rapazes. A publicidade foi uma das formas pela qual o projeto imperial ganhou forma

visual em um meio popular, forjando a ligação entre o Império Britânico e a imaginação nacional. Anne McClintock argumenta que, através da racialização dos anúncios (racismo como bem comercial),

o lar da classe média vitoriana tornou-se um espaço para a exibição do espetáculo imperial e para a reinvenção da raça, enquanto as colônias – em particular da África – tornaram-se um teatro para a exibição da cultura vitoriana da domesticidade e da reinvenção do gênero (2010).

A publicidade de objetos, engenhocas, aparatos e bricabraques com os quais a classe média vitoriana enchia suas casas oferecia um "imaginário de como se relacionar com o mundo real" da produção de bens. Depois de 1890, com o surgimento da imprensa popular, desde o *Illustrated London News* até o *Harmsworth Daily Mail*, as imagens da produção em massa de bens entraram no mundo das classes trabalhadoras por meio do "espetáculo" da publicidade (Richards, 1990), assim chamado porque ela traduzia os *objetos* em uma fantasia visual de *signos e símbolos*. A produção de bens passou a ser associada ao Império – a busca de mercados e matérias-primas no exterior suplantava os outros motivos da expansão imperial.

Este tráfego bidirecional forjou conexões entre o imperialismo e a esfera doméstica, pública e privada. Os bens (e as imagens da vida doméstica inglesa) fluíam para as colônias; as matérias-primas (e imagens da "missão civilizadora" em andamento) eram trazidas para casa.

Henry Stanley foi um aventureiro do Império que se tornou famoso pela sua viagem através da África Central, em 1871, em busca de David Livingstone ("Dr. Livingstone, eu presumo?").* Também

* Henry Stanley (País de Gales 1841- Inglaterra 1904) foi jornalista e explorador. Em 1867, tornou-se correspondente do jornal *New York Herald*. Em 1869 ele partiu para África, encarregado pelo jornal de encontrar o missionário e explorador escocês David Livingstone que, em busca das nascentes do rio Nilo, desaparecera na África em 1866. Em novembro de 1871, Stanley encontra o missionário e, supostamente, assim que o vê, pronuncia a frase, posteriormente famosa "Dr. Livingstone, I presume". [N.E.]

foi um dos fundadores do infame Estado Livre do Congo e tentou anexar Uganda para abrir o interior à Companhia Imperial Britânica da África Oriental. Stanley acreditava que a propagação de bens faria com que a “civilização” na África se tornasse inevitável e nomeou seus carregadores nativos em homenagem às marcas das mercadorias que carregavam – Bryant and May, Remington, e assim por diante. Suas façanhas ficaram associadas com o sabão Pears, Bovril e vários tipos de chá.

A galeria dos heróis imperiais e suas façanhas másculas na “África mais Negra” foram imortalizadas em caixas de fósforos, estojos de agulha, potes de pasta de dente, caixas de lápis, pacotes de cigarro, jogos de tabuleiro, pesos para papéis e partituras.

As imagens da conquista colonial foram estampadas nas caixas de sabão (...) latas de biscoito, garrafas de uísque, latas de chá e barras de chocolate. (...) Nenhuma outra forma de racismo organizado havia conseguido alcançar tantas pessoas diferentes de uma população até então (McClintock, 2010; ver Figuras 6, 7 e 8).

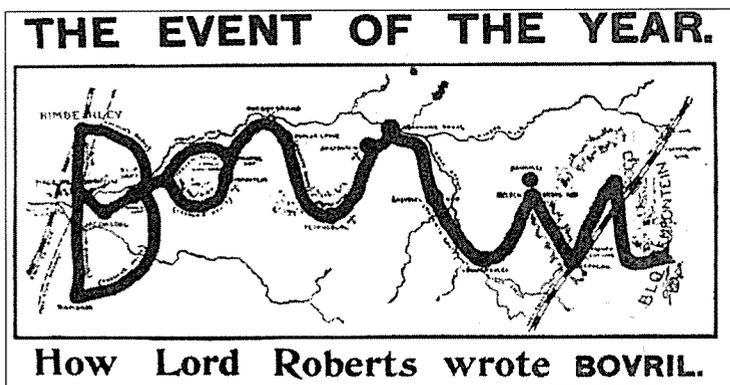


FIGURA 6

Anúncio da Bovril afirmando representar a marcha histórica de Lord Roberts de Kimberley até Bloemfontein durante a guerra sul-africana (Bôeres), 1900

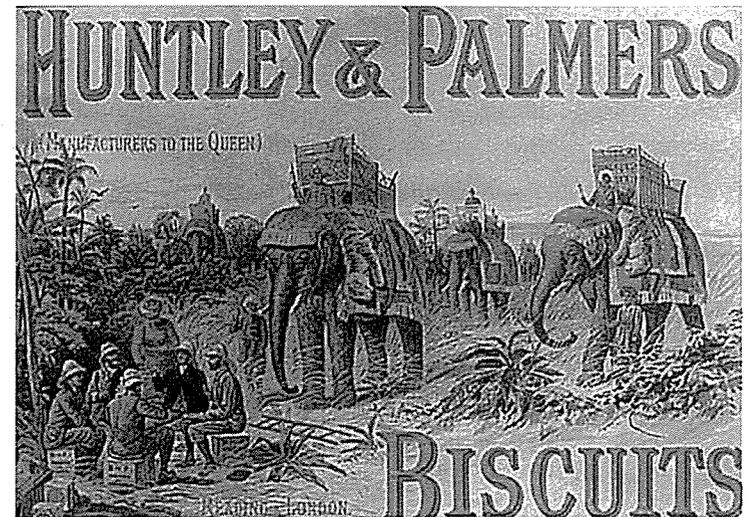


FIGURA 7

Anúncio do biscoito Huntley and Palmers



FIGURA 8

Anúncios do sabão Pears – século XIX

O sabão simbolizava esta "racialização" do mundo interno e a "domesticação" do mundo colonial. Por sua capacidade de limpar e purificar, o sabão adquiriu, no mundo de fantasia da publicidade imperial, a qualidade de um objeto de fetiche. Aparentemente, ele tinha o poder de tornar branca a pele negra e eliminar de casa a fuligem, a sujeira e o pó das favelas industriais e seus habitantes – os pobres sujos. Ao mesmo tempo, conseguia manter limpo e puro o corpo britânico nas zonas de contato racialmente poluídas "lá" no Império. No processo, entretanto, o trabalho doméstico das mulheres era muitas vezes silenciosamente apagado.

ATIVIDADE 7

Observe os dois anúncios do sabão Pears (Figura 8). Antes de continuar a leitura, escreva em poucas palavras o que você acha que eles "dizem".

LEITURA A

Agora leia a análise de Anne McClintock sobre as campanhas publicitárias do Pears, disponível como Leitura A, "O espetáculo do sabão e das mercadorias", no final deste capítulo, na p. 232.

2.2 ENQUANTO ISSO, LÁ NAS GRANDES PLANTAÇÕES

Nosso segundo exemplo é o período da escravidão nas grandes plantações dos Estados Unidos e suas consequências. Afirma-se que, no país norte-americano, a ideologia racializada de pleno direito surgiu entre as classes de proprietários de escravos (e seus simpatizantes na Europa) somente quando a escravidão foi seriamente desafiada pelos abolicionistas, no século XIX. Frederickson (1987) resume o conjun-

to complexo e, por vezes, contraditório de crenças sobre a diferença racial deste período:

O argumento histórico contra o homem negro, com base em seu suposto fracasso em desenvolver uma forma de vida civilizada na África, foi fortemente enfatizado. Como retratado nos textos pró-escravidão, o continente africano era, e sempre foi palco de selvageria irrestrita, de canibalismo, de adoração ao diabo e de libertinagem. Foi também lançada uma forma primitiva de argumento biológico, baseada nas diferenças fisiológicas e anatômicas reais ou imaginárias – especialmente nas características cranianas e nos ângulos faciais – que supostamente explicavam a inferioridade física e mental. Finalmente, havia o apelo aos profundos medos dos brancos relacionados à miscigenação generalizada [relações sexuais e cruzamentos entre as raças]. Os teóricos pró-escravidão buscavam aprofundar as ansiedades dos brancos e, para isso, alegavam que a abolição da escravidão levaria ao casamento inter-racial e à degeneração da raça. Apesar de todos estes argumentos já terem aparecido anteriormente de forma embrionária ou marginal, há algo surpreendente na rapidez com que foram reunidos e organizados em um padrão rígido e polêmico, uma vez que os defensores da escravidão encontravam-se em uma guerra de propaganda com os abolicionistas (Frederickson, 1987: 49).

Este discurso racializado está estruturado em um conjunto de **oposições binárias**. Há a poderosa oposição entre "civilização" (branco) e "selvageria" (negro). Existe a oposição entre as características biológicas ou corporais das "raças" "negra" e "branca", polarizadas em seus extremos – significantes de uma diferença absoluta entre espécies ou "tipos" humanos. Estão presentes as abundantes distinções agrupadas em torno da suposta ligação, por um lado, entre as "raças" brancas e o desenvolvimento intelectual – requinte, aprendizagem e conhecimento, crença na razão, presença de instituições desenvolvi-

das, governo formal, leis e “contenção civilizada” em sua vida emocional, sexual e civil, os quais estão associados à “Cultura”. Por outro lado, a ligação entre as “raças” negras e tudo o que é instintivo – a expressão aberta da emoção e dos sentimentos em vez do intelecto, falta de “requinte civilizado” na vida sexual e social, dependência dos costumes e rituais e falta de desenvolvimento de instituições civis, tudo isso ligado à “Natureza”. Finalmente, há a oposição polarizada entre “pureza racial” de um lado e a “poluição”, originada dos casamentos mistos, do hibridismo e de cruzamentos raciais.

O negro, afirmava-se, encontrava a felicidade somente quando era tutelado por um mestre branco. Suas características essenciais estavam fixadas para sempre – “eternamente” – na natureza. Provas retiradas das insurreições de escravos e da revolta no Haiti (1791) persuadiram os brancos sobre a instabilidade do caráter do negro. Um grau de civilização, imaginavam, havia sido transferido aos escravos “domesticados”, mas acreditavam que, no fundo, os escravos eram brutos, selvagens por sua natureza; e as paixões há muito enterradas, uma vez libertadas, resultariam no “frenesi furioso da vingança e no desejo selvagem por sangue” (Frederickson, 1987: 54). Tal ponto de vista era justificado pelas evidências ditas científicas e etnológicas, com base em um novo tipo de “racismo científico”. Ao contrário da evidência bíblica, afirmou-se que negros e brancos haviam sido criados em momentos diferentes – de acordo com a teoria da “poligênese” (muitas criações).

A teoria racial aplicava a distinção *cultura/natureza* de forma diferente para os dois grupos racializados. Entre brancos, “cultura” *opunha-se* à “natureza”. Entre os negros, aceitou-se que “cultura” *coincidia com* “natureza”. Enquanto os brancos desenvolveram a “cultura” para subjugar e superar a “natureza”, para os negros, “cultura” e “natureza” eram permutáveis. David Green discutiu esse ponto de vista em relação à antropologia e à etnologia, as disciplinas que forneciam muitas “evidências científicas” para isso.

Embora não estivesse imune ao “fardo do homem branco” [ou melhor, a essa abordagem], a antropologia direcionou-se, no decorrer do século XIX, ainda mais no sentido das ligações causais entre raça e cultura. Tendo em vista que as posições e o *status* das raças “inferiores” eram cada vez mais considerados como fixos, então as diferenças socioculturais passaram a ser entendidas como dependentes das características hereditárias. Uma vez que estas últimas eram inacessíveis à observação direta, precisavam ser inferidas a partir das características físicas e comportamentais que, por sua vez, eram as características que desejavam explicar. As diferenças socioculturais entre as populações foram integradas à identidade do corpo humano individual. Na tentativa de traçar uma linha de determinação entre o biológico e o social, o corpo tornou-se um objeto totêmico; e sua própria visibilidade tornou-se a articulação evidente da natureza e da cultura (Green, 1984: 31-32).

O argumento de Green explica por que o corpo racializado e seus significados passaram a ter tal ressonância nas representações populares da diferença e da “alteridade”. Ele também destaca a ligação entre o *discurso visual* e a *produção do conhecimento (racializado)*. O próprio corpo e suas diferenças estavam visíveis para todos e, assim, ofereciam “a evidência incontestável” para a naturalização da diferença racial. A representação da “diferença” através do corpo tornou-se o campo discursivo através do qual muito deste “conhecimento racializado” foi produzido e divulgado.

2.3 SIGNIFICANDO A “DIFERENÇA” RACIAL

As representações populares da “diferença” racial durante a escravidão tendiam a aglomerar-se em torno de dois temas principais. O primeiro era o *status* subordinado e a “preguiça inata” dos negros – “naturalmente” nascidos e aptos apenas para a servidão, mas, ao mesmo tempo, teimosamente indispostos a trabalhar da forma apropriada à sua natureza e rentável para seus senhores.

O segundo tema era o inato "primitivismo", a simplicidade e a falta de cultura, que os tornava geneticamente incapazes de "refinamentos civilizados". Os brancos divertiam-se imoderadamente com os esforços dos escravos para imitar as maneiras e os costumes dos chamados brancos "civilizados". (Na verdade, os escravos muitas vezes parodiavam deliberadamente o comportamento de seus senhores por meio de imitações exageradas, rindo dos brancos pelas costas e arremedando-os. A prática – chamada de *significação* – é agora reconhecida como parte bem estabelecida da tradição literária negra. Veja, por exemplo, a Figura 9, reproduzida em Gates, 1988.)



FIGURA 9
"Palestra dos negros sobre a fenologia"

A prática de reduzir as culturas do povo negro à natureza, ou **naturalizar** a "diferença" foi típica dessas políticas racializadas da representação. A lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre negros e brancos são "culturais", então elas podem ser modificadas e alteradas. No entanto, se elas são "naturais" – como acreditavam os proprietários de escravos –, estão além da história, são fixas e permanentes. A "naturalização" é, portanto, uma estratégia representacional que visa *fixar* a "diferença" e, assim, *ancorá-la* para sempre. É uma tentativa de deter o inevitável "deslizar" do significado para assegurar o "fechamento" discursivo ou ideológico.

As representações populares dos séculos XVIII e XIX a respeito da vida diária sob a escravidão, a propriedade e a servidão são mostradas como tão "naturais" a ponto de *não precisarem de comentários*. Fazia parte da ordem natural das coisas: os homens brancos deveriam ficar sentados e os escravos, em pé; as mulheres brancas passeavam a cavalo e os escravos corriam atrás delas, amenizando o sol da Luisiana com uma sombrinha; os capatazes brancos deveriam inspecionar as escravas como se elas fossem animais valiosos e punir os escravos fugitivos com formas de tortura casuais (como marcá-los a ferro ou urinar em suas bocas); por fim, os fugitivos deveriam ajoelhar-se para receber sua punição (ver Figuras 10, 11, 12).

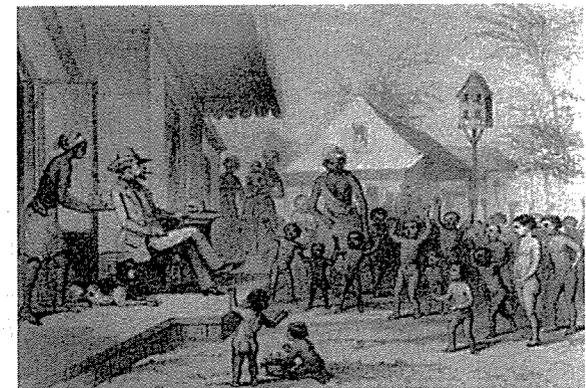


FIGURA 10
Escravidão: uma cena da vida de um senhor de terras nas Índias Ocidentais



FIGURA 11

Escravidão: um leilão de escravos nas Índias Ocidentais, c. 1830



FIGURA 12

Escravidão: desenho de uma dama crioula e um escravo negro nas Índias Ocidentais

Estas imagens são uma forma de degradação ritualizada. Por outro lado, algumas representações, mesmo estereotipadas, são idealizadas e sentimentalizadas em vez de degradantes. Estes são os “selvagens nobres” em comparação aos “servos rebaixados” do tipo anterior. Por exemplo, as representações infinitas do “bom” escravo negro cristão, como o pai Tomás do romance pró-abolicionista de Harriet Beecher Stowe, *A cabana do pai Tomás*, ou Mammy, a escrava doméstica sempre fiel e dedicada.

Um terceiro grupo ocupa um meio-termo ambíguo – tolerado, mas não admirado. São os “nativos felizes” –, artistas negros, menestres e tocadores de banjo que pareciam não ter cérebro, mas cantavam, dançavam e faziam piadas o dia todo para entreter os brancos; ou os “malandros”, como o tio Remus,* que eram admirados por suas maneiras engenhosas de evitar o trabalho duro e por suas histórias mirabolantes.

Para os negros, “primitivismo” (cultura) e “negritude” (natureza) tornaram-se intercambiáveis. Esta era sua “natureza” e eles não poderiam escapar. Como tantas vezes aconteceu na representação das mulheres, sua biologia *era* seu “destino”. Os negros não eram apenas representados em termos de suas características essenciais. Eles foram *reduzidos à sua essência*. A preguiça, a fidelidade simples, o entretenimento tolo protagonizado por negros (*coonin*g), a malandragem e a infantilidade pertenciam aos negros *como raça, como espécie*. Para o escravo de joelhos não havia mais nada, *senão* sua servidão; nada de pai Tomás, *exceto* sua tolerância cristã; nada para a Mammy, *exceto* sua fidelidade à casa dos brancos e aquilo que Fanon chamou de “sho’ nuff good cooking”, a comida deliciosa que ela preparava.

Em suma, estes são os *estereótipos*. Na Seção 4, voltaremos a examinar o conceito de *estereotipagem* de forma mais completa, porém, podemos agora constatar que “estereotipado” significa “reduzido a alguns fundamentos fixados pela natureza, a umas poucas características simplificadas”. O uso de estereótipos de negros na representação popular era tão comum que os cartunistas, ilustradores e caricaturistas conseguiam reunir toda uma gama de “tipos negros” com apenas alguns traços simples e essencializados.

* Os contos do tio Remus são uma coletânea de histórias infantis escritas por Joel Chandler Harris, um jornalista e folclorista amador do Sul dos Estados Unidos. Seus contos eram baseados nas narrativas do “malandro” afro-americano Remus sobre as façanhas do Brer Rabbit, Brer Fox, e outras “criaturas”, que foram recriadas em dialeto regional preto por Joel Chandler Harris. Para saber mais, ver <http://www.georgiacyclopedia.org/articles/arts-culture/uncle-remus-tales> [N.E.]

Os negros foram reduzidos aos significantes de sua diferença física – lábios grossos, cabelo crespo, rosto e nariz largos e assim por diante. Por exemplo, aquela figura engraçada que, como boneco e como emblema de uma marca inglesa de marmelada, divertia as crianças por várias gerações: o Golliwog (Figura 13). Esta é apenas uma das muitas figuras populares que reduzem os negros a algumas características simplificadas, redutoras e essencializadas. Cada pequeno e adorável *pickaninny* (criança pequena negra) foi imortalizado por anos por causa de sua inocência sorridente nas capas dos livros *Little Black Sambo** [*Negrinho Sambo*]. Garçons negros serviram milhares de coquetéis nos palcos e em anúncios de revistas. O semblante gordinho da Black Mammy ainda sorria um século após a abolição da escravidão, em todos os pacotes de panquecas da marca Aunt Jemima.



FIGURA 13

A menina e seu golliwog: ilustração por Lawson Wood, 1927

* O termo *Sambo* se refere a homens afro-americanos de uma forma comumente racista e inaceitável. Esse estereótipo tem uma longa carreira e é fundamental para entendermos a história das relações raciais entre brancos e negros norte-americanos. Além de degradante, foi usado sob diversas formas para justificar o tratamento desumano dispensado a escravos, à política de segregação, e, muito frequentemente, para satisfazer os impulsos racistas nos EUA relacionados ao entretenimento de uma audiência branca. [N.E.]

3. A encenação da "diferença" racial: "e a melodia demorou-se..."

Os vestígios destes estereótipos raciais – que poderemos chamar de "regime racializado da representação" – persistiam ainda no final do século xx (Hall, 1981). Obviamente, eles foram sempre contestados. Nas primeiras décadas do século XIX, o movimento contra a escravidão (que conduziu à abolição da escravidão britânica em 1834) colocou em circulação imagens alternativas das relações entre negros e brancos, e isso foi retomado pelos abolicionistas dos Estados Unidos no período que antecedeu a Guerra Civil. Em oposição às representações estereotipadas de diferença racializada, os abolicionistas adotaram um *slogan* diferente sobre o escravo negro – "Você não é um homem e um irmão? Você não é uma mulher e uma irmã?" –, enfatizando não a diferença, mas a humanidade comum.

Moedas comemorativas cunhadas pelas sociedades antiescravidão representaram esta mudança, embora não o tenham feito sem a marcação da "diferença". Os negros ainda eram vistos como crianças, simples e dependentes, mas agora (depois de um aprendizado paternalista) são considerados como capazes de obter, ou no caminho para alcançar, algo como a igualdade com os brancos. Eram representados como suplicantes por liberdade ou cheios de gratidão por terem sido libertados e, conseqüentemente, ainda eram mostrados ajoelhando-se perante seus benfeitores brancos (Figura 14).

Esta imagem recorda-nos que o pai Tomás do romance de Harriet Beecher Stowe não foi escrito apenas para atrair a opinião pública contra a escravidão, mas com a convicção de que, "com sua gentileza, sua docilidade humilde – sua afeição simples e pueril e facilidade de perdão", os negros estavam, possivelmente, *mais* bem equipados do que os brancos para "a mais alta forma de vida peculiarmente cristã" (Stowe apud Frederickson, 1987: 111). Este sentimento contraria um conjunto de estereótipos (a selvageria) e o substitui por

outro (a sua eterna bondade). A extrema racialização das imagens foi alterada; mas uma versão sentimentalizada dos estereótipos ainda permanecia ativa no discurso antiescravidão.

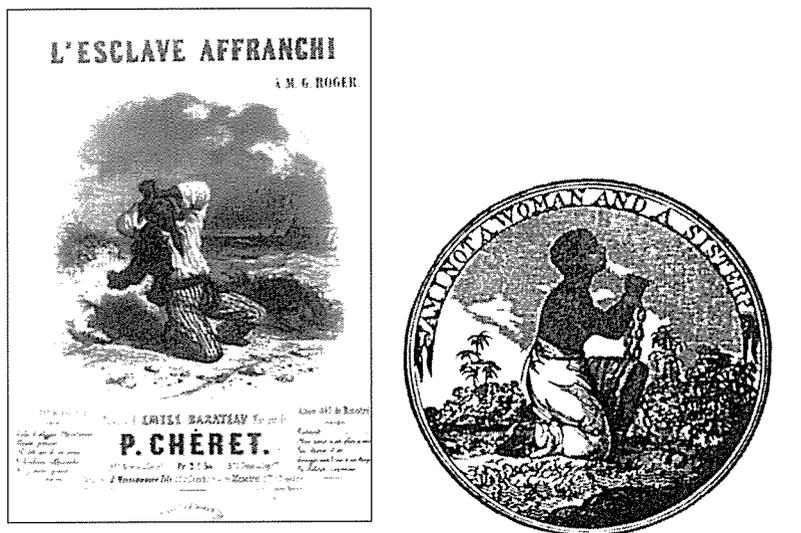


FIGURA 14

Duas imagens de escravos ajoelhando-se: (à esquerda) partitura de uma música francesa e (à direita) a versão feminina do conhecido emblema da Sociedade Inglesa para a Abolição

Após a Guerra Civil, algumas das formas mais grosseiras de exploração econômico-social e de degradação física e mental, associadas à escravidão nos latifúndios, foram substituídas por um sistema diferente de segregação racial – legalizada no Sul e mais informalmente mantida no Norte. Será que o velho e estereotipado “regime de representação” que tinha ajudado a construir a imagem dos negros no imaginário dos brancos desapareceu gradualmente?

Essa seria uma posição muito otimista. Um bom teste é o cinema norte-americano, a forma de arte popular da primeira metade do século xx, em que se esperaria encontrar um repertório representacional muito diferente. No entanto, a surpreendente persistência

da “gramática básica da representação” racial está documentada – com muitas variações e modificações, dependentes das diferenças de época, meio e do contexto – em estudos críticos como *From Sambo to Superspade* [*De Sambo ao supernegro*] (Leab, 1976); *Black Film as Genre* [*Filmes negros como um gênero*] (Cripps, 1978); *Disfigured Images* [*Imagens desfiguradas*] (Morton, 1991); e *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films* [*Pai Tomás, malandros, mulatos, mães pretas e garanhões: uma história interpretativa dos filmes negros norte-americanos*] (Bogle, 1973).

O estudo de Donald Bogle identifica cinco estereótipos principais que, segundo ele, sobreviveram: *pai Tomás* – os bons negros; mesmo que sejam sempre “perseguidos, assediados, caçados, açoitados, escravizados e insultados, eles mantêm a fé, jamais se voltam contra os brancos e mantêm-se saudáveis, submissos, estoicos, generosos, altruístas e oh!, tão gentis” (1973: 6). Os *malandros (coons)* – os pequeninos (*pickaninnies*) de olhos arregalados, os animadores de pastelão, os criadores de histórias mirabolantes, “os ‘pretos’ inúteis, aquelas criaturas subumanas, suspeitas, loucas, preguiçosas, que não servem para nada senão comer melancia, roubar galinhas, atirar lixo ou massacrar a língua inglesa” (1973: 7-8). *A mulata trágica* – a mulher de raça mista, que vive aprisionada em sua “herança racial dividida” (1973: 9), bonita, sexualmente sedutora e muitas vezes exótica, o protótipo da heroína ardente e *sexy*, cujo sangue (parcialmente branco) faz dela “aceitável” e até mesmo atraente para os homens brancos, mas cuja “mancha” indelével de sangue negro a condena a um final trágico. *As mães pretas* – protótipo da servente doméstica, geralmente grande, gorda, mandona e intratável, com o seu marido que não serve para nada (além de ficar em casa dormindo), com a sua absoluta devoção à casa dos brancos e sua subserviência inquestionável em seus locais de trabalho (1973: 9). Finalmente, os *mal-encarados (bad bucks)* – fisicamente grandes, fortes, imprestá-

veis, violentos, renegados, “agressivos e cheios de fúria negra”, “supersexuados e selvagens, violentos e frenéticos, pois desejam a carne branca” (1973: 10). Existem muitos vestígios disso nas imagens contemporâneas de jovens negros, por exemplo, o “ladrão”, o “barão da droga”, o “yardie” (negro vindo do bairro de Trenttown, Jamaica), o cantor de *gangsta-rap*, os grupos de “negros com atitude” e, de forma mais generalizada, a “agressiva” juventude urbana e negra.

O filme que introduziu estes “tipos” negros no cinema foi um dos mais extraordinários e influentes de todos os tempos, *O nascimento de uma nação* (1915), de D.W. Griffiths, baseado em um romance popular, *The Clansman* [*O homem do clã*], de Thomas Dixon, que já havia posto em circulação algumas dessas imagens racializadas. Griffiths, um dos “fundadores” do cinema, introduziu muitas inovações técnicas e cinematográficas e construiu praticamente sozinho a “gramática” de recursos do cinema mudo. Até então,

Os filmes norte-americanos tinham apenas duas ou três bobinas, com *takes* de no máximo 10 ou 15 minutos, filmados casualmente e de forma grosseira. *O nascimento de uma nação*, contudo, foi ensaiado durante seis semanas, filmado em nove, editado em três meses e finalmente lançado como um espetáculo de US\$ 100 mil, 12 rolos e mais de três horas de duração. Ele alterou todo o conceito do cinema norte-americano, desenvolveu o *close-up*, as tomadas transversais (ou edição paralela), cortes rápidos (*rapid fire editing*), a íris, a tomada com tela dividida e iluminação realista e impressionista. Criando seqüências e imagens nunca vistas, a magnitude e grandeza épica do filme deixaram o público boquiaberto (Bogle, 1973: 10).

Mais surpreendentemente, além de ter marcado o “nascimento do cinema”, o filme contou a história do “nascimento da nação norte-americana” – identificando a salvação da pátria com o “nascimento da Ku Klux Klan”, o grupo secreto de irmãos brancos com capuzes alvos e cruzes em chamas, “defensores das mulheres brancas, da gló-

ria e da honra branca”. No filme, eles são mostrados afugentando os negros em uma caçada magnífica, que “restaura ao Sul tudo o que ele havia perdido, inclusive sua supremacia branca” (1973: 12). Posteriormente, foram eles os responsáveis pela defesa do racismo branco no Sul ao bater nos negros, linchá-los e incendiar suas casas.

Houve muitas reviravoltas em relação às maneiras como a experiência negra foi representada no cinema popular dos Estados Unidos. O repertório de figuras estereotipadas extraídas dos “tempos da escravidão”, entretanto, nunca desapareceu por completo – um fato que você poderá perceber mesmo se não estiver familiarizado com muitos dos exemplos citados.

Por um tempo, cineastas como Oscar Mischeaux produziram um cinema “segregado” – filmes de negros exclusivamente para o público negro (ver Gaines, 1993). Na década de 1930, os atores negros apareceram em filmes populares principalmente nos papéis subordinados de “bobos da corte”, simplórios, servos fiéis e empregados. Bill “Bojangles” Robinson fielmente serviu a estrela infantil Shirley Temple e dançou para ela. Louise Beavers cozinhou firme e alegremente em 100 cozinhas de famílias brancas, enquanto Hattie McDaniel (gorda) e Butterfly McQueen (magra) fizeram o papel da Mammy para cada truque e infidelidade de Scarlet O’Hara em *E o vento levou* – um filme inteiramente sobre “raça”, mas que não consegue mencionar o assunto (Wallace, 1993). Stepin Fetchit (*step in and fetch it* – entre e pegue) nasceu para rolar os olhos, espalhar seu sorriso bobo, embaralhar seus enormes pés e balbuciar confusamente em seus 26 filmes – o arquétipo do malandro; e quando ele se aposentou, muitos seguiram seus passos.

A década de 1940 foi a era dos musicais dos negros – *Uma cabana no céu*, *Tempestade de ritmo*, *Porgy & Bess*, *Carmen Jones* – e de artistas/cantores negros como Cab Calloway, Fats Waller, Ethel Waters, Pearl Bailey, incluindo duas famosas “mulatas fatais”, Lena Horne e Dorothy Dandridge. “Eles não me transformaram em uma

empregada, mas também não fizeram mais nada por mim. Tornei-me uma borboleta, presa a uma coluna, que cantava no mundo do cinema”, foi o julgamento definitivo de Lena Horne (citado em Wallace, 1993: 265).

Foi somente após a década de 1950 que os filmes começaram a abordar, com cautela, o assunto da “raça” como um problema (*O clamor humano, Fronteiras perdidas, O que a carne herda*, para mencionarmos alguns títulos), mas, em grande parte, a partir da perspectiva liberal dos brancos. Uma figura-chave desses filmes foi Sidney Poitier – um ator negro extremamente talentoso, cujos papéis o lançaram como o “herói de uma era integracionista”. Bogle afirma que Poitier, o primeiro ator negro a receber “cachê de estrela” nos filmes de Hollywood, “encaixava-se” *porque* ele era escalado rigorosamente “em oposição às convenções”. Fizeram com que ele encenasse na tela tudo o que *não* condizia com o estereótipo da figura negra:

educado e inteligente, ele falava um inglês apropriado, vestia-se de forma conservadora e tinha a melhor das maneiras à mesa. Para o público, branco em sua maioria, Sidney Poitier era o homem negro que se encaixava nos padrões. Seus personagens eram domados, nunca agiam impulsivamente e não constituíam ameaças ao sistema. Eles eram amenos e complacentes. E, finalmente, não eram excêntricos, eram quase assexuados e estéreis. Em suma, eles eram o sonho perfeito dos brancos liberais que queriam almoçar ou jantar com um homem de cor (Bogle, 1973: 175-176).

De acordo com essa ideia, em 1967, ele realmente estrelou um filme intitulado *Adivinhe quem vem para jantar*. Apesar de suas excelentes atuações (*Acorrentados; Ao mestre, com carinho; No calor da noite*), “não há nada ali”, como disse um crítico gentilmente, “que alimente o velho, mas poderoso, medo do negro excessivamente bem-dotado” (Cripps, 1978: 223).



FIGURA 15

Fotografia do filme *Charlie McCarthy, Detetive*

FIGURA 16

Ann Sheridan e Hattie McDaniel em *Mania de antiguidades*, 1942

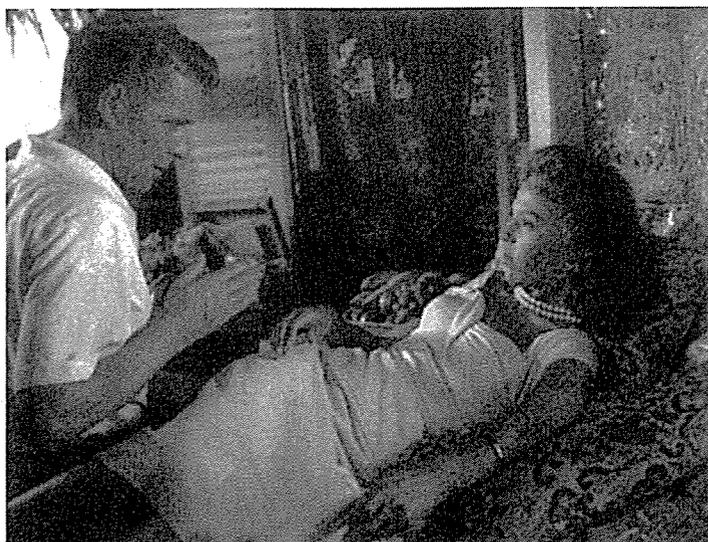


FIGURA 17

Dorothy Dandridge, a definitiva mulata trágica da década de 1950,
Ilha nos trópicos, 1957



FIGURA 18

Sidney Poitier e Tony Curtis em *Acorrentados*, 1958

3.1 CORPOS CELESTIAIS

Será que ninguém conseguiu transcender esse regime de representação racializada no cinema norte-americano até a década de 1960? Se alguém pudesse ter feito isso, essa pessoa seria Paul Robeson, que foi um grande artista e uma estrela negra entre 1924 e 1945, de enorme popularidade entre o público de ambos os lados do Atlântico. Richard Dyer, em seu estudo completo sobre Robeson, *Heavenly Bodies* [Corpos celestiais] (1986), observa que,

a imagem dele insistia em sua negritude – musicalmente, em sua associação primária com a música folclórica, especialmente os *spirituals*; no teatro e nos filmes, com a reincidência da África como tema; e, em geral, pela forma com que sua imagem estava tão ligada às noções de caráter racial, à natureza e à essência do negro e assim por diante. No entanto, ele era uma estrela igualmente popular entre negros e brancos.

Dyer questiona “como o período permitiu o estrelato de um negro? Que qualidades essa pessoa negra encarnava, a ponto de conseguir ser aceita por uma sociedade que nunca tivera uma estrela negra desta magnitude?” (1986: 67, 69). Uma das respostas é que em suas atuações, no teatro e no cinema, Robeson era “lido” diferentemente pelas audiências brancas e negras. “Os discursos de negros e brancos a respeito da negritude parecem estar valorizando as mesmas coisas – espontaneidade, emoção, naturalidade –, mas dando-lhes uma implicação diferente” (1986: 79).

Robeson é um caso complexo, cheio de ambivalências. Dyer identifica uma série de temas por meio dos quais o artista passou a encarnar “a personificação do que é ser negro” (1986: 71). Seu talento musical, voz sonora, inteligência, presença física e estatura, juntamente com sua simplicidade, sinceridade, charme e autoridade

permitiram a ele retratar os “heróis masculinos da cultura negra” em peças como *Toussaint L'Ouverture* e filmes como *O imperador Jones*, mas também “os estereótipos da imaginação branca” em *Magnólia*, *Shuffle Along* [*Embaralhar*], *Vodu* e *Bozambo* (1986: 73) (Figura 19). O próprio Robeson disse que

o homem branco tornou o intelecto um fetiche e adora o deus do pensamento; o negro sente mais do que pensa, experimenta emoções diretamente em vez de interpretá-las por meio de abstrações rotundas e desonestas e apreende o mundo exterior por meio de percepções intuitivas (citado em Dyer, 1986: 76).

Este sentimento, incorporado em vários de seus filmes, deu a suas performances uma vibrante intensidade emocional, mas ele também tocou diretamente nas oposições binárias dos estereótipos raciais: preto/branco, intelecto/emoção, natureza/cultura.

Algum aspecto da mesma ambivalência pode ser detectado em relação a outros temas, Dyer argumenta, tais como a representação da negritude como *folk* e aquilo que ele chama de “atavismo” (que definimos abaixo). Supunha-se que a intensidade emocional e a “autenticidade” dos artistas negros ofereciam uma sensação genuína das tradições folclóricas (*folk*) do povo negro – *folk*, aqui, significa espontaneidade e naturalidade em oposição à “artificialidade” da alta cultura.

Ao cantar, Robeson incorporava esta qualidade, capturando aquilo que se imaginava ser a essência das cantigas dos negros, como, por exemplo, na música popular e universalmente aclamada, *Old Man River* [*Velho homem do rio*]. Ele cantou a música em uma voz profunda e sonora que, para os negros, expressou as longas jornadas de trabalho e a esperança de liberdade. Ao mesmo tempo, contudo, os brancos sempre ouviam nos *spirituals* e na voz de Robeson “aflição, melancolia e sofrimento” (Dyer, 1986: 87).

Robeson alterou gradualmente as palavras desta canção para torná-la mais política – “para enfatizar e estender sua referência à opressão e alterar seu significado, de renúncia à luta” (Dyer, 1986: 105). Uma de suas falas em *Magnólia* nos palcos, a saber, “Ah! Tô cansado de viver e com medo de morrer”, foi alterada no filme para a muito mais assertiva “Tenho que continuar lutando até a morte” (1986: 107). Por outro lado, Robeson cantou canções folclóricas e *spirituals* negros em uma voz “pura” e dicção “educada”, sem qualquer uso da síncope do *jazz* ou atraso no fraseado, sem nenhuma das notas “sujas” do *blues*, *gospel* ou *soul*, sem a característica anasalada *folk* ou a estrutura de chamada e resposta dos cantos africanos e escravos.

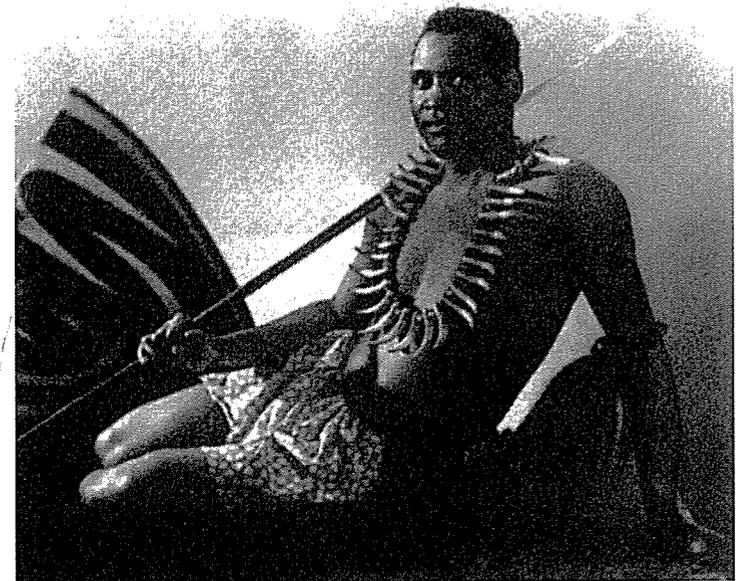


FIGURA 19
Paul Robeson em *Bozambo*, 1935



FIGURA 20

Paul Robeson com Wallace Ford e Henry Wilcoxon, nas pirâmides de Gizé, no Egito, durante as filmagens de *Jericho*, 1937

Por “atavismo”, Dyer quer dizer o retorno ou “a recuperação de qualidades carregadas pelo sangue de geração a geração. (...) Sugere emoções cruas, violentas, caóticas e ‘primitivas’” e, no contexto de Robeson, estava intimamente associado à África e ao “retorno” ao que “as pessoas negras supostamente eram bem no fundo” e “uma garantia da autêntica liberdade selvagem que existia dentro das pessoas que tinham vindo de lá” (1986: 89).

Os filmes e peças “africanos” de Robeson (*Bozambo*, *A canção da liberdade*, *As minas de Salomão*, *Jericho*) estavam cheios de toques africanos “autênticos”, e ele pesquisou bastante o pano de fundo da cultura africana. “Na prática, entretanto”, Dyer observa, “estas são notas genuínas inseridas em obras decididamente produzidas dentro de discursos norte-americanos e britânicos sobre a África” (1986: 90).

ATIVIDADE 8

Veja, agora, a fotografia de Robeson vestido com uma versão de roupas africanas (Figura 19), tirada no set de *Bozambo* (1935). Agora, olhe a segunda fotografia (Figura 20), o ator com Wallace Ford e Henry Wilcoxon nas pirâmides de Gizé. O que chama a atenção sobre estas fotografias? Escreva rapidamente algo que se destaca sobre o “significado” destas imagens.

LEITURA B

Agora leia a breve análise de Richard Dyer sobre a segunda imagem (Leitura B na p. 239).

Sem dúvida, parte do imenso impacto de Robeson está em sua imponente presença física. “Seu tamanho sempre é enfatizado, assim como a força que se presume acompanhar seu tamanho” (Dyer, 1986: 134). Talvez possamos julgar a relevância disso para sua representação da negritude a partir do nu de Robeson, registrado pelo fotógrafo Nicholas Muray que, nos termos de Dyer, combina beleza e força com passividade e *pathos* (ver Figura 21).

ATIVIDADE 9

O que você acha?

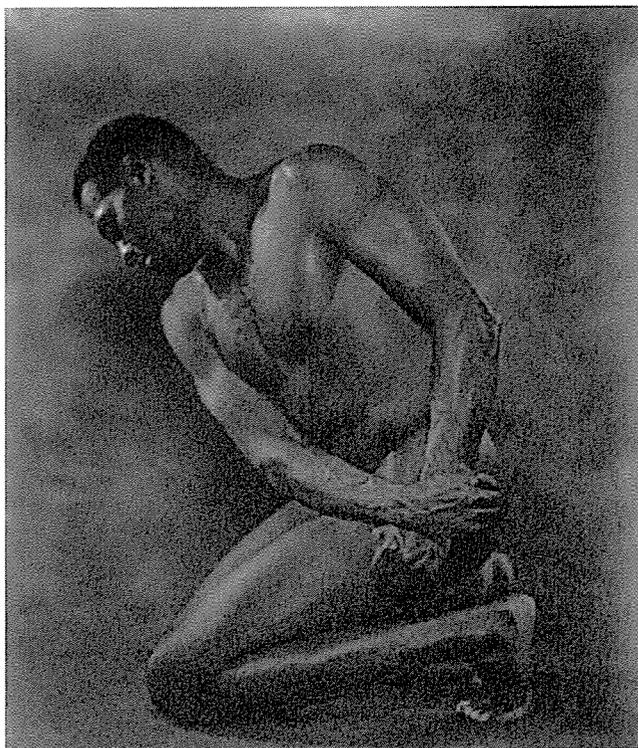


FIGURA 21
Paul Robeson, por Nicholas Muray

Mesmo um excelente intérprete como Paul Robeson, então, poderia ter tentado desviar-se, mas não conseguiria escapar inteiramente do regime representacional da diferença entre raças que passara da época anterior para o cinema *mainstream*. Uma representação mais independente das pessoas e da cultura negra no cinema teria de aguardar as enormes mudanças que acompanharam as agitações do movimento pelos direitos civis da década de 1960 e o fim da segregação no Sul, assim como a grande migração de negros para as cidades e centros urbanos do Norte, que desafiou profundamente as “relações de representação” entre grupos racialmente definidos na sociedade americana.

Uma segunda, e mais ambígua, “revolução” aconteceu nas décadas de 1980 e 1990, com o colapso do sonho “integracionista” do movimento dos direitos civis, a expansão dos guetos e o crescimento de uma subclasse negra, com sua pobreza endêmica, problemas de saúde e criminalização, bem como a queda de algumas comunidades negras a uma cultura de armas, drogas e violência entre os próprios integrantes. Isso, no entanto, veio acompanhado pelo crescimento de uma autoconfiança afirmativa e por uma insistência pelo “respeito” à identidade cultural negra, assim como um crescente “separatismo negro”, que em nenhum outro lugar é mais visível que no gigantesco impacto da música negra (incluindo o “rap negro”) na música popular e na presença visual do *street-style* (estilo de rua) ligado à cena musical.

Estes desenvolvimentos transformaram as práticas da representação racial, em parte porque a questão da representação em si tornou-se uma arena crítica de contestação e luta. Os atores negros protestaram por papéis mais variados na tv e no cinema e ganharam. A questão da “raça” veio a ser reconhecida como um dos temas mais importantes da vida norte-americana. Nas décadas de 1980 e 1990, os negros entraram para o *mainstream* do cinema norte-americano com os cineastas independentes – como Spike Lee (*Faça a coisa certa*), Julie Dash (*Daughters of the Dust* [*Filhas da poeira*]) e John Singleton (*Os donos da rua*) –, capazes de colocar suas próprias interpretações sobre a figura do negro na “experiência norte-americana”. Isso ampliou o regime da representação racial: o resultado de uma luta histórica em torno da imagem – de uma política da representação –, cujas estratégias precisamos examinar com mais cuidado.

4. A estereotipagem como prática de produção de significados

Antes de iniciarmos o argumento, no entanto, precisamos refletir mais sobre o funcionamento real do regime de representação. Essen-

cialmente, ele envolve o exame mais aprofundado de um conjunto de práticas representacionais conhecidas como estereotipagem. Até agora, consideramos os efeitos essencializadores, reducionistas e naturalizadores da estereotipagem, que reduz as pessoas a algumas poucas características simples e essenciais, que são representadas como fixas por natureza. Examinaremos quatro aspectos adicionais: (a) a construção da "alteridade" e exclusão; (b) estereótipos e poder; (c) o papel da fantasia; e (d) o fetichismo.

A estereotipagem enquanto prática de produção de significados é importante para a representação da diferença racial. Mas o que é um estereótipo? Como funciona de verdade? Em seu ensaio "Stereotyping" ["Estereotipagem"], Richard Dyer (1977) faz uma distinção importante entre *tipificação* e *estereotipagem*. Ele argumenta que, sem o uso de tipos, seria difícil, se não impossível, extrair sentido do mundo. Entendemos o mundo ao nos referirmos a objetos individuais, pessoas ou eventos em nossa cabeça por meio de um regime geral de classificação em que – de acordo com a nossa cultura – eles se encaixam. Assim, nós "decodificamos" um objeto plano com pernas sobre o qual colocamos coisas como uma "mesa". Talvez nunca tenhamos visto certo tipo de "mesa", mas temos um conceito geral ou categoria de "mesa" em nossa cabeça e, nele, fazemos "caber" os objetos particulares que encontramos ou percebemos. Em outras palavras, nós entendemos "o particular" em termos de seu "tipo". Utilizamos aquilo que Alfred Schutz chamou de *tipificações*. Nesse sentido, a "tipificação" é essencial para a produção de sentido (um argumento já desenvolvido no capítulo anterior).

Richard Dyer argumenta que estamos sempre "dando sentido" às coisas em termos de algumas categorias mais amplas. Assim, por exemplo, "sabemos" algo sobre uma pessoa ao pensarmos a respeito dos *papéis* que ele ou ela executam: a pessoa é um(a) pai (mãe), um(a) filho(a), um(a) trabalhador(a), um(a) amante, um(a) chefe ou um(a) aposentado(a)? Atribuímos-lhe a *associação* a diferentes

grupos, de acordo com a classe, sexo, grupo etário, nacionalidade, "raça", grupo linguístico, preferência sexual e assim por diante. Nós a classificamos em termos de *tipos de personalidade* – pessoa feliz, séria, deprimida, nas nuvens, superativa? Nossa imagem do que a pessoa "é" constrói-se por meio das informações que acumulamos ao posicioná-las dentro dessas diferentes ordens de tipificação. Em termos gerais, então, "um *tipo* é qualquer caracterização simples, vívida, memorável, facilmente compreendida e amplamente reconhecida, na qual alguns traços são promovidos e a mudança ou o 'desenvolvimento' é mantido em seu valor mínimo" (Dyer, 1977: 28).

Assim, qual é o diferencial de um *estereótipo*? Estes *se apossam* das poucas características "simples, vívidas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas" sobre uma pessoa; tudo sobre ela é *reduzido* a esses traços que são, depois, *exagerados* e *simplificados*. Este é o processo que descrevemos anteriormente. Então, o primeiro ponto é que *a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a "diferença"*.

Em segundo lugar, a estereotipagem implanta uma estratégia de "*cisão*", que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável. Em seguida, exclui ou *expele* tudo o que não cabe, o que é diferente. Dyer argumenta que:

Um sistema de tipos sociais e estereótipos aponta tudo o que está, por assim dizer, dentro e fora dos limites de normalidade [ou seja, comportamentos aceitos como "normais" em qualquer cultura]. Tipos são instâncias que indicam aqueles que vivem segundo as regras da sociedade (tipos sociais) e aqueles que as regras são delineadas para excluir (estereótipos). Por essa razão, os estereótipos também são mais rígidos que os tipos sociais. (...) Os limites (...) devem estar claramente delineados e, dessa forma, os estereótipos, um dos mecanismos da manutenção dos limites, são caracteristicamente fixos, claros, inalteráveis (Dyer, 1977: 29).

Então, outra característica da estereotipagem é sua prática de *fechamento* e *exclusão*. Simbolicamente, ela *fixa* os limites e exclui tudo o que não lhe pertence.

A estereotipagem, em outras palavras, é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o “normal” e o “pervertido”, o “normal” e o “patológico”, o “aceitável” e o “inaceitável”, o “pertencente” e o que não pertence ou é o “Outro”, entre “pessoas de dentro” (*insiders*) e “forasteiros” (*outsiders*), entre nós e eles.

A estereotipagem facilita a “vinculação”, os laços, de todos nós que somos “normais” em uma “comunidade imaginária”; e envia para o exílio simbólico todos Eles, “os Outros”, que são de alguma forma diferentes, “que estão fora dos limites”. Mary Douglas (2014), por exemplo, argumentou que qualquer coisa que esteja “fora de lugar” é considerada contaminada, perigosa, tabu. Os sentimentos negativos agrupam-se ao seu redor, é algo que deve ser simbolicamente excluído para que a “pureza” da cultura seja restaurada. A teórica feminista Julia Kristeva chama tais grupos expulsos ou excluídos de “abjetos”, cujo significado em latim é, literalmente, “expulsos” (Kristeva, 1982).

O terceiro ponto é que *a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder*. Este geralmente é dirigido contra um grupo subordinado ou excluído, e um de seus aspectos, de acordo com Dyer, é o *etnocentrismo* – “a aplicação das normas da própria cultura para a dos outros” (Brown, 1965: 183). Novamente, lembre-se do argumento de Derrida: entre oposições binárias como Nós/Eles, “não estamos lidando com (...) uma coexistência pacífica (...) mas sim com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos governa (...) o outro, ou tem a primazia” (Derrida, 1972: 41).

Em suma, a estereotipagem é aquilo que Foucault chamou de uma espécie de “poder/conhecimento” do jogo. Por meio dela, classificamos as pessoas segundo uma norma e definimos os excluídos

como o “Outro”. Curiosamente, isso é também o que Gramsci consideraria um aspecto da luta pela hegemonia. De acordo com Dyer:

O estabelecimento da normalidade (ou seja, o que é aceito como “normal”) através de tipos sociais e estereótipos é um aspecto do hábito de grupos de decisão (...) que tentam moldar toda a sociedade de acordo com sua própria visão de mundo, sistema de valores, sensibilidades e ideologia. Essa concepção de mundo está tão clara para esses grupos, que fazem com que ela pareça (como *realmente* parece para eles) “natural” e “inevitável” para todos e, na medida em que têm sucesso nessa empreitada, eles estabelecem sua hegemonia (Dyer, 1977: 30).

A hegemonia é uma forma de poder baseada na liderança de um grupo em muitos campos de atividade de uma só vez, para que sua ascendência obrigue o consentimento generalizado e pareça natural e inevitável.

4.1 REPRESENTAÇÃO, DIFERENÇA E PODER

Na estereotipagem, então, estabelecemos uma conexão entre representação, diferença e *poder*. No entanto, é preciso sondar mais profundamente a natureza deste. Muitas vezes, pensamos no poder em termos de restrição ou coerção física direta, contudo, também falamos, por exemplo, do poder *na representação*; poder de marcar, atribuir e classificar; do poder *simbólico*; do poder da expulsão *ritualizada*. O poder, ao que parece, tem que ser entendido aqui não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira – dentro de um determinado “regime de representação”. Ele inclui o exercício do *poder simbólico* através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica.

Em seu estudo sobre como a Europa construiu uma imagem estereotipada do "Oriente", Edward Said (1978) argumenta que, longe de simplesmente espelhar como os países do Oriente Médio eram de verdade, o "orientalismo" foi o *discurso* por meio do qual a cultura europeia conseguiu administrar – e até produzir – o Oriente político, sociológica, ideológica, científica, militar e imaginativamente durante o período posterior ao Iluminismo". No âmbito da hegemonia ocidental sobre o Oriente, diz ele, surgiu um novo objeto de conhecimento,

um complexo Oriente adequado para estudos na academia, para exposição no museu, para reconstruir a função colonial, para ilustração teórica em teses antropológicas, biológicas, linguísticas, raciais e históricas sobre a humanidade e o universo, para exemplos de teorias econômicas e sociológicas sobre desenvolvimento, revolução, personalidade cultural e características nacionais ou religiosas (Said, 1978: 19).

Esta forma de poder está intimamente ligada ao conhecimento, ou às práticas do que Foucault chamou de "poder/conhecimento".

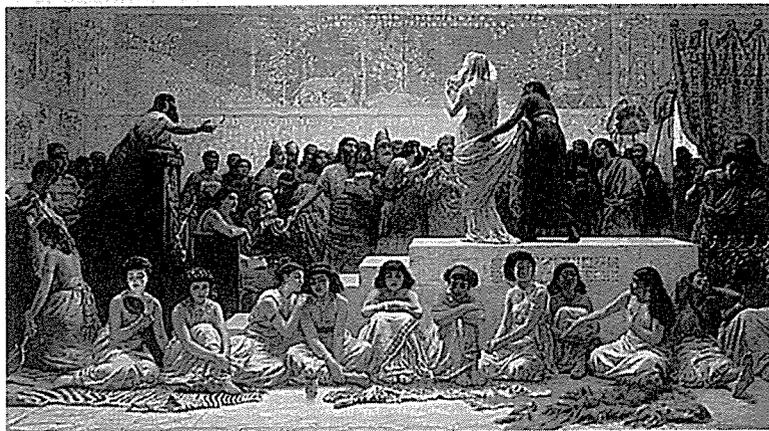


FIGURA 22

Edwin Long, *O Mercado de Casamentos da Babilônia*, 1882

ATIVIDADE 10

Para um exemplo do orientalismo na representação visual, olhe a reprodução de uma pintura muito popular, o *Mercado de Casamentos da Babilônia* de Edwin Long (Figura 22). Além da imagem produzir uma certa maneira de conhecer o Oriente – como "o Oriente misterioso, exótico e erotizado", na figura, as mulheres que estão sendo "vendidas" em casamento estão organizadas, da direita para a esquerda, em ordem crescente de "brancura". A última personagem aproxima-se mais dos ideais ocidentais, a norma; sua tez clara é acentuada pela luz refletida em seu rosto por um espelho.

A discussão de Said sobre o orientalismo faz um paralelo com o argumento de Foucault sobre poder/conhecimento: o *discurso* produz, através de diferentes práticas de *representação* (bolsas de estudos, exposições, literatura, pintura etc.) uma forma de *conhecimento racializado do Outro* (orientalismo) profundamente envolvida nas operações de *poder* (imperialismo).

Curiosamente, no entanto, Said define "poder" de maneira a enfatizar as semelhanças entre as ideias de *hegemonia* de Foucault e de Gramsci:

Em qualquer sociedade não totalitária, então, certas formas culturais predominam sobre outras; a forma dessa liderança é o que Gramsci identificou como *hegemonia*, um conceito indispensável para qualquer compreensão da vida cultural no Ocidente industrial. É a hegemonia, ou melhor, o resultado de sua ação, que confere ao orientalismo sua durabilidade e força (...) O orientalismo nunca está longe (...) da ideia de Europa, uma noção coletiva que identifica a "nós" europeus em contraste com todos "aqueles" que não o são. De fato, é possível argumentar que o principal componente da cultura europeia é precisamente o que a torna hegemônica tanto na Europa quanto fora dela: a ideia

de sua identidade como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não europeus. Além disso, há a hegemonia das ideias europeias sobre o Oriente, que por si mesmas reiteram a superioridade europeia em relação ao atraso de lá e, normalmente, desconsideram a possibilidade de que um pensador mais independente (...) possa ter opiniões diferentes sobre a questão (Said, 1978: 18-19).

Lembre-se, nesse ponto, de nossa discussão no capítulo anterior sobre o poder nas questões de representação. O poder, conforme reconhecemos ali, opera em condições de relações desiguais. Gramsci, obviamente, teria dito “entre as classes”, enquanto Foucault sempre se recusou a identificar *qualquer* sujeito específico ou grupo de sujeitos como fonte de poder, que, segundo ele, opera em um nível tático e local. Essas são diferenças importantes entre os dois teóricos do poder.

No entanto, há também algumas semelhanças importantes. Para Gramsci e para Foucault, o poder também envolve o conhecimento, a representação, as ideias, a liderança e autoridade cultural, bem como a restrição econômica e a coerção física. Ambos teriam concordado que o poder não pode ser capturado ao pensarmos exclusivamente em termos de força ou coerção: o poder também seduz, solicita, induz, ganha o consentimento.

O poder não pode ser pensado em termos de um grupo que posua seu monopólio e simplesmente o irradie *para baixo*, a um grupo subordinado, por meio do mero uso da dominação vinda de cima. O poder inclui o dominador e o dominado em seus circuitos. Conforme Homi Bhabha observou em relação a Said, “é difícil conceber (...) o processo de subjetificação como o posicionamento do sujeito dominado no *interior* do orientalismo ou do discurso colonial, sem que o dominador esteja também estrategicamente colocado nesse interior” (Bhabha, 1986a: 158).

O poder não só restringe e inibe: ele também é produtivo; gera novos discursos, novos tipos de conhecimento (ou seja, o

orientalismo), novos objetos de conhecimento (o Oriente) e forma novas práticas (colonização) e instituições (governo colonial). Ele opera em um micronível – a “microfísica do poder” de Foucault –, bem como em termos de estratégias mais amplas. E, para ambos os teóricos, o poder é encontrado em toda parte. Segundo Foucault: o poder circula.

A circularidade do poder é especialmente importante no contexto da representação. O argumento é que todos – os poderosos e os sem poder – estão presos, *embora não de forma igual*, na circulação do poder. Ninguém – nem suas vítimas aparentes, nem seus agentes – consegue ficar completamente fora do seu campo de operação (pense, aqui, no exemplo de Paul Robeson).

4.2 PODER E FANTASIA

Um bom exemplo desta “circularidade” do poder refere-se à forma como a masculinidade negra é retratada em um regime racializado de representação. Kobena Mercer e Isaac Julien (1994) argumentam que a representação da masculinidade negra “foi forjada durante as histórias da escravidão e através delas, do colonialismo e do imperialismo”.

Conforme afirmado por sociólogos como Robert Staples (1982), uma vertente central do poder “de raça” exercido pelo senhor branco de escravos era a negação de certos atributos masculinos aos escravos negros, como autoridade, responsabilidade familiar e propriedade de bens. Através de tais experiências coletivas e históricas, os negros adotaram certos valores patriarcais (força física, proezas sexuais e o estar no controle) como um meio de sobrevivência no sistema repressivo e violento de subordinação a que estavam submetidos.

É possível, assim, entender a incorporação de um código de conduta “macho” como um meio de recuperar algum grau de poder sobre a

condição de impotência e dependência em relação ao mestre branco. (...) O estereótipo dominante (na Grã-Bretanha contemporânea) projeta a imagem dos jovens negros como “ladroões” ou “desordeiros”. (...) Contudo, esse regime de representação é reproduzido e mantido hegemônico porque os negros tiveram que recorrer ao “endurecimento” como uma resposta defensiva às prévias agressões e violência que caracterizam a forma com que as comunidades negras são policiadas. (...) Este ciclo entre realidade e representação faz com que as ficções ideológicas do racismo se tornem “verdades” empíricas – ou melhor, há uma luta pela definição, compreensão e construção de significados em torno da masculinidade negra dentro do regime dominante da verdade (Mercer e Julien, 1994: 137-138).

Durante a escravidão, o senhor branco frequentemente exercia sua autoridade sobre o escravo negro privando-o de todos os atributos da responsabilidade paterna e da autoridade familiar, tratando-o como uma criança. Essa “infantilização” da diferença é uma estratégia comum de representação entre homens e mulheres. As atletas ainda são normalmente chamadas de “meninas”, e só muito recentemente* muitos brancos do Sul dos Estados Unidos pararam de se referir aos negros adultos como “Boy!” (menino!), enquanto a prática ainda persiste na África do Sul.

A infantilização também pode ser entendida como uma forma de “castrar” simbolicamente o homem negro (ou seja, privá-lo de sua “masculinidade”); e, como já vimos, os brancos frequentemente fantasiavam sobre o apetite sexual excessivo e as proezas dos negros (o mesmo ocorria em relação ao caráter lascivo e ninfomaniaco das mulheres negras), *que eles tanto temiam e secretamente invejavam*. Até o período do movimento dos direitos civis (nos Estados Unidos), o suposto estupro era a principal “justificativa” para o linchamento de negros nos estados do Sul (Jordan, 1968). Como observa Mercer,

a fantasia primal do grande pênis negro projeta o medo de uma ameaça não só à feminilidade branca, mas à civilização em si; assim, a ansiedade da miscigenação, da contaminação eugênica e da degeneração racial é evitada por meio de rituais de agressão racial por parte dos homens brancos – o linchamento histórico de negros nos Estados Unidos costumava envolver a castração literal da “fruta estranha” do Outro (1994a: 185).

Os resultados eram muitas vezes violentos. O exemplo também traz a circularidade do poder e a *ambivalência* – a natureza dupla – da representação e da estereotipagem. Conforme Staples, Mercer e Julien nos lembram, os negros às vezes responderam a esta infantilização com a adoção de um tipo de caricatura em reverso dos estereótipos de hipermasculinidade e supersexualidade. Tratados como “crianças”, alguns negros, em reação, adotaram o estilo do “macho” agressivo, mas isso só serviu para confirmar a fantasia dos brancos sobre a natureza sexual ingovernável e excessiva dos negros (ver Wallace, 1979). Assim, as “vítimas” podem ficar presas na armadilha do estereótipo, confirmando-o inconscientemente pela própria forma com que tentam opor-se e resistir.

Isso pode parecer paradoxal, mas possui sua própria “lógica”, que depende do funcionamento da representação em dois níveis ao mesmo tempo: um consciente e evidente, e outro inconsciente ou reprimido. O primeiro serve, muitas vezes, como um “disfarce” para o segundo. A atitude consciente entre brancos – a saber, “os negros não são homens sérios, eles são apenas crianças” – pode ser um “disfarce”, ou uma capa, para uma fantasia mais profunda, mais preocupante – ou seja, “os negros são realmente super-homens, mais bem-dotados que os brancos e sexualmente insaciáveis”.

Seria impróprio e “racista” expressar o último sentimento de forma aberta, mas, da mesma forma, a fantasia está presente e é secretamente aceita por muitos. Assim, quando os negros agem fei-

* A primeira edição desse texto nos Estados Unidos é de 1997. [N.E.]

to “machos”, eles parecem desafiar o estereótipo (de que eles são apenas crianças) – mas, no processo, confirmam a fantasia que está por trás, a “estrutura profunda” do estereótipo (que são agressivos, ninfomaníacos e excessivamente bem-dotados). O problema é que os negros estão presos na *estrutura binária* do estereótipo, a qual está dividida entre dois extremos opostos, e são obrigados a *ir e voltar interminavelmente entre um e outro*, muitas vezes sendo representados como *os dois ao mesmo tempo*. Assim, os negros são “infantis” e “supersexuados”, da mesma forma que os jovens negros são “Sambos simplórios” e/ou “selvagens astutos e perigosos” e os homens mais velhos são “bárbaros” e/ou “nobres selvagens” (pai Tomás).

O ponto importante é que os estereótipos referem-se tanto ao que é imaginado, fantasiado, quanto ao que é percebido como “real”, e as reproduções visuais das práticas de representação são apenas metade da história. A outra metade – o significado mais profundo – encontra-se *no que não está sendo dito, mas está sendo fantasiado, o que está implícito, mas não pode ser mostrado*.

Até agora, nós afirmamos que a “estereotipagem” tem sua própria *poética* – suas próprias maneiras de trabalhar – e sua *política* – as maneiras com as quais ela está investida de poder. Também afirmamos que se trata de um determinado tipo de poder – uma forma de poder *hegemônico* e *discursivo* que opera tanto por meio da cultura, da produção de conhecimento, das imagens e da representação, quanto por outros meios. Além disso, é circular: implica os “sujeitos” do poder, bem como aqueles que estão “submetidos a ele”. A introdução da dimensão sexual, entretanto, nos leva a outro aspecto da “estereotipagem”: sua base alicerçada em *fantasia* e *projeção* – e seus efeitos de *divisão* e *ambivalência*.

Em *Orientalismo*, Said observou que “a ideia geral sobre quem ou o que era um ‘Oriental’ emergiu de acordo com ‘uma lógica detalhada governada’ não apenas pela realidade empírica, mas por uma lista de desejos, repressões, investimentos e projeções” (1978: 8).

De onde vem esta lista? Qual é o papel da *fantasia* nas práticas e estratégias da representação racializada? Se as fantasias subjacentes às representações racializadas não podem ser mostradas e se não há permissão para “falar” delas, como são expressas? Como são “representadas”? Isso nos aponta para a direção da prática representacional conhecida como *fetichismo*.

4.3 FETICHISMO E REJEIÇÃO

Abordaremos agora as questões da fantasia e do fetichismo, resumindo o argumento sobre representação e estereotipagem, através de um exemplo concreto.

LEITURA C

Leia primeiro o extrato editado “A estrutura profunda dos estereótipos”, do livro *Diferença e patologia* (1985), de Sander Gilman, Leitura C, que está no final deste capítulo, na p. 242.

Entenda por que, de acordo com Gilman, os estereótipos sempre envolvem o que ele chama de (a) a divisão entre objeto “bom” e “mau”; e (b) a projeção da ansiedade em relação ao Outro.

Em um outro ensaio, Gilman refere-se ao “caso” da mulher africana Saartje (ou Sarah) Baartman, conhecida como a “Vênus Hottentote”. Ela foi levada para a Inglaterra, em 1810, em um navio africano, por um agricultor bôer da região do Cabo, África do Sul, e por um médico. Saartje foi exibida regularmente por cerca de cinco anos em Londres e Paris (Figura 23). Em suas primeiras “apresentações”, ela aparecia em um palco elevado como um animal selvagem, caminhava em sua jaula quando era ordenada, parecia “mais um

urso acorrentado do que um ser humano”, como foi descrita na edição de 26 de novembro de 1810 do jornal *The Times* (Lindfors, s.d.). Saartje criou uma considerável agitação pública. Foi posteriormente batizada em Manchester, casou-se com um africano e teve dois filhos. Falava holandês, aprendeu um pouco de inglês e, durante um processo judicial em Chancery, para protegê-la da exploração, declarou que “não estava sujeita a qualquer restrição” e que estava “feliz por estar na Inglaterra”. Ela, então, reapareceu em Paris, onde teve um incrível impacto público, até contrair varíola e morrer em 1815.

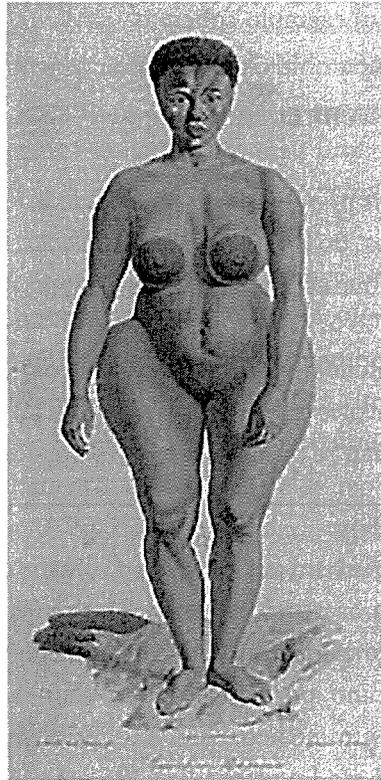


FIGURA 23
“Vênus Hotentote” – Saartje Baartman

Tanto em Londres quanto em Paris, ela tornou-se famosa em dois círculos bastante diferentes: entre o público em geral, como um espetáculo “popular”, comemorado em baladas, desenhos, ilustrações, em melodramas e reportagens de jornais; e entre os naturalistas e etnólogos, que mediram, observaram, desenharam, escreveram tratados eruditos, fizeram modelos e também moldes, de cera e gesso, e analisaram cada detalhe de sua anatomia, morta e viva (Figura 24).

O que atraiu as duas audiências não foi somente seu tamanho (ela tinha diminuto 1,37 metro de altura), mas também sua *estea-topigia*, suas nádegas protuberantes, uma característica da anatomia hotentote, e o que foi descrito como o “avental hotentote”, um alongamento dos lábios vaginais “causado pela manipulação da genitália e considerado bonito pelos hotentotes e bosquímanos” (Gilman, 1985: 85). Conforme foi cruamente observado por alguém: “Podemos dizer que ela leva sua fortuna por trás dela, talvez Londres nunca mais veja um ‘pagão com uma bunda tão pesada’” (citado em Lindfors, s.d.: 2).

Recolherei vários pontos do exemplo da “Vênus Hotentote” em relação a questões de estereotipagem, fantasia e fetichismo.

Primeiro, observe a preocupação – poderíamos dizer a obsessão – com a *marcação da “diferença”*. Saartje Baartman tornou-se a personificação da “diferença”. Além do mais, a diferença foi “patologizada”, isto é, representada como uma forma patológica de “alteridade”. Simbolicamente, ela não se encaixava na norma etnocêntrica aplicada às mulheres europeias e, estando fora de um sistema classificatório ocidental sobre como são “as mulheres”, ela teve que ser construída como “Outro”.

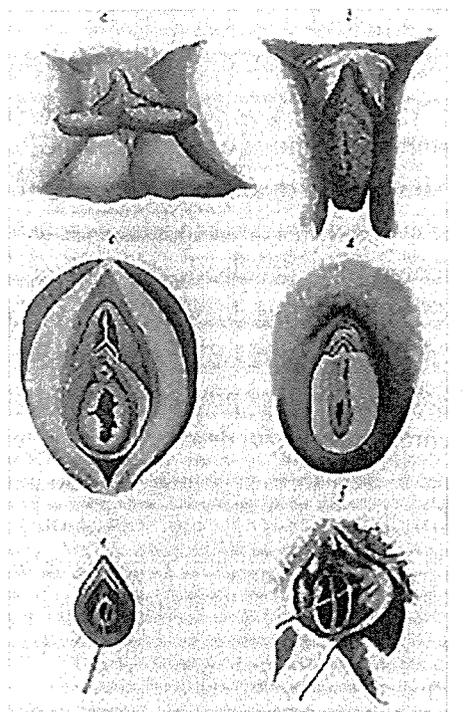


FIGURA 24

“Todos os detalhes de sua anatomia: anomalias sexuais em mulheres”, em *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale*, de Cesare Lombroso e Guillaume Ferrero (Turim: L. Roux, 1893)

Em seguida, observe a sua redução à natureza, cujo significante era seu *corpo*. Este foi “lido”, como um texto, como evidência real – a prova, a Verdade – de sua absoluta “alteridade” e, portanto, de uma diferença irreversível entre as “raças”.

Além disso, ela ficou “conhecida”, foi representada e observada por meio de uma série de oposições polarizadas e binárias. “Primitiva”, não “civilizada”, Saartje foi assimilada à ordem do natural e, portanto, comparada aos animais selvagens, como o macaco ou o orangotango; não à cultura humana. Essa naturalização da diferença

era representada, sobretudo, por sua sexualidade. Ela foi reduzida a seu corpo e este, por sua vez, resumido a seus órgãos sexuais, que passaram a ser os significantes essenciais de seu lugar no esquema universal das coisas. Nela, natureza e cultura coincidiam e, portanto, poderiam ser substituídas uma pela outra, ser lidas uma contra a outra. O que era visto como uma genitália sexual “primitiva” dava significado a seu apetite sexual “primitivo” e vice-versa.

Em seguida, a “Vênus Hotentote” foi submetida a uma forma extrema de reducionismo – uma estratégia que muitas vezes é aplicada à representação dos corpos de mulheres de qualquer raça, especialmente na pornografia. As “partes” dela que foram preservadas funcionavam, de forma essencializadora e reducionista, como “um resumo patológico do indivíduo inteiro” (Gilman, 1985: 88).

Nos modelos e moldes preservados no Musée de L’Homme, ela foi literalmente transformada em um conjunto de objetos separados, em uma coisa – “uma coleção de partes sexuais”. Ela sofreu uma espécie de desmontagem simbólica ou *fragmentação* – outra técnica familiar da pornografia, tanto masculina como feminina. Nesse ponto, lembramos da descrição feita por Frantz Fanon em seu livro *Pele negra, máscaras brancas*, sobre como ele, sendo negro, sentia-se desintegrado pelo olhar da pessoa branca: “e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações. Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu” (Fanon, 2008 [1952]: 103). Saartje Baartman não existia como “pessoa”. Ela foi desmontada em partes relevantes, foi “fetichizada” – transformou-se em um objeto. Esta substituição do *todo* pela *parte*, de um *sujeito* por uma *coisa* – um objeto, um órgão, uma parte do corpo – é o efeito de uma prática representacional muito importante, o *fetichismo*.

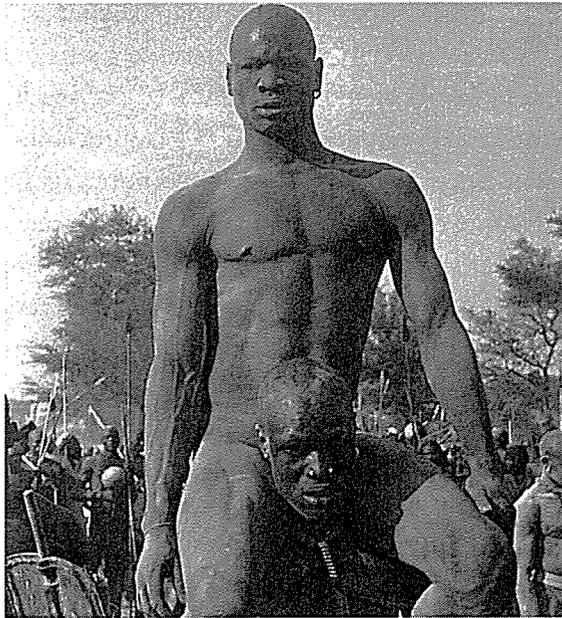


FIGURA 25
Lutadores núbios, por George Rodger

O **fetichismo** nos leva para o reino onde a fantasia intervém na representação; para o nível no qual aquilo que é mostrado ou visto na representação só pode ser entendido em relação ao que não pode ser visto, ao que não pode ser mostrado. O *fetichismo* envolve substituir por um “objeto” uma força perigosa e poderosa, mas proibida.

Em antropologia, refere-se à maneira como o espírito de um deus potente e instável pode ser deslocado para um objeto – uma pena, um pedaço de pau, até mesmo uma hóstia –, que então fica carregado com o poder espiritual daquilo que substituiu. Na noção marxista de “fetichismo da mercadoria”, o esforço vivo dos trabalhadores desloca-se e desaparece nas coisas – nas mercadorias que produzem, mas que precisam comprar de volta, já que pertencem a outra pessoa. Na psicanálise, o “fetichismo” é descrito como o substituto do falo “ausente” – por exemplo, quando o impulso sexual

desloca-se para alguma outra parte do corpo. O substituto, então, fica erotizado, investido com a energia sexual, poder e desejo que não conseguem encontrar expressão no objeto para o qual realmente são dirigidos.

O *fetichismo* nos estudos sobre representação toma emprestado todos esses significados e também envolve o *deslocamento*. O falo não pode ser representado, porque é proibido, é um tabu. A energia, o desejo e o perigo sexual, que são emoções poderosamente associadas ao falo, são transferidos para outra parte do corpo ou outro objeto, que funciona como substituto.

Um excelente exemplo deste tropo é a fotografia dos dois lutadores núbios, retirada de um livro de fotografias do documentarista inglês George Rodger (Figura 25). Esta imagem foi acrescentada como homenagem à contracapa do livro *The Last of the Nuba* [*O último núbio*], de Leni Riefenstahl (1976), cineasta nazista cuja reputação foi construída a partir dos filmes que dirigiu sobre o comício de Hitler em Nuremberg, em 1934 (*Triunfo da vontade*), e as Olimpíadas de Berlim de 1936 (*Olympia*).

Gilman descreve um exemplo semelhante de fetichismo racial em a “Vênus Hotentote”. Aqui, o objeto sexual do olhar dos espectadores foi deslocado de sua genitália, que é o que realmente causa obsessão, para suas nádegas. A “sexualidade feminina está ligada à imagem das nádegas e estas, em sua quintessência, são as da Hotentote” (Gilman, 1985: 91).

O fetichismo, como dissemos, envolve a **rejeição**, estratégia por meio da qual um poderoso fascínio, ou o desejo, é *satisfeito* e, ao mesmo tempo, *negado*. No entanto, é também a forma pela qual aquilo que é considerado tabu consegue encontrar uma forma deslocada de representação. Conforme Homi Bhabha,

é uma forma não repressiva de conhecimento que permite a possibilidade de abraçar simultaneamente duas crenças contraditórias,

uma oficial e outra secreta, uma arcaica e outra progressiva, uma que aceita o mito das origens, e outra que articula a diferença e a divisão (1986a: 168).

Freud escreveu em seu notável ensaio sobre o "Fetichismo":

o fetiche é um substituto do pênis da mulher (da mãe) em que o menino outrora acreditou e que – por razões que nos são familiares – não deseja abandonar. Não é verdade que, depois que a criança fez sua observação da mulher, tenha conservado inalterada sua crença de que as mulheres possuem um falo. Reteve essa crença, mas também a abandonou. No conflito entre o peso da percepção desagradável e a força de seu contradesejo, chegou-se a um compromisso. (...) Sim, em sua mente a mulher teve um pênis, a despeito de tudo, mas esse pênis não é mais o mesmo de antes. Outra coisa tomou seu lugar, foi indicada como seu substituto (Freud, 1976 [1927]).

(Aliás, note que, ao estabelecer a origem do fetichismo na angústia da castração que existe no menino, Freud dá a este tropo o selo indelével de uma fantasia centrada no homem. A sua falha, que é também da psicanálise posterior, em teorizar sobre o fetichismo feminino tem sido, recentemente, objeto de várias críticas. Veja, entre outros, McClintock, 2010.)

Então, seguindo a lógica geral do fetichismo como uma estratégia representacional, poderíamos dizer o seguinte sobre o lutador núbio, "embora seja proibido, eu *posso* olhar para os órgãos genitais do lutador porque eles não são mais o que eram antes. Seu lugar foi tomado pela cabeça de seu companheiro de luta". Assim, sobre o uso da fotografia (de Rodger) dos lutadores núbios por Leni Riefenstahl, Kobena Mercer observa que

Riefenstahl admite que seu fascínio por esse povo da África Oriental não se originou de um interesse por sua "cultura", mas de uma foto-

grafia de dois lutadores núbios feita por (...) George Rodger. (...) Nesse sentido, seu álibi antropológico para um voyeurismo etnográfico é apenas a elaboração secundária e a racionalização do desejo primal de ver sem parar esta imagem perdida (Mercer, 1994: 187).

O fetichismo, então, é uma estratégia para ter tudo ao mesmo tempo: tanto para representar, quanto para não representar o objeto de prazer e desejo que é considerado tabu, perigoso ou proibido. Ele nos fornece, segundo Mercer, um "álibi"; aquilo que anteriormente chamávamos de "disfarce" ou "história fabricada". Acabamos de ver, no caso da "Vênus Hotentote", que o olhar fica deslocado da genitália para as nádegas, mas também, que isso permite aos observadores *continuarem olhando* enquanto negam a natureza sexual de seu olhar. A etnologia, a ciência, a busca de evidências anatômicas funcionam aqui como o "disfarce", a rejeição, que permite a operação do desejo ilícito. Permitem a manutenção de um foco duplo – olhar e não olhar –, a satisfação de um desejo duplo. Aquilo que é afirmado como diferente, horrível, "primitivo" e deformado está sendo, ao mesmo tempo, obsessivamente desfrutado e apreciado de forma detida *porque* é estranho, exótico e "díspar". Os cientistas podem olhar, analisar e observar Saartje Baartman nua e em público, classificar e dissecar todos os detalhes de sua anatomia com um álibi perfeitamente aceitável, isto é, tudo está sendo feito em nome da Ciência, do conhecimento objetivo, das provas etnológicas na busca da Verdade. Isso é o que Foucault entende por conhecimento e poder criando um "regime da verdade".

Então, finalmente, o fetichismo dá permissão a um voyeurismo não regulamentado. Pouca gente pode dizer que o "olhar" dos espectadores (principalmente homens) que observaram a "Vênus Hotentote" era desinteressado. Segundo Freud (1976 [1927]), normalmente há um elemento sexual no "olhar", um naturalismo dele, que costuma ser guiado pela busca não reconhecida do prazer ilícito

e por um desejo que não pode ser realizado. “A impressão visual ainda é o caminho mais frequente pelo qual se desperta a excitação libidinoso” (Freud: 1976[1927]). Não paramos de olhar, mesmo que mais nada haja para ver. Ele chamou a força obsessiva deste prazer de “escopofilia”. Ela se torna perversa, Freud argumentou, somente “(a) se restringida exclusivamente à genitália, (b) quando se liga à superação do asco (o voyeur– espectador das funções excretórias), ou (c) quando suplanta o alvo sexual normal, em vez de ser preparatório a ele.” (Freud, 1976 [1927]).

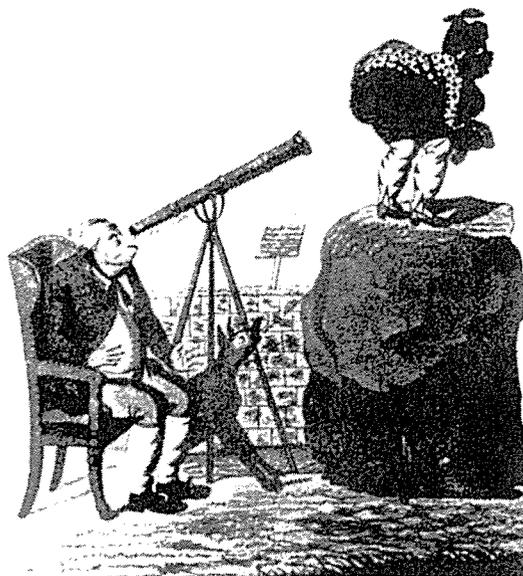


FIGURA 26
Caricatura alemã de homem observando a “Vênus Hotentote”
com um telescópio, início do século XIX

Assim, o voyeurismo é capturado perfeitamente pela caricatura alemã do cavalheiro branco observando a “Vênus Hotentote” com seu telescópio (Figura 26). Ele pode olhar para sempre sem ser visto. No entanto, como foi observado por Gilman, mesmo que olhe para sempre, “verá somente as nádegas dela” (1985: 91).

5. Contestação de um regime racializado de representação

Analisamos, até agora, alguns exemplos do arquivo de representações racializadas na cultura popular ocidental de diferentes períodos (Seções 1, 2 e 3) e exploramos as práticas representacionais da diferença e da “alteridade” (especialmente na Seção 4). É hora de nos voltarmos para o grupo final de questões colocadas em nossas páginas iniciais. Será que um regime dominante de representação pode ser desafiado, contestado ou modificado? Quais contraestratégias podem começar a subverter o processo de representação? Será que as formas “negativas” de representação da diferença racial, que sobejam em nossos exemplos, podem ser revertidas por uma estratégia “positiva”? Existem estratégias eficazes? Quais são seus fundamentos teóricos?

Lembre-se de que, teoricamente, o argumento que nos permite desenvolver esta questão é a proposta (que já discutimos em várias passagens e de muitas maneiras diferentes) de que *o significado nunca poderá ser fixado*. Se isso pudesse ser feito por meio da representação, então não haveria qualquer mudança – e, por isso, nenhuma contraestratégia ou intervenção. Nós, obviamente, *fazemos* grandes esforços para fixar o significado – é precisamente o que as estratégias de estereotipagem pretendem fazer, muitas vezes com considerável sucesso, por um tempo.

Em última análise, entretanto, o significado começa a escorregar e deslizar. Começa a derrapar, ser arrancado ou redirecionado. Novos significados são enxertados nos antigos. Palavras e imagens carregam conotações não totalmente controladas por ninguém, e esses significados marginais ou submersos vêm à tona e permitem que diferentes significados sejam construídos, coisas diversas sejam mostradas e ditas. É por isso que nós fizemos referência à obra de Bakhtin e Volosinov na Seção 1.2, pois eles ofereceram um ímpeto poderoso à prática que ficou conhecida como **transcodificação**: a

tomada de um significado existente e sua colagem em um novo significado (exemplo, "*Black is Beautiful*").

Diferentes estratégias de *transcodificação* foram adotadas desde a década de 1960, quando as questões de representação e poder adquiriram centralidade na política contra o racismo e em outros movimentos sociais. Só temos espaço aqui para considerar três delas.

5.1 A INVERSÃO DOS ESTEREÓTIPOS

Na discussão sobre a estereotipagem racial no cinema norte-americano, debatemos a posição ambígua de Sidney Poitier e falamos sobre uma estratégia *integracionista* do cinema norte-americano da década de 1950. Esta estratégia, como dissemos, teve pesados custos. Os negros poderiam entrar para o *mainstream* – mas só à custa de se adaptarem à imagem que os brancos tinham deles e de assimilarem as normas de estilo, aparência e comportamento dos brancos. Após o movimento dos direitos civis, nas décadas de 1960 e 1970, houve uma afirmação muito mais agressiva da identidade cultural negra, uma atitude positiva em relação à diferença e luta sobre a representação.

O primeiro fruto dessa contrarrevolução foi uma série de filmes, começando com *Sweet Sweetback's Baadass Song* [A canção durona do doce Sweetback], de Melvin van Peebles, 1971, e com o sucesso de bilheteria de Gordon Parks, *Shaft*. Em *Sweet Sweetback's*, Van Peebles valoriza positivamente todas as características que normalmente seriam vistas como estereótipos negativos. Seu herói negro é um garanhão profissional, que escapa com sucesso da polícia com a ajuda de vários negros imorais do gueto, atea fogo a um carro de polícia, ataca outro com um taco de sinuca, escapa para a fronteira mexicana, fazendo pleno uso de suas proezas sexuais em todas as oportunidades. Finalmente, livra-se de tudo e o filme acaba com uma mensagem rabiscada na tela: "UM NEGRO BAADASS [durão] ESTÁ VOLTANDO PARA COBRAR ALGUMAS DÍVIDAS."

Shaft era sobre um detetive negro – próximo das ruas, mas que luta com o submundo negro e um grupo de militantes negros, bem como com a máfia – que resgata a filha de um criminoso negro. No entanto, o marcante em *Shaft* era seu completo desdém em relação aos brancos. Ele morava em um apartamento elegante, usava roupas bonitas e caras, mas casuais, e foi apresentado na mídia como um "negro, durão e solitário (*lone black superspade*) – um homem de talento e extravagante que se diverte à custa do *establishment* branco". Era "um homem truculento que vivia uma vida violenta, em busca de mulheres negras, sexo com brancas, dinheiro rápido, sucesso fácil, 'erva' barata e outros prazeres" (Cripps, 1978: 251-254). Quando perguntado por um policial aonde estava indo, *Shaft* respondeu: "Vou transar (*get laid*). E você, aonde está indo?"

O sucesso instantâneo de *Shaft* foi seguido por vários filmes no mesmo estilo, incluindo *Superfly* [Marrento], também dirigido por Parks, no qual Priest, um jovem negro traficante de cocaína, consegue fazer um último grande negócio antes de se aposentar, sobrevive a uma série de episódios violentos, tem inúmeros encontros sexuais e termina dirigindo seu Rolls-Royce, um homem rico e feliz. Muitos outros filmes posteriores seguiram o mesmo estilo (por exemplo, *New Jack City: a gangue brutal*), tendo como personagens principais "negros durões" (*badass*) e, como dizem os cantores de rap, "com atitude".

Notamos rapidamente o apelo desses filmes, em especial, embora não exclusivamente, para o público negro. Na maneira como seus heróis lidam com os brancos, há uma notável ausência, realmente uma reversão consciente, da velha deferência ou dependência infantil. Em muitos aspectos, são filmes de "vingança" – as audiências saboreavam os triunfos dos heróis negros sobre os "branquelos" e adoravam o fato de eles se darem bem no final!

O que podemos chamar de campo moral era, assim, nivelado. Os negros não são piores, nem melhores que os brancos. Eles têm

os formatos humanos normais – bom, mau e indiferente. Não são diferentes do norte-americano médio (branco) e comum em seus gostos, estilos, comportamentos, moral e motivações. Em termos de classe, eles podem ser tão *cool*, ricos e influentes como suas contrapartes brancas. Em relação ao seu local de vida, temos os cenários da realidade do gueto, das ruas, das delegacias e da apreensão de drogas.

Em um nível mais complexo, eles colocaram, pela primeira vez, os negros no centro dos gêneros cinematográficos populares – filmes de crime e ação – e assim os tornaram essenciais àquilo que podemos chamar de vida e cultura “míticas” do cinema norte-americano – talvez mais importante, por fim, do que seu “realismo”. Pois é ali que as fantasias coletivas da vida popular são elaboradas, e a exclusão dos negros de seus limites os tornaram precisamente peculiares, diferentes, deslocados “do quadro”. Isso os privou do *status* de celebridade, do carisma heroico, do *glamour* e do prazer da identificação concedida aos heróis brancos *de filme noir*, velhos suspenses de detetives particulares, crimes e polícia, “romances” de delinquência urbana e do gueto. Com esses filmes, os negros chegaram ao *mainstream* cultural – com vingança!

Esses filmes conseguiram realizar uma contraestratégia com um único objetivo – inverter a avaliação dos estereótipos populares – e provaram que tal estratégia era capaz de oferecer sucesso de bilheteria e identificação da audiência. O público negro adorava os filmes, pois contavam com um elenco de atores negros em papéis glamorosos, “heroicos” e “durões”; a audiência branca também começou a gostar deles porque continham todos os elementos dos gêneros cinematográficos populares. No entanto, entre os críticos, o reconhecimento do sucesso desses filmes como uma contraestratégia representacional não tem sido unânime. Eles passaram a ser vistos por muitos como filmes de “blaxploitation” (exploração negra).

ATIVIDADE 11

Você arriscaria um palpite sobre por que eles passaram a ser vistos dessa forma?

Para transformarmos um estereótipo não precisamos necessariamente invertê-lo ou subvertê-lo. Escapar das garras de um dos extremos do estereótipo (os negros são pobres, infantis, subservientes, sempre apresentados como servos, eternamente “bons”, eles estão em posições subalternas, são obedientes aos brancos, nunca os heróis, estão desligados do *glamour*, do prazer e das recompensas sexuais e financeiras) talvez signifique simplesmente estar preso em sua alteridade estereotípica (negros são motivados pelo dinheiro, adoram mandar nos brancos de seu entorno, perpetram a violência e o crime tão bem como qualquer outra pessoa, são “durões”, fogem com as mercadorias, deliciam-se com drogas, crime e sexo promíscuo, são durões *e sempre se dão bem no final!*).

A mudança pode ser um progresso em relação à lista anterior e, certamente, é bem-vinda, mas o novo quadro não escapa das contradições da estrutura binária da estereotipagem racial. Além disso, não se acaba com o que Mercer e Julien chamam de “a complexa dialética de poder e subordinação”, através da qual a “identidade masculina dos negros foi histórica e culturalmente construída” (1994: 137).

O crítico negro Lerone Bennett reconheceu que “depois dele [*Sweet Sweetback's...*] nunca mais veremos os negros dos filmes (nobres, sofrendores, perdedores) da mesma forma”. Contudo, ele também não o considerava “nem revolucionário, nem negro”, mas sim o renascimento de certos “estereótipos brancos antiquados”, até mesmo “maliciosos e reacionários”. Como observou: “Ninguém jamais ganhou sua liberdade pela foda” (citado em Cripps, 1978: 248). Essa crítica, em retrospecto, sobre a masculinidade negra, existiu

durante todo o movimento dos direitos civis, dos quais esses filmes foram, sem dúvida, um subproduto. A crítica feminista negra tem mostrado como a resistência negra ao poder patriarcal do branco durante a década de 1960 vinha, muitas vezes, acompanhada pela adoção de um estilo exagerado da “masculinidade do homem negro” e pela agressividade sexual dos líderes negros em relação às mulheres negras (Davis, 1983; Hooks, 1992; Wallace, 1979).

5.2 IMAGENS POSITIVAS E NEGATIVAS

A segunda estratégia para contestar o regime racializado de representação é a tentativa de substituir as imagens “negativas”, que continuam a dominar a representação popular, por várias imagens “positivas” de pessoas negras, de sua vida e cultura. Esta abordagem tem o mérito de corrigir o equilíbrio e é sustentada pela aceitação da diferença – de fato, por sua celebração. Ela inverte a oposição binária, privilegiando o termo subordinado, às vezes lendo o negativo de forma positiva: “*Black is Beautiful.*” Tenta construir uma identificação positiva do que tem sido visto como abjeto. Expande muito a gama de representações raciais e a complexidade do que significa “ser negro”, desafiando assim o reducionismo dos estereótipos anteriores.

Grande parte do trabalho de artistas negros contemporâneos e profissionais da facilitação gráfica (*visual practitioners*) se enquadra nesta categoria. Nas fotografias tiradas especialmente para ilustrar a crítica das “imagens positivas” no livro *Rethinking black representation* (1988), [*Repensando a representação negra*] de David Bailey, vemos homens negros cuidando de crianças e mulheres negras organizando-se politicamente em público – oferecendo ao significado convencional destas imagens uma inflexão diferente (Figuras 27 e 28).

Subjacente a esta abordagem estão o reconhecimento e a celebração da diversidade e da diferença no mundo. Outro exemplo é

a série publicitária da United Colors of Benetton, que utiliza modelos étnicos, especialmente crianças, de muitas culturas e celebra as imagens do hibridismo racial e étnico, mas, novamente, a recepção crítica não foi unânime (Bailey, 1988). Essas imagens fogem de questões difíceis, dissolvendo a dura realidade do racismo em uma salada liberal sobre a “diferença”? Elas *se apropriam* da “diferença” e transformam em espetáculo para vender um produto? Ou são realmente uma declaração política sobre a necessidade de todos “vivermos” com a diferença, num mundo cada vez mais diversificado e culturalmente pluralista? Sonali Fernando sugere que este imaginário é uma “faca de dois gumes: sugere, por um lado, a problematização da identidade racial como uma dialética complexa das semelhanças, bem como das diferenças, mas, por outro, a homogeneização de todas as culturas não brancas como o outro” (Fernando, 1992: 65).

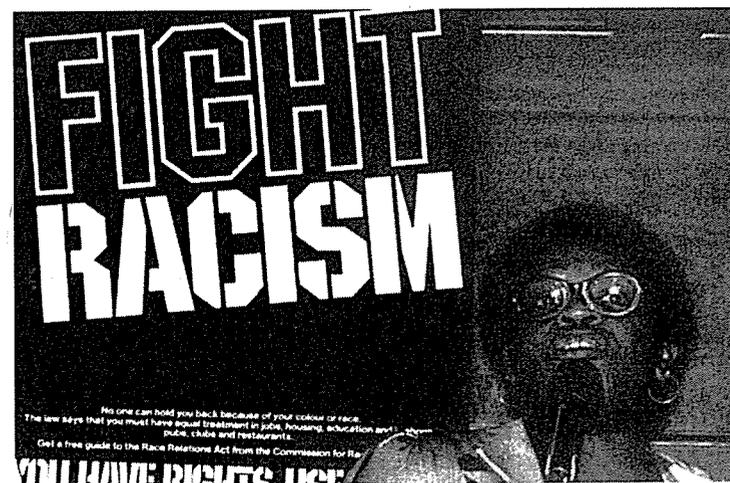


FIGURA 27
Fotografia de David A. Bailey

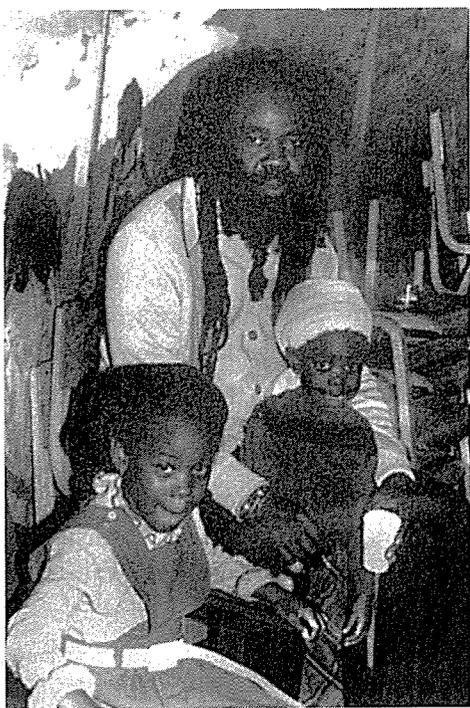


FIGURA 28
Fotografia de David A. Bailey

O problema da estratégia do positivo/negativo é que, embora a adição de imagens positivas ao repertório amplamente negativo do regime dominante de representação aumente a diversidade com que “ser negro” é representado, o aspecto negativo não é *necessariamente* deslocado. Já que os binários não foram deslocados, o significado continua a ser enquadrado por eles. A estratégia desafia os binários – mas isso não os prejudica. Os rastafáris pacíficos, que tomam conta de crianças, ainda podem aparecer no jornal do dia seguinte como um estereótipo de negro exótico e violento...

5.3 ATRAVÉS DO OLHAR DA REPRESENTAÇÃO

A terceira contraestratégia está *dentro* das complexidades e ambivalências da representação em si e tenta *contestar a partir dessa esfera*. Está mais preocupada com as *formas* de representação racial do que com a introdução de um novo *conteúdo*. Ela aceita e funciona juntamente com o caráter instável e mutável do significado e entra, por assim dizer, em uma luta pela representação, embora reconheça que não haverá vitória final, pois não existe possibilidade de fixar o significado.

Assim, em vez de evitar o corpo do negro, por estar ele tão absorvido pelas complexidades de poder e subordinação dentro da representação, essa estratégia o toma positivamente, como o principal local de suas estratégias representacionais, tentando fazer com que os estereótipos operem contra eles próprios. Em vez de evitar o perigoso terreno aberto pelo entrelaçamento entre sexualidade, gênero e “raça”, contesta de forma deliberada as definições sexuais e de gênero dominantes da diferença racial que *operam* sobre a sexualidade dos negros.

Considerando que os negros sempre foram fixados e estereotipados pela visão racializada, talvez tenha sido tentador recusar as emoções complexas associadas ao “olhar”. No entanto, essa estratégia joga com o “olhar” e tenta torná-lo “estranho” por meio de sua própria atenção – isto é, tenta desfamiliarizá-lo e, então, tornar explícito o que normalmente está escondido, suas dimensões eróticas (Figura 29). O humor não é ameaçador – por exemplo, o comediante Lenny Henry, por meio do inteligente exagero de suas caricaturas dos afro-caribenhos, obriga-nos a rir mais *com* seus personagens que de seus personagens. Finalmente, em vez de recusar o poder deslocado e o perigo do “fetichismo”, esta estratégia tenta usar os desejos e as ambivalências despertados, inevitavelmente, pelos tropos do fetichismo.

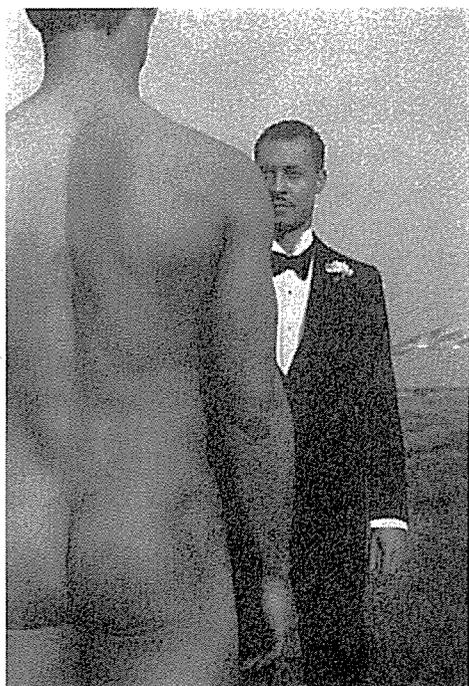


FIGURA 29
Fotograma do filme *Looking for Langston*
[Procurando Langston] de Isaac Julien, 1989

ATIVIDADE 12

Observe a Figura 30.

Essa é uma foto feita por Robert Mapplethorpe, famoso fotógrafo gay, branco e norte-americano, cujos estudos tecnicamente brilhantes de nus masculinos negros têm sido, por vezes, acusados de fetichismo e de fragmentar o corpo do negro, a fim de apropriar-se dele simbolicamente para seu prazer pessoal e desejo.

Agora observe a Figura 31. Esta é do fotógrafo negro ioruba e gay, Rotimi Fani-Kayode, que estudou nos Estados Unidos e trabalhou em Londres até a sua morte prematura. Suas imagens conscientemente implantam os tropos do fetichismo, bem como utilizam motivos africanos e modernistas.

Em sua opinião, em que medida estas imagens confirmam os comentários acima sobre cada fotógrafo? Eles usam os tropos da representação da mesma forma?

O efeito sobre o espectador – em relação à forma como você "lê" as imagens – é o mesmo? Caso contrário, qual é a diferença?

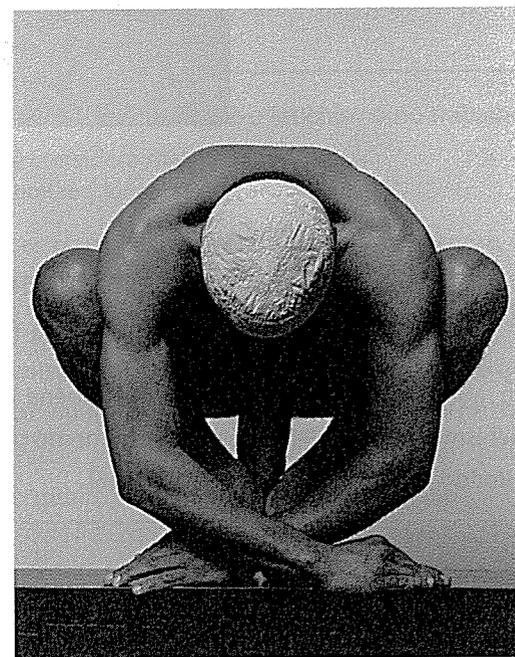


FIGURA 30
Jimmy Freeman por Robert Mapplethorpe
(Copyright © 1981 Espólio de Robert Mapplethorpe)



FIGURA 31

Sonponnoi, por Rotimi Fani-Kayode, 1987

LEITURA D

Leia agora o extrato do ensaio de Kobena Mercer "Leitura do fetichismo racial" (1994), que traz o argumento contra Mapplethorpe resumido acima (veja Leitura D na p. 246).

Em um momento posterior, na segunda parte do mesmo ensaio, Mercer muda de ideia. Ele afirma que a estratégia estética de Mapplethorpe trabalha com a estrutura ambivalente do fetichismo (que afirma a diferença e, ao mesmo tempo, a nega). Ela desestabiliza a fixidez do olhar "branco" estereotipado sobre o corpo do negro e o inverte:

Os negros são menosprezados e desprezados como inúteis, feios e, finalmente, não humanos. Em um piscar de olhos, entretanto, os brancos descobrem e reverenciam os corpos negros, perdidos em sua admiração e inveja a partir do momento em que o sujeito é idealizado como a personificação do seu ideal estético (Mercer, 1994: 201).

Assim, Mercer conclui:

Torna-se necessário inverter a leitura do fetichismo racial, não como uma repetição das fantasias racistas, mas como uma estratégia desconstrutiva, que começa a desnudar as relações sociais e psíquicas de ambivalência que estão em jogo nas representações culturais de raça e sexualidade (1994: 199).

ATIVIDADE 13

Qual das duas leituras de Mercer sobre o fetichismo no trabalho de Mapplethorpe você considera mais persuasiva?

Não almeje oferecer respostas "corretas" para as perguntas, pois elas não existem. São matéria de interpretação e julgamento. Eu faço esses questionamentos para acentuar a complexidade e a ambivalência da representação como prática e para sugerir como e por que a tentativa de desmontar ou subverter um regime racializado de representação é um exercício extremamente difícil e – como tudo na representação – para o qual não existem garantias absolutas.

6. Conclusão

Neste capítulo, avançamos muito em nossa análise da representação como prática de produção de significados e tratamos de algumas áreas difíceis e complexas do debate. O que dissemos sobre "raça" pode, em muitos casos, ser aplicado a outras dimensões da "diferença".

Analizamos muitos exemplos, extraídos de diferentes períodos da cultura popular, para notar o surgimento de um regime racializado de representações e para identificar algumas de suas estratégias, características e tropos. Nas atividades, tentamos fazer com que fossem aplicadas algumas dessas técnicas. Consideramos vários argumentos teóricos para saber por que a “diferença” e a “alteridade” possuem importância central nos estudos culturais. Tratamos profundamente da estereotipagem como uma prática representacional, seu funcionamento (essencialização, reducionismo, naturalização, oposições binárias), a forma como ela está presa no jogo do poder (hegemonia, poder/conhecimento) e alguns de seus efeitos mais profundos e inconscientes (fantasia, fetichismo, retratação). Finalmente, consideramos algumas das contraestratégias que tentaram intervir na representação, *transcodificando* novos significados para as imagens negativas.

No entanto, o campo da representação não é estático. Desde o início da década de 1980 até o presente, as maneiras pelas quais as diferenças raciais e étnicas têm sido codificadas dentro da representação popular continuam a ser deslocadas por meio de novos padrões emergentes. Estes operam com algumas das estruturas subjacentes e mais profundas exploradas neste capítulo. Nesta conclusão, é apropriado refletir brevemente sobre estas mudanças.

A característica mais marcante da representação da diferença “racial” na mídia tem sido o aumento do volume, do intervalo e da normalização da representação racializada. Com isso, quero dizer que há, atualmente, muito mais negros na mídia popular do que na década de 1980 e que eles estão presentes em uma variedade de categorias da vida cultural.

Além disso, houve a aceitação do fato de que os negros são parte integrante do tecido da vida britânica, especialmente em seus centros urbanos. Uma manifestação desse fato está evidente em pesquisas populares ou entrevistas espontâneas feitas nas ruas, usadas pelos

telejornais. Nestas pesquisas, é patente a aceitação de que se você for entrevistar pessoas comuns para saber a opinião delas sobre um tema qualquer, então uma ou duas devem ser negras, mas não necessariamente porque elas são negras. A este respeito tornou-se mais aceito – normalizado – que os negros são um elemento constitutivo da sociedade britânica contemporânea.

O mesmo pode ser dito sobre áreas da vida pública, como a publicidade, em que mais pessoas negras figuram nas situações cotidianas retratadas, incluindo a demonstração de casais miscigenados. Os atores ou personagens negros podem mesmo se tornar estrelas de comerciais, tal como o ex-representante de serviços ao cliente Howard Brown, que foi durante longo tempo o rosto da campanha de televisão da Halifax Building Society. Também aumentaram os dramas populares de televisão, desde novelas até filmes de ficção científica, que tratam da vida familiar de negros e veiculam histórias em que personagens negros são protagonistas centrais.

No campo dos esportes, cuja história de representação racializada foi explorada neste capítulo, esportistas negros de ambos os sexos são representados de forma ampla e positiva. O caso da Premier League, a “primeira divisão” do futebol inglês, é especialmente impressionante. Até mesmo um olhar superficial sobre a cobertura feita sobre ela revela que os jogadores negros do “esporte nacional” estão entre as estrelas mais importantes, recebedores de elogios por sua habilidade e destreza. Como não notar o impacto de jogadores de futebol da Premier League, como o ex-atacante do Arsenal Thierry Henry ou Didier Drogba, do Chelsea, que adquiriram o *status* de estrelas? No caso de Henry, o reconhecimento entrou para o mundo da publicidade, onde sua reputação de futebolista maravilhoso, com graça e ritmo, foi usada para vender carros na célebre campanha “Va Va Voom” para o Clio, da Renault. Como o exemplo de Thierry Henry e outros, no campo da música popular e do entretenimento, revelariam, a normalização das estrelas negras tem sido alimentada

pela crescente influência do culto às celebridades. Independentemente do que se tenha a dizer a mais sobre esse fenômeno, ele se revela um importante agente de crescimento de visibilidade e *status* dos negros na mídia popular.

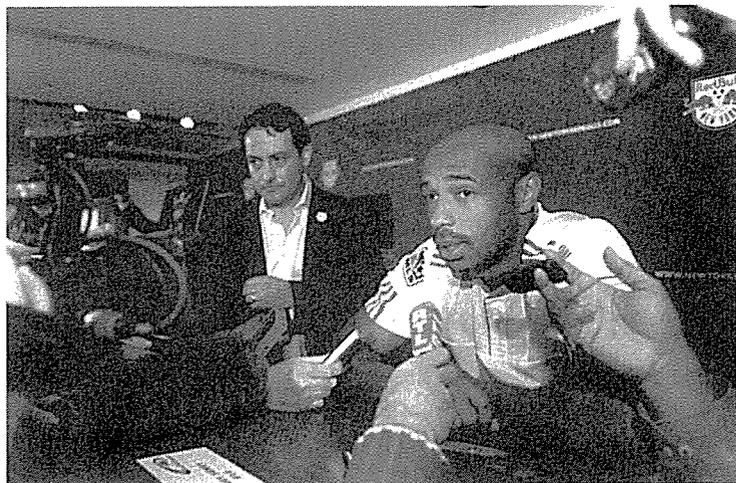


FIGURA 32

Thierry Henry em entrevista para o Media Day na Arena Red Bull em Harrison, Nova Jersey © Howard C. Smith/Isiphotos.com/Corbis

O aumento do volume, variedade e normalização da representação racializada que descrevemos faz emergir uma importante questão. Por que esses processos ocorreram? Será que a normalização das representações da diferença racial é resultado de um conjunto específico de políticas culturais? Houve uma conversão dos administradores do esporte, da publicidade, da indústria musical e do entretenimento para a causa da igualdade racial e para a política da representação? Em parte como resultado de campanhas contra o racismo nos meios de comunicação nas décadas de 1970 e 1980 e das lutas políticas mais amplas em torno da igualdade de oportunidades no emprego, teria sido reconhecida a necessidade de abordar o racismo e sua discriminação explícita?

O peso gerado por essas reformas não deve ser subestimado, mas a mudança cultural não acontece de forma tão programática. Ocorreu, na verdade, um “desvio multicultural” por meio do qual as pessoas agora aceitam, quer gostem ou não, que a Grã-Bretanha, especialmente a sua porção urbana, tem uma população diversificada. Como é a Grã-Bretanha e quem são os britânicos são tópicos que foram irremediavelmente transformados pelo legado da migração após a guerra.

O processo disso que chamei de “desvio multicultural” alerta-nos para o fato de que a mudança ocorreu juntamente com a persistência dos antigos padrões de representação racializada. Assim, enquanto os negros podem ser celebrados pela cultura popular, as formas mais antigas de divisão e difamação continuam em operação. Na imprensa popular e nas revistas de celebridades, por exemplo, continua evidente a divisão dos temas negros.

Assim, Ashley Cole, jogador de futebol do Chelsea, pode passar, em um minuto, de estrela do futebol e celebridade a *bad boy* mercenário e sexualmente promíscuo. Herói em um dia, arruinado no outro. A divisão entre negros bons e maus também aparece na cobertura da imprensa popular. As estrelas negras figuram nos artigos principais da mídia sobre as celebridades, mas essas representações convivem com a contínua demonização da juventude negra na cobertura sobre crimes e desordem, feita pelo jornalismo “investigativo”.

Apesar das campanhas contra o racismo institucional, persiste na imprensa popular a suspeita de que o crime de rua é quase exclusivamente um crime de negros. A fixação, na década de 1970, da ideia da criminalidade negra e da suspeita que paira sobre essa juventude continua a exercer influência. Esse não é apenas um problema de representação dos tabloides. Esses aspectos integram uma percepção de patologia dos negros, responsável pelo número elevado de jovens negros parados pela polícia, que age de acordo com as leis atuais: “parar e revistar”. Tais abordagens ocorrem apesar de ser insigni-

ficante o número de negros realmente acusados e posteriormente condenados por crime. Isso é o que quero dizer com persistência de estruturas mais profundas da representação racializada.

É preciso ainda enfatizar um ponto adicional sobre os padrões contemporâneos da representação racializada. Mesmo que os negros tenham adquirido grande visibilidade e legitimidade dentro da cultura popular em áreas como música, moda e entretenimento, eles estão bem menos presentes ou visíveis no mundo do poder corporativo. Não fazem parte dos ingleses ricos, nem marginalmente; tampouco estão bem representados entre diretores de empresas e de grandes corporações. Embora as celebridades e figuras negras tenham estourado no campo da representação popular, ainda existem limites marcados de sua representação e participação nos centros de poder cultural e econômico.

REFERÊNCIAS

- BABCOCK, Barbara. *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978.
- BAILEY, David. Rethinking Black Representation. *Ten/8*, Birmingham, nº 31, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin, TX: University of Texas, 1981. Primeira edição: 1935.
- BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BHABHA, Homi. The Other Question. In: *Literature, Politics and Theory*. Londres: Methuen, 1986a.
- _____. Foreword to the 1986 edition. In: FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Londres: Pluto Press, 1986b.
- BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*. Nova York: Viking Press, 1973.
- BROWN, Roger. *Social Psychology*. Londres e Nova York: Macmillan, 1965.
- CRIPPS, Thomas. *Black Film as Genre*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1978.
- DAVIS, Angela. *Women, Race and Class*. Nova York: Random House, 1983.
- DERRIDA, Jacques. *Positions*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1972.
- DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DU GAY, Paul; HALL, Stuart; JAMES, Linda; MACKAY, Hugh e NEGUS, Keith. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage/The Open University, 1997.
- DYER, Richard (Org.). *Gays and Film*. Londres: British Film Institute, 1977.
- _____. *Heavenly Bodies*. Basingstoke: Macmillan/British Film Institute, 1986.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERNANDO, Sonali. Blackened Images. In: BAILEY, David e HALL, Stuart (Orgs.). *Critical Decade. Ten/8*, Birmingham, v. 2, nº 2, 1992.
- FREDERICKSON, George. *The Black Image in the White Mind*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1987.
- FREUD, Sigmund. Fetichismo. In: *Um caso de histeria. Três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1905-1907) ESB*. v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GAINES, Jane. Fire and Desire: Race, Melodrama and Oscar Mischeaux. In: DIAWARA, Manthia (Org.). *Black American Cinema*. Nova York: Routledge, 1993.
- GATES, Henry Louis. *The Signifying Monkey*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- GILMAN, Sander. *Difference and Pathology*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

- GREEN, David. Classified Subjects: Photography and Anthropology – The Technology of Power. In: *Ten/8*, Birmingham, nº 14, 1984.
- HALL, Catherine. *White, Male and Middle Class*, Cambridge, Polity Press, 1944.
- HALL, Stuart. Determinations of News Photographs. In: *Working Papers in Cultural Studies*, Birmingham, University of Birmingham, nº 3, 1972.
- _____. The Whites of Their Eyes. In: BRUNT, Rosalind (Org.). *Silver Linings*. Londres: Lawrence & Wishart, 1981.
- _____. The After-life of Frantz Fanon. In: READ, Alan (Org.). *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*. Seattle, WA: Bay Press, 1996.
- HOOKS, Bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston, MA: South End Press, 1992.
- JORDAN, Winthrop. *White over Black*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1968.
- KLEIN, Melanie. *Inveja e gratidão e outros trabalhos. 1946-63*. v.3. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror*. Nova York: Columbia University Press, 1982.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LEAB, Daniel. *From Sambo to Superspade*. Nova York: Houghton Mifflin, 1976.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Coleção Mitológicas, v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- LINDFORS, B. The Hottentot Venus and Other African Attractions. Artigo não publicado, sem data.
- LONG, Edward. *History of Jamaica*. Londres: Lowndes, 1774.
- MACKENZIE, John (Org.). *Imperialism and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press, 1986.
- MCCLEINTOCK, Anne. *Couro imperial*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- MERCER, Kobena. Reading Racial Fetishism. In: MERCER, Kobena (Org.). *Welcome to the Jungle*. Londres: Routledge, 1994.
- MERCER, Kobena e JULIEN, Isaac. Black Masculinity and the Politics of Race. In: MERCER, Kobena (Org.). *Welcome to the Jungle*. Londres: Routledge, 1994.
- MORTON, Patricia. *Disfigured Images*. Nova York: Praeger and Greenwood Press, 1991.
- RICHARDS, Thomas. *The Commodity Culture of Victorian Britain*. Londres: Verso, 1990.
- RIEFENSTAHL, Leni. *The Last of the Nuba*. Londres: Collins, 1976.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.
- SEGAL, Lynne. Sexualities. In: WOODWARD, Kathryn (Org.). *Identity and Difference*. Londres: Sage/The Open University, 1997.
- STALLYBRASS, Peter e WHITE, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. Londres: Methuen, 1986.
- STAPLES, Robert. *Black Masculinity: The Black Man's Role in American Society*. São Francisco, CA: Black Scholar Press, 1982.
- THE SUNDAY INDEPENDENT. 11 nov. 1995.
- WALLACE, Michele. *Black Macho*. Londres: Calder, 1979.
- _____. Race, Gender and Psychoanalysis in Forties Films. In: DIAWARA, Manthia (Org.). *Black American Cinema*. Nova York: Routledge, 1993.

LEITURAS DO CAPÍTULO II

LEITURA A

“O espetáculo do sabão e das mercadorias”, Anne McClintock

Em 1899, ano da irrupção da Guerra dos Boers, na África do Sul, uma propaganda do sabão Pears na *McClure's Magazine* [ver Figura 8]:

O primeiro passo que cabe ao FARDO DO HOMEM BRANCO em sua pesada tarefa de ensinar as virtudes da higiene, o SABÃO PEARS é um potente fator para iluminar os recantos mais escuros da Terra, à medida que a civilização avança. Entre as pessoas refinadas de todas as nações, ele detém o lugar mais alto – é o sabonete ideal.

(...)

O primeiro ponto sobre o anúncio do sabão Pears é que ele considera o imperialismo como algo que se concretiza por meio da *domesticidade*. Ao mesmo tempo, a domesticidade imperial é uma domesticidade sem mulheres. O fetiche da mercadoria, como forma central do iluminismo industrial, revela o que o liberalismo gostaria de esquecer: o doméstico é político, e o político está contagiado pelo gênero. O que não podia ser admitido em discurso racionalista masculino (o valor econômico do trabalho doméstico das mulheres) é repudiado e projetado no reino do “primitivo” e da zona do Império. Ao mesmo tempo, o valor econômico de culturas colonizadas é domesticado e projetado no reino do “pré-histórico”.

Uma das características da classe média vitoriana era sua preocupação, peculiarmente intensa, em estabelecer fronteiras rígidas. Na ficção imperial e nas mercadorias *kitsch*, os objetos e cenas de estabelecimento de fronteiras se repetem ritualisticamente. Como os colonos viajavam para dentro e fora dos limites de seu mundo

conhecido, a crise e a confusão das fronteiras foram repelidos e contidos por fetiches, rituais de absolvição e zonas limiaries. Os rituais de limpeza tornaram-se centrais para a demarcação das fronteiras do corpo e do policiamento das hierarquias sociais. Limpeza e rituais de estabelecimento de limites são essenciais para a maioria das culturas; mas o que caracterizou os rituais de limpeza vitorianos, no entanto, foi sua relação peculiarmente intensa em relação ao dinheiro. (...)

O ESPETÁCULO DO SABÃO E DAS MERCADORIAS

Antes do final do século XIX, lavar as roupas de cama e as vestes individuais em geral era feito, na maioria dos lares, apenas uma ou duas vezes por ano em uma grande festa coletiva, geralmente em público, em riachos ou rios (Davidoff e Hall, 1992). Tal como para o corpo, lavar a roupa, não tinha mudado muito desde quando a Rainha Elizabeth I distinguia-se pela frequência com que ela se banhava: “regularmente, uma vez ao mês, se necessário ou não”. No entanto, na década de 1890, a venda de sabão aumentou. Os vitorianos estavam consumindo 260 mil toneladas de sabão por ano, e a publicidade emergira como a forma cultural central do capitalismo de mercadorias (Lindsey e Bamber, 1965).

(...)

A competição econômica com os Estados Unidos e a Alemanha criou a necessidade de uma promoção mais agressiva dos produtos britânicos e levou às primeiras inovações reais em publicidade. Em 1884, ano da Conferência de Berlim, foi vendido o primeiro sabão embrulhado com o nome de sua marca. Este pequeno evento significou uma importante transformação no capitalismo, pois a competição imperialista permitiu a criação dos monopólios. Daí em diante, os itens anteriormente indistinguíveis um do outro (sabão vendido simplesmente como sabão) seriam comercializados pela sua

assinatura corporativa (Pears, Monkey Brand etc.). O sabão tornou-se uma das primeiras mercadorias a registrar a mudança histórica, isto é, de uma miríade de pequenas empresas para os grandes monopólios imperialistas. Na década de 1870, centenas de pequenas empresas de sabão dividiam o novo comércio de higiene, mas até o final do século, o comércio foi monopolizado por dez grandes empresas.

A fim de gerenciar o grande espetáculo do sabão, um grupo agressivo de empresários anunciantes dedicaram-se a enfeitar cada produto doméstico com um halo radiante de *glamour* imperial e potência radical. O agente de publicidade, assim como o burocrata, desempenhou um papel vital na expansão imperial do comércio exterior. Os anunciantes denominavam-se “construtores de impérios” e vangloriavam-se com “a responsabilidade da histórica missão imperial”. Disse-me um deles: “O comércio, mais ainda que o sentimento, é o que une as regiões do Império separadas pelo oceano. Qualquer um que aumente esses interesses comerciais fortalece toda a estrutura do Império” (citado em Hindley e Hindley, 1972). Ao sabão foi creditado não só ser o portador da salvação moral e econômica da “imensa ralé suja da Grã-Bretanha”, mas também carregava em si, magicamente, o princípio espiritual da própria missão imperialista.

Em um anúncio para Pears, por exemplo, um negro varredor de carvão detém em suas mãos um objeto oculto brilhante. Luminoso por seu próprio brilho interior, a barra de sabão simples cintila como um fetiche, pulsando magicamente com a iluminação espiritual e a grandeza do Império, prometendo aquecer as mãos e os corações de trabalhadores de todo o globo. (Dempsey, 1978). O sabão Pears, em particular, tornou-se intimamente associado a uma natureza purificada, magicamente limpa de poluentes industriais (gatinhos rolando, cães fiéis, crianças enfeitadas com flores) e uma classe trabalhadora purificada, maravilhosamente limpa da sujeira do trabalho (serventes de sorriso largo com aventais engomados branquíssimos, garotas de bochechas rosadas e ajudantes de cozinha limpos) (Bradley, 1991).

No entanto, a obsessão vitoriana com algodão e limpeza não foi simplesmente um reflexo mecânico do excedente econômico. O imperialismo era recompensado com algodão barato e óleos para sabão, fruto do trabalho colonial forçado, e o fascínio da classe média vitoriana o foi com limpeza, corpos brancos e limpos, roupa branca proveniente, não só da especulação desenfreada da economia imperial, mas também dos reinos do ritual e do fetiche.

O sabão não floresceu quando a efervescência imperial estava em seu auge. Ele emergiu comercialmente durante uma era de crise iminente e calamidade social servindo para preservar, por meio do ritual do fetiche, os limites incertos entre as identidades de classe, gênero e raça em uma ordem social que se sentiu ameaçada pelos eflúvios fétidos das favelas, arrotos da fumaça industrial, agitação social, convulsão econômica, competição imperial e resistência anticolonial. O sabão oferecia a promessa de salvação espiritual e da regeneração por meio do consumo de mercadorias, um regime de higiene doméstica que podia restaurar a potência do ameaçado corpo político imperial e da raça.

A CAMPANHA DO PEARS

Em 1789, Andrew Pears, filho de um fazendeiro, deixou a vila de Mevagissey, na Cornualha, onde vivia, para abrir uma barbearia em Londres, seguindo a tendência demográfica de migração generalizada do campo para a cidade e da virada econômica da terra para o comércio. Em sua barbearia, Pears fabricava e vendia pós, cremes e pastas de dente, utilizados pelos ricos para garantir a pureza elegante de suas peles de alabastro. Para a elite, a tez escurecida e manchada pelo sol e pelo trabalho manual ao ar livre, era o estigma visível não só de uma classe obrigada a trabalhar em meio às intempéries para sobreviver, mas também de raças ignorantes e de lugares remotos, marcados pelo desfavorecimento divino. Desde o início, o sabão to-

mou a forma de uma tecnologia de purificação social, inextricavelmente entrelaçada com a semiótica do racismo imperial e das classes denegridas.

Em 1838, Andrew Pears se aposentou e deixou sua empresa nas mãos de seu neto, Francis. Oportunamente, a filha de Francis, Maria, casou-se com Thomas J. Barratt, que se tornou parceiro de Francis e apostou na ideia de formar um mercado de classe média para o sabão transparente. Barratt revolucionou a Pears ao planejar uma série de campanhas publicitárias deslumbrantes. Inaugurando uma nova era da publicidade, ele ganhou fama duradoura na iconografia familiar dos chamados “pais da publicidade”. O sabão encontrou, assim, seu destino industrial por meio da mediação entre a afinidade doméstica e a preocupação particularmente vitoriana com o patrimônio.

Por meio de uma série de truques e inovações o sabão Pears foi colocado no centro da cultura de mercadorias emergentes na Grã-Bretanha, Barratt revelou um perfeito entendimento do fetichismo que estrutura toda a publicidade. Ele importou um quarto de milhão de moedas de centavos franceses para a Grã-Bretanha, e nelas Barratt estampou o nome do sabão e colocou-as em circulação – um gesto que uniu de forma magnífica o valor de troca ao nome corporativo da marca. O estratagema funcionou despertando tanta publicidade para a empresa e rebuliço entre o público que o Parlamento precisou se apressar para criar uma lei declarando ilegais na Grã-Bretanha a circulação de qualquer moeda estrangeira. Os limites da moeda nacional fecharam-se em torno da barra de sabão doméstico.

Georg Lukács assinala que a mercadoria se encontra no limiar da cultura e do comércio, confundindo os limites supostamente sacrosantos entre estética e economia, dinheiro e arte. Em meados da década de 1880, Barratt concebeu uma pequena transgressão cultural de tirar o fôlego, que exemplificou o *insight* de Lukács e conquistou a fama para os produtos da Pears. Barratt comprou a pintura de Sir John Everett Millais, *Bolhas* (originalmente intitulada *O mundo da*

criança) e inseriu nela a pintura de uma barra sabão estampando a palavra totêmica Pears.* De um só golpe ele transformou a arte do pintor mais conhecido da Grã-Bretanha em uma mercadoria de produção em massa, associando-a na mente do público ao nome Pears. Ao mesmo tempo, por meio da reprodução massiva da pintura como um cartaz publicitário, Barratt tirou a arte do reino elitista da propriedade privada e a levou ao reino popular do espetáculo da mercadoria.**

Na publicidade, o eixo da posse é deslocado para o eixo do espetáculo. A principal contribuição da publicidade à cultura da modernidade foi a descoberta de que, por meio da manipulação do espaço semiótico ao redor da mercadoria, o inconsciente, como um espaço público, também podia ser manipulado. A grande inovação da Barratt foi investir grandes somas de dinheiro na criação de um espaço estético visível em torno da mercadoria. O desenvolvimento da tecnologia para a impressão de cartazes tornou possível a reprodução em massa de tal espaço ao redor da imagem de uma mercadoria (veja Wicke, 1988: 70).

Na publicidade, o que é repudiado pela racionalidade industrial (ambivalência, sensualidade, oportunidade, causalidade, imprevisibilidade, tempos múltiplos) é projetado em espaço da imagem como um repositório do proibido. A publicidade baseia-se em fluxos subterrâneos de desejo e tabu, manipulando o investimento do dinheiro excedente. A Pears foi rapidamente imitada por dezenas de empresas de sabão, incluindo a Monkey Brand e a Sunlight, bem como por outros inúmeros anunciantes, que inundariam o espaço estético em torno da mercadoria doméstica com o culto comercial do Império.

* Barratt gastou £2.200 na pintura de Millais e £30 mil na produção massiva de milhões de reproduções da pintura. Na década de 1880, Pears gastava entre £300 mil e £400 mil somente em publicidade.

** Furiosos com a contaminação do reino sagrado da arte, pela economia, o mundo artístico reprimiu Millais por traficar (publicamente e não em particular) com o mundo sórdido do comércio.

REFERÊNCIAS

- BRADLEY, Lauren. "From Eden to Empire: John Everett Millais 'Cherry Ripe'". *Victorian Studies*, v. 2, nº 34, p. 179-203, 1991 (Inverno).
- DAVIDOFF, Leonore e HALL, Catherine. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class*. Londres: Routledge, 1992.
- DEMPSEY, Mike (Org.). *Bubbles: Early Advertising Art From A. & F. Pears Ltd.* Londres: Fontana, 1978.
- HINDLEY, Diana e HINDLEY, Geoffrey. *Advertising in Victorian England, 1837-1901*. Londres: Wayland, 1972.
- LINDSEY, D.T.A. BAMBER, Geoffrey. *Soapmaking, Past and Present, 1876-1976*. Nottingham: Gerard Brothers Ltd., 1965.
- WICKE, Jennifer. *Advertising Fictions: Literature, Advertisement and Social Reading*. Nova York: Columbia University Press, 1988.

Fonte: MCCLINTOCK, Anne. *Imperial Leather*. Londres: Routledge, 1995. p. 32-33; 210-213.

LEITURA B

"África", Richard Dyer

Um problema inicial era saber como era a África. Muitas pesquisas associadas a Robeson são em geral vistas como autênticas. A tendência era aceitar que, se houvesse um verdadeiro africano fazendo algo, ou se você estivesse utilizando línguas africanas ou movimentos de dança reais, você capturaria algo verdadeiramente africano. Na parte sobre o sonho africano de *Tabu* (1922), na primeira peça em que Robeson atuou profissionalmente, havia "uma dança africana feita por C. Kamba Simargo, um nativo" (Johnson, 1968 [1930]: 192); para *Basalik* (1935), foram contratados dançarinos africanos "verdadeiros" (Schlosser, 1970: 156). As legendas de *O imperador Jones* (1933) informam que os tantãs* foram "gravados antropologicamente". Vários outros filmes utilizam adereços e filmagens etnográficas: *Bozambo* (1934), cabanas cônicas, currais, canoas, escudos, cabaças e lanças (cf. Schlosser, 1970: 234); *A canção da liberdade* (1936), dançarinos folclóricos de Serra Leoa (Schlosser, 1970: 256); *As minas de Salomão* (1936). A princesa Gaza do filme *Jericho* (1937) é protagonizada por uma verdadeira princesa africana, Kouka, do Sudão.

Sabemos que Robeson era conhecido por ter pesquisado muito a cultura africana; seus shows frequentemente incluíam breves palestras demonstrando a semelhança entre as estruturas da música africana e as das outras culturas, ocidentais e orientais (ver Schlosser, 1970: 332). Entretanto, esta autenticidade dos elementos africanos em sua obra está repleta de problemas. Na prática, estas são notas genuínas inseridas em obras produzidas decididamente dentro de discursos norte-americanos e britânicos sobre a África. Esses momentos de música, dança, discurso e presença de palco ou recebem

| * Instrumento de percussão. [N.E]

um tom discursivo de África selvagem, ou então permanecem opacos, folclóricos e turísticos.

Sem dúvida alguma, as imagens etnográficas de dança nos filmes britânicos registram significados rituais complexos, mas os filmes não nos dão nenhuma ideia do que sejam e, dessa forma, são vistas apenas como uma selvageria misteriosa. Além disso, conforme discutiremos mais tarde, na maioria das vezes Robeson se distingue destes elementos em vez de se identificar com eles, que continuam sendo o “Outro”. Esta iniciativa de autenticidade também não consegue ser empiricamente genuína – pois carece da preocupação com os paradigmas por meio dos quais qualquer fenômeno deve ser observado. Além de os elementos africanos “reais” ficarem desprotegidos de seu contexto teatral ou fílmico imediato, eles já foram percebidos como primitivos pelos discursos sobre a África, que assim os rotularam, muitas vezes com uma intenção lisonjeira.

Esta não é apenas uma questão de pontos de vista racistas e de brancos sobre a África. Conforme observado por Marion Berghahn (1977), surge o seguinte problema: o conhecimento que os negros norte-americanos têm sobre a África também se origina, em grande parte, de fontes brancas. Eles precisam chegar a um acordo sobre a imagem da África a partir dessas fontes, e muitas vezes, ao optar pela rejeição dos temas obviamente racistas, há uma tendência em assumir que todo o resto é um resíduo de conhecimento transparente sobre a África.

De forma mais direta, e com um eco da noção de DuBois sobre a “duplicidade” do negro norte-americano – quando confrontado com a África, o negro ocidental tem de lidar com o fato de que ele (ou ela) é ocidental. O problema, e suas terríveis ironias, é ilustrado em duas fotos publicitárias dos filmes de Robeson. A primeira, do filme mais tardio, *Jericho*, mostra Robeson com Wallace Ford e Henry Wilcoxon durante as filmagens em 1937 [Figura 20]. É uma foto clássica de turistas: amigos posando em frente a um monumento

famoso. Robeson está vestido com roupas ocidentais e entre os dois homens brancos; eles estão até agrupados – ao acaso, sem dúvida – no intervalo da linha de palmeiras atrás deles. Eles não fazem parte da paisagem. São visitantes.

REFERÊNCIAS

- BERGHAHN, Marion. *Images of Africa in Black American Literature*. Totawa, NJ: Rowman & Littlefield, 1977.
- JOHNSON, James Weldon. *Black Manhattan*. Nova York: Atheneum, 1968. Primeira edição: 1930.
- SCHLOSSER, A. I. *Paul Robeson, His Career in the Theatre, in Motion Pictures, and on the Concert Stage*. Dissertação (PhD) – New York University, Nova York, 1970. Não publicada.

Fonte: DYER, Richard. *Heavenly Bodies*. Basingstoke: Macmillan/British Film Institute, 1986.p. 89-91.

LEITURA C

“A estrutura profunda dos estereótipos”, Sander Gilman

Todo mundo cria estereótipos. Não funcionamos no mundo sem eles (ver, por exemplo, Levin, 1975). Ao estendê-los, eles nos protegem contra nossos medos mais urgentes, possibilitando que ajamos como se sua fonte estivesse fora de nosso controle.

A criação de estereótipos é concomitante ao processo pelo qual todos os seres humanos se tornam indivíduos; a gênese deles está presente nas primeiras fases do nosso desenvolvimento. A criança sai de um estado em que tudo é percebido como uma extensão de si mesma e passa a ter um sentimento crescente de sua identidade distinta, o que ocorre entre a idade de algumas semanas e cerca de cinco meses.^{*} Durante essa fase, o novo sentimento de “diferença” é adquirido diretamente pela negação das demandas da criança no mundo. Todos nós começamos, não apenas pela exigência de alimento, calor e conforto, mas pela suposição de que essas exigências serão atendidas. O mundo é percebido como uma mera extensão de si mesmo, uma parte do *self* que fornece alimento, calor e conforto. Assim que a criança começa a distinguir entre o mundo e ela, surge a ansiedade de uma perceptível perda de controle sobre ele. Rapidamente, entretanto, a criança começa a combater essa ansiedade, ajustando sua imagem mental das pessoas e objetos e, assim, podem parecer “bons” mesmo quando seu comportamento é percebido como “mau” (Kohut, 1988).

Além disso, o sentimento de si mesmo (do *self*) é formado para aceitar este padrão. O sentimento de si mesma da criança divide-se em um *self* “bom” que, assim como o da fase anterior (de controle completo do mundo), livra-se da ansiedade, e o *self* “mau”, que é incapaz de controlar o ambiente e, portanto, está exposto às ansie-

dades. Esta divisão é apenas um dos estágios do desenvolvimento da personalidade normal. No entanto, nela está a raiz de todas as percepções estereotipadas, pois, no curso normal do desenvolvimento, a compreensão da criança sobre o mundo torna-se aparentemente cada vez mais sofisticada. Ela é capaz de distinguir gradações cada vez mais refinadas de “bondade” e “maldade”, então, mais tarde em sua fase edipiana, uma ilusão de verossimilhança poderá ser lançada sobre a distinção inerente (e irracional) entre o mundo e o *self* “bons” e “maus”, entre controle e perda de controle, entre aquiescência e negação.

Com a separação do *self* e do mundo em objetos “bons” e “maus”, o último é distanciado e identificado com a representação mental do objeto “mau”. Este ato de projeção salva o *self* de qualquer confronto com as contradições presentes na necessária integração entre os aspectos “maus” e “bons” do *self*. A estrutura profunda de nosso próprio sentimento de *self* e do mundo é construída sobre a imagem ilusória do mundo dividido em dois campos, “nós” e “eles”. “Eles” podem ser “bons” ou “maus”. No entanto, é óbvio que esta é uma distinção muito primitiva, que, na maioria dos indivíduos, é substituída no início do desenvolvimento pela ilusão de integração.

Os estereótipos são um conjunto bruto de representações mentais do mundo. Eles são palimpsestos nos quais as representações bipolares iniciais ainda estão vagamente legíveis. Perpetuam o sentimento necessário de diferença entre o “eu” (*self*) e o “objeto”, que se torna o “Outro”. Tendo em vista a inexistência de uma linha real entre o *self* e o outro, é preciso desenhar uma linha imaginária; e para que a ilusão de uma diferença absoluta entre o eu e o outro nunca seja perturbada, esta linha é tão dinâmica em sua capacidade de alterar-se como é o *self*. Isso pode ser observado no relacionamento mutável entre os estereótipos antitéticos, que se equipara à existência de representações “más” e “boas” do *self* e do outro. Porém, a linha entre o “bom” e o “mau” responde às pressões que ocorrem

* Devo esta discussão ao trabalho de Otto Kernberg.

dentro da psique. Assim, podem ocorrer (e ocorrem) mudanças dos paradigmas de nossas representações mentais do mundo. Podemos deixar de temer e passar a glorificar o Outro. Deixar de amar e passar a odiar. Os estereótipos mais negativos possuem sempre um contrapeso abertamente positivo. Assim como as imagens mudam, o mesmo ocorre com todos os estereótipos. Dessa forma, os estereótipos são inerentemente versáteis em vez de rígidos.

Embora esta atividade pareça ocorrer fora do *self*, no mundo do objeto, do outro, ela, na verdade, é apenas o reflexo de um processo interno, que se fundamenta nas representações mentais reprimidas, tomando-as por sua estrutura. Os estereótipos surgem quando há uma ameaça à integração do *self*. Não são, portanto, parte da nossa maneira de lidar com as instabilidades de nossa percepção do mundo. Isso não quer dizer que são bons, apenas que são necessários. Nós podemos, e devemos, distinguir entre estereótipos patológicos e aqueles que todos precisamos elaborar para preservar nossa ilusão de controle sobre o *self* e o mundo.

Nossa percepção maniqueísta do mundo, “bom” e “mau”, é desencadeada por uma recorrência do mesmo tipo de insegurança que induziu nossa primeira divisão do mundo em “bom” e “mau”. Em relação à personalidade patológica, todo confronto reforça esse eco. Os estereótipos podem existir (e muitas vezes existem) de forma paralela à capacidade de criar categorias racionais sofisticadas que transcendem a linha bruta da diferença que existe no estereótipo. Nós retemos a nossa capacidade de distinguir entre o “individual” e a classe estereotipada dentro da qual o objeto pode ser automaticamente colocado.

A personalidade patológica não desenvolve essa habilidade e vê o mundo inteiro em termos de uma linha rígida de diferença. Na personalidade patológica, a representação mental do mundo reforça a necessidade da linha de diferença; para o indivíduo não patológico, o estereótipo é um mecanismo de enfrentamento momentâneo,

que pode ser usado e depois descartado, uma vez que a ansiedade estiver superada. O primeiro é consistentemente agressivo com as pessoas reais e objetos que correspondem às representações estereotipadas; o último é capaz de reprimir a agressão e lidar com as pessoas como indivíduos.

REFERÊNCIAS

- KERNBERG, Otto F. *Internal World and External Reality: Object Relations Theory Applied*. Nova York: Jason Aronson, 1980.
- _____. *Transtornos graves da personalidade: estratégias psicoterapêuticas*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- KOHUT, Heinz. *A análise do self*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- LEVIN, Jack. *The Functions of Prejudice*. Nova York: Harper & Row, 1975.

Fonte: GILMAN, Sander. *Difference and Pathology*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.p. 16-18.

LEITURA D

"Leitura do fetichismo racial", Kobena Mercer

Mapplethorpe ganhou fama no mundo da fotografia artística primeiramente com seus retratos de patronos e protagonistas da vanguarda de Nova York pós-Warhol, na década de 1970. Em contrapartida, tornou-se uma espécie de estrela, pois o discurso dos jornalistas, críticos, curadores e colecionadores tecia uma mística em torno de sua personalidade, criando uma imagem pública do artista como autor de "*prints of darkness*" [imagens das trevas].

Conforme ele (...) aumentava seus temas (flores, corpos e rostos), o conservadorismo da estética de Mapplethorpe [tornou-se] muito aparente: uma reformulação da velha tática modernista de "chocar a burguesia" (e fazê-la pagar) que ganhava uma nova aura por sua assinatura característica, a busca da técnica fotográfica perfeita. O caráter vagamente transgressor de seu tema – rituais sadomasoquistas de homossexuais, senhoras fisiculturistas, homens negros – exercia maior fascínio pelo evidente domínio da fotografia.

Em relação à tecnologia produtora de imagens da câmera, ela fundamenta-se na reprodução mecânica de uma perspectiva unilinear; as fotografias representam principalmente um "olhar". Dessa forma, quero falar sobre *Black Males* [*Homens negros*] de Mapplethorpe, não como produto das intenções pessoais do indivíduo por trás da lente, mas como um artefato cultural que diz algo sobre certas maneiras com que pessoas brancas "olham" para as negras e como, nesta forma de olhar, a sexualidade do negro é percebida como diferente, excessiva, "outra".

Certamente, este trabalho particular deve ser definido dentro do contexto da obra de Mapplethorpe como um todo: através do seu olhar calculado e mortal, cada objeto encontrado – "flores, sadomasoquismo, negros" – é analisado pela precisão clínica de sua visão de mestre, seu controle completo da técnica fotográfica e, assim, esteti-

zado até chegar ao estado abjeto de coisa. No entanto, uma vez que consideramos o autor destas imagens como a "projeção, em termos mais ou menos psicológicos, do nosso modo de manipulação de textos" (Foucault, 2015), então, o que torna uma obra como *The Black Book* [*O livro negro*] interessante é a maneira como o texto facilita a projeção imaginária de certas fantasias sexuais e raciais sobre o corpo do homem negro. Independentemente de suas motivações pessoais ou pretensões criativas, o olhar da lente de Mapplethorpe propõe uma abertura para certos aspectos dos estereótipos – uma forma fixa de ver que congela o fluxo da experiência – que rege a circulação das imagens de homens negros em uma variedade de mídias: jornais, televisão e cinema, publicidade, esporte e pornografia.

Abordados como um sistema textual, os catálogos *Black Males* (1983) e *The Black Book* (1986) são uma série de perspectivas, pontos de vista e "tomadas" sobre o corpo do homem negro. A primeira coisa a notar – tão óbvia que nem precisávamos dizer – é que todos os homens estão nus. Cada um dos pontos de vista da câmera leva a um ponto de fuga unitário: uma objetivação erótica/estética dos corpos negros masculinos em uma forma idealizada, de um tipo homogêneo completamente saturado com uma totalidade de predi-cados sexuais.

Vemos uma sequência de afro-americanos individuais e nomeados, mas o que enxergamos é apenas o sexo deles como a soma essencial dos significados que estão estabelecidos em torno da negritude e da masculinidade. É como se, de acordo com a visão de Mapplethorpe: Preto + Homem = Objeto Erótico/Estético. Independentemente das preferências sexuais do espectador, a conotação é que a "essência" da identidade masculina negra encontra-se no domínio da sexualidade. Enquanto as fotografias de rituais gays de sadomasoquismo invocam uma sexualidade subcultural que consiste em *fazer* algo, o homem negro é confinado e definido no seu próprio *ser* como sexual e nada mais que sexual, daí hipersexual. Em fotos como "Man in a Polyester

Suit” [Homem com roupa de poliéster], além de suas mãos, é o pênis, e somente o pênis, que identifica o modelo da foto como um homem negro.

Esta redução ontológica é realizada através de códigos visuais específicos utilizados na construção do espaço pictórico. Esculpida e moldada pelas convenções da arte do nu, a imagem do corpo masculino negro oferece ao espectador uma fonte de prazer erótico no ato de olhar. Como um código genérico, estabelecido pelas tradições históricas das belas-artes no meio ocidental, o tema convencional do nu é o corpo feminino (branco). Mesmo tendo substituído o costumeiro pelo homem negro e socialmente inferior, Mapplethorpe, no entanto, baseia-se nos códigos do gênero para enquadrar a sua maneira de ver os corpos negros como “coisas” lindas e abstratas. A objetificação estética e, portanto, erótica é de fato totalizante, pois todas as referências a um contexto social, histórico ou político são retiradas do quadro. Esta codificação visual abstrai e essencializa o corpo do homem negro, enviando-o para o reino de um ideal estético transcendental. Nesse sentido, o texto revela mais sobre os desejos do homem branco oculto e invisível por trás das câmeras e o que “ele” quer ver, do que fala sobre os negros anônimos cujos belos corpos vemos retratados.

Dentro da tradição dominante do nu feminino, as relações de poder patriarcais são simbolizadas pela relação binária em que, de forma grosseira, os homens assumem o papel ativo do sujeito que olha, enquanto as mulheres são os objetos passivos olhados. A contribuição de Laura Mulvey (1989 [1975]) para a teoria feminista do cinema revelou o poder normativo e o privilégio do olhar masculino nos sistemas dominantes de representação visual. A imagem do nu feminino, portanto, pode ser entendida não tanto como uma representação do desejo sexual (hétero), mas como uma forma de objetivação que articula a hegemonia masculina e seu domínio sobre a própria aparelhagem da representação.

Há muitas pinturas com cenários de fantasias falocêntricas auto-centradas em que artistas masculinos retratam a si mesmos pintando mulheres nuas que, como representações do narcisismo feminino, constroem uma imagem espelhada do que o sujeito masculino quer ver. A lógica fetichista da representação mimética, que apresenta ao sujeito aquilo que está ausente de sua vida real, pode ser caracterizada em termos de fantasias masculinas de domínio e controle sobre os “objetos” descritos e representados no campo visual, a fantasia de um olho/eu onipotente que vê, mas que nunca é visto.

No caso de Mapplethorpe, no entanto, o fato de tanto o sujeito quanto o objeto do olhar serem masculinos configura uma tensão entre o papel ativo de olhar e o papel passivo de ser olhado. Este *frisson* da igualdade (homos)sexual transfere o investimento erótico da fantasia do mestre (senhor) do gênero para a diferença racial. Os vestígios dessa transferência metafórica sublinham a carga altamente libidinosa do olhar de Mapplethorpe, pois ele converge para o significativo mais visível da diferença racial, a pele negra.

Em sua análise sobre o *pin up* masculino, Richard Dyer (1982) sugere que quando os temas masculinos assumem a posição passiva e “feminizada” de serem olhados, a ameaça, ou risco, para as definições tradicionais de masculinidade é contrabalançada pelo papel de certos códigos e convenções, como as posturas corporais tensas, rígidas ou esticadas e os personagens e histórias contadas; características que visam estabilizar a dicotomia fundamentada no gênero – ver/ser visto.

Aqui Mapplethorpe apropria-se dos elementos dos estereótipos raciais comuns a fim de regulamentar, organizar, escorar e *fixar* o processo de objetivação erótica/estética, em que a carne do homem negro recebe a tarefa de simbolizar as fantasias transgressoras e os desejos do homem branco e homossexual. A superfície fetichizada, lustrosa e brilhante da pele negra, portanto, serve ao desejo masculino do branco que quer olhar e fantasiar seu domínio precisamente através da intensidade ubíqua permitida pelas fotos.

De acordo com a sugestão de Homi Bhabha, “uma característica importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de ‘fixidez’ na construção ideológica da alteridade” (Bhabha, 1983: 18). Os estereótipos que os meios de comunicação de massa fazem dos negros – como criminosos, atletas, artistas – testemunham a repetição contemporânea dessa *fantasia colonial*. Isso se dá porque a gama rígida e limitada de representações através das quais os homens negros tornam-se publicamente visíveis continua a reproduzir certas *ideias fixas*, ficções ideológicas e fixações psíquicas a respeito da natureza da sexualidade dos negros e sobre a “alteridade”, construída para encarnar estas fixações.

Como artista, Mapplethorpe constrói uma fantasia de autoridade absoluta sobre a imagem do corpo masculino negro, apropriando-se da função do estereótipo para estabilizar a objetivação erótica da alteridade racial e, assim, afirmar sua própria identidade como o eu/olho soberano, dono da maestria sobre a “coisidade” abjeta do Outro: como se as imagens implicassem o seguinte: o olho (eu) tem (tenho) o poder de transformá-lo, criatura baixa e inútil, em uma obra de arte. Como o olhar da Medusa, cada ângulo da câmera e cada clique fotográfico transformam a carne dos homens negros em pedra, fixa e congelada no espaço e no tempo: escravizados como um ícone no espaço representacional do imaginário e, historicamente, no centro da fantasia colonial do homem branco.

Existem dois aspectos importantes da fetichização em jogo aqui. A eliminação de qualquer interferência social na apreciação erótica do espectador não apenas coisifica os corpos, mas também apaga o processo material envolvido na produção da imagem, mascarando assim as relações sociais de poder racial acarretadas pela troca desigual e potencialmente abusiva entre o artista conhecido, autor nomeado, e os modelos negros, desconhecidos e dispensáveis. Da mesma forma que, de acordo com o fetichismo da mercadoria, dizemos que a obra é “alienada”, algo semelhante entra em funcionamento

no instante em que o nome próprio de cada modelo negro é retirado de uma pessoa e dado a uma coisa, como título ou legenda da fotografia, um objeto de arte que é propriedade do artista, proprietário e autor do olhar. Ademais, como itens com valor de troca, as impressões de Mapplethorpe atingem preços exorbitantes no mercado internacional da fotografia artística.

A ênfase fantasmática na maestria também sustenta a fetichização especificamente sexual do Outro, o que está evidente no efeito causado pelo isolamento visual: em cada momento, somente um homem negro por vez aparece no campo de visão. Como a impressão é de uma fantasia narcisista, egocêntrica e sexualizada, este é um componente crucial do processo de objetivação erótica, não só porque isso impede a possível representação do corpo coletivo ou contextualizado do homem negro, mas porque as fotos solitárias são a condição prévia para uma fantasia voyeurística de controle sobre o outro, sem intermediação e unilateral: esta é a função precisa da pornografia gay e hétero. A estetização funciona como uma armadilha para o olhar, o combustível que alimenta o apetite do olho imperial, cada imagem, portanto, nutre a fantasia racializada e sexualizada de apropriar-se do outro corpo como território virgem a ser penetrado e possuído por um desejo todo-poderoso “de investigar e explorar um corpo estrangeiro”.

Sobrepondo duas maneiras de ver – o nu que erotiza o ato de olhar e o estereótipo que impõe a fixidez –, encontramos no olhar de Mapplethorpe a reinserção da *ambivalência* fundamental da fantasia colonial, a oscilação entre idealizar sexualmente o outro racial e a ansiedade em defesa da identidade do ego masculino do branco. Stuart Hall (1982) enfatizou essa divisão do “olhar imperial”, sugerindo que para cada imagem intimidadora do negro como um nativo saqueador, selvagem ameaçador ou escravo rebelde, há a figura reconfortante do negro como servo dócil, palhaço divertido e artista feliz. Comentando sobre essa bifurcação das representações raciais,

Hall a descreve como expressão da

nostalgia de uma inocência eternamente perdida para o mundo civilizado e a ameaça de que a civilização seja dominada ou prejudicada pela recorrência da selvageria, que está sempre à espreita em um subterrâneo próximo, ou por uma sexualidade sem sofisticação que ameaça “libertar-se” (Hall, 1982: 41).

Em Mapplethorpe, podemos discernir três códigos fotográficos discretos, por meio dos quais esta ambivalência fundamental é reescrita pelo processo de uma fantasia sexual e racial que estetiza o estereótipo em uma obra de arte.

O primeiro, o mais reconhecido, é o código que podemos chamar de *escultural*, um subconjunto do nu artístico. [Na foto do modelo Phillip, fingindo arremessar um peso], o físico idealizado de uma estátua masculina da Grécia clássica é sobreposto a um dos estereótipos mais comuns, o negro como herói dos esportes, mitologicamente dotado de um corpo musculoso “natural” e essencialmente capaz de possuir força, graça e uma perfeição de máquina: vigoroso.

O esporte, por ser uma grande arena pública, é uma área importante de ambivalência, medo e fantasia dos homens brancos. O espetáculo de triunfantes corpos negros nos rituais da competição masculina reforça a ideia fixa de que os negros são “só músculos e nenhum cérebro” e, ainda assim, porque o homem branco é derrotado em seu próprio jogo – futebol, boxe, críquete, atletismo –, o Outro chega a ser invejosamente idolatrado.

Este cisma é visto diariamente nos tabloides populares. Nas manchetes de primeira página, os negros tornam-se claramente visíveis como uma ameaça à sociedade branca, como assaltantes, esturpradores, terroristas e guerrilheiros: seus corpos passam a ser a imago de uma capacidade selvagem e incontrolável de destruição e violência.

Entretanto, vá até as páginas internas, as páginas de esportes, e o corpo do homem negro passa a ser tratado como herói e é endeuçado; qualquer evidência de antagonismo é relegada à infantilização paternalista de Frank Bruno e Daley Thompson, que passam a ter o *status* de mascotes nacionais ou bichos de estimação adotados – não são Outros, eles são aceitáveis porque são “nossos meninos”. A vergonha nacional da Inglaterra, que perdeu para a Índia no críquete, é acompanhada pela admiração servil do físico impressionante de Viv Richards – o veloz jogador indiano é, ao mesmo tempo, uma ameaça e um vencedor. A ambivalência penetra profundamente nas reentrâncias do imaginário do homem branco; pense nas imagens jornalísticas do aperto de mão relutante entre Hitler e Jesse Owens nas Olimpíadas de 1936.

Se o olhar de Mapplethorpe fica momentaneamente perdido pela admiração, ele reassume o controle ao “feminizar” o corpo do homem negro em um objeto de arte passivo e decorativo. Quando Phillip é colocado em um pedestal, ele literalmente se torna massa nas mãos do artista branco – como outros neste código, o corpo torna-se matéria-prima, mera questão plástica, que deve ser moldado, esculpido e enformado em algo que pertença ao idealismo estético da abstração inerte (...).

Ao comentar sobre as diferenças entre as imagens em movimento e as imóveis, Christian Metz sugere uma associação que vincula a fotografia ao silêncio e à morte, pois os fotógrafos invocam um efeito residual de morte, fazendo com que “a pessoa que é fotografada esteja morta (...) morta por ter sido vista” (Metz, 1985: 85). Para o intenso escrutínio do olhar calculado e emocionalmente desconectado de Mapplethorpe, é como se cada modelo negro estivesse ali para morrer e, após, reencarnar sua essência alienada como objetos estéticos idealizados. Nós não somos convidados a imaginar suas vidas, histórias ou experiências, pois eles estão silenciados como sujeitos em si mesmos e, de certa forma, sacrificados no pedestal de um ideal

estético para afirmar a onipotência do principal sujeito, cujo olhar tem o poder da luz e da morte.

Em contraponto ao código escultural, temos o código suplementar do *retrato*, que “humaniza” as grossas linhas fáticas de abstração pura e concentra-se na face – a “janela da alma” –, introduzindo um elemento de realismo à cena. Qualquer conotação humanista é negada pelo olhar direto, que não afirma muito a existência de uma subjetividade autônoma, mas em vez disso (como as expressões remotas e distantes das modelos da alta-costura), enfatiza a distância máxima entre o espectador e o objeto inatingível do desejo. Olhe, mas não toque. O olhar direto do modelo para a câmera não desafia o olhar do artista branco, embora jogue com tensão ativa/passiva do ver/ser visto, porque qualquer potencial interrupção está contida pelo subtexto do estereótipo.

Assim, em um primeiro retrato, a natureza “primitiva” do negro é invocada pelo perfil: o rosto torna-se uma imagem remanescente de uma máscara tribal “africana” estereotipada – bochechas salientes e cabelos em *dreadlocks* emaranhados que conotam ainda mais a selvageria, o perigo, o exótico. Em outro, os contornos cinzelados de uma cabeça raspada, apurada por fios de suor, invocam os arquivos de fotografia de identificação judiciária da polícia. Isto também nos lembra dos usos antropométricos da fotografia colonial, que mensuravam o crânio do colonizado a fim de mostrar, pela prova documental da fotografia, a inerente “inferioridade” do outro. O retrato de Terrel, cuja careta grotesca lembra a máscara feliz/triste do menestrel negro, expressa isso com uma profunda ambivalência: humanizado pelo *pathos* racial, o estereótipo de Sambo assombra a cena, evocando a dependência supostamente infantil do negro ao *ole Massa* (*old master* – sinhô), que por sua vez, fixa a “castração” social, legal e existencial do negro em suas mãos de mestre branco.

Finalmente, dois códigos juntos – de *corte* e de *iluminação* – interpenetram a carne e mortificam-na em um fetiche sexual e racial,

um boneco de vodu vindo do lado obscuro do imaginário do homem branco. Todo o corpo é fragmentado em detalhes microscópicos – peito, braços, tronco, nádegas, pênis –, convidando a uma dissecação escopofílica das peças que compõem o todo. Com efeito, como um talismã, cada parte está investida com o poder de melhor evocar a “mística” da sexualidade dos negros do que qualquer totalidade unificada de forma empírica. A câmera, como uma faca, faz cortes, permitindo que o espectador inspecione as “mercadorias”. Essa atenção fetichista aos detalhes, pequenas cicatrizes e manchas da superfície da pele negra, serve apenas para aumentar o perfeccionismo técnico da impressão fotográfica.

O corte e a fragmentação dos corpos – muitas vezes decapitados, por assim dizer – são características salientes da pornografia e foram vistos, por determinados posicionamentos feministas, como forma de violência masculina, inscrição literal do impulso sádico do olhar masculino, cujo prazer, portanto, consiste em cortar os corpos das mulheres em pedaços e partes visuais. Seja esse posicionamento defensável ou não, o efeito da técnica aqui é sugerir a agressão do ato de olhar, mas não como uma violência racial ou “racismo visto como ódio”. Pelo contrário, a agressão vem da frustração do ego, que descobre que o objeto de seu desejo está fora de alcance, é inacessível. O corte é, nesse sentido, análogo ao *striptease*, pois a exposição de partes sucessivas do corpo distancia o objeto erógeno, tornando-o intocável, a fim de atormentar a vontade de olhar, que atinge o seu objetivo no desenlace, momento em que o sexo da mulher é revelado. A diferença é que, aqui, a revelação que reduz a mulher de anjo a prostituta é substituída pela mostra das partes íntimas do homem negro, e seu pênis é o totem proibido da fantasia colonial.

Já que cada fragmento seduz o olho a um fascínio cada vez mais intenso, vislumbramos a dilatação de uma forma libidinosa de olhar que se espalha por toda a superfície da pele negra. Os contrastes ásperos de luz e sombra concentram e fixam a atenção na textura

da pele do homem negro. Segundo Bhabha, ao contrário do fetiche sexual propriamente dito, cujos significados ficam normalmente escondidos como segredo de hermenêutica, a cor da pele funciona como “o fetiche mais visível de todos” (Bhabha, 1983: 30).

O fetiche da cor da pele – seja ela desvalorizada nos elos significantes da “negrofobia” ou hipervalorizada como um atributo desejável pela “negrofilia” – nos códigos do discurso racial constitui o elemento mais visível da articulação daquilo que Stuart Hall (1977) chama de “significante étnico”. A superfície brilhante da pele negra serve, em sua representação, a várias funções: sugere o esforço físico de corpos poderosos – os boxeadores negros, por exemplo, sempre brilham como bronze na área iluminada do ringue; na pornografia, sugere uma intensa atividade sexual realizada “antes” da foto – um estímulo metonímico para despertar a participação dos espectadores em uma encenação imaginada.

Nas fotografias de Mapplethorpe, o brilho especular da pele negra está vinculado a uma articulação dupla como agente fixador da estrutura fetichista das fotografias. Há um sutil deslizamento entre o representador e o representado, o brilho polido da pele negra consubstancia-se com a sedução luxuosa da impressão fotográfica de alta qualidade. Segundo Victor Burgin, o fetichismo sexual encaixa-se no fetichismo da mercadoria para inflar o valor econômico tanto da impressão da fotografia de arte, quanto na de moda; são os *glossies*, impressão em papel brilhante (Burgin: 1980: 100). Aqui, a pele negra e a superfície de impressão ficam vinculadas para aumentar tanto o prazer do espectador branco, quanto a rentabilidade destes produtos de arte mundial que são trocados entre o artista e seus revendedores, colecionadores e curadores.

No discurso diário, o *fetichismo* conota provavelmente uma sexualidade depravada ou pervertida e traz à mente as imagens de roupas de couro e borracha como sinais de perversão sexual. Esse exemplo não é fortuito, pois a moda do couro mantém seu apelo sensual

como uma espécie de “segunda pele”. Ao considerarmos que essas roupas são invariavelmente pretas, em vez de qualquer outra cor, tal fetichismo da moda sugere um desejo de simular ou imitar pele negra. Por outro lado, a teorização de Freud sobre o fetichismo como um fenômeno clínico de patologia sexual e perversão é problemática por várias razões; mas a noção central do fetiche como um substituto metafórico para o falo ausente permite-nos compreender a estrutura psíquica da rejeição, bem como entender a divisão dos níveis de crença consciente e inconsciente, relevantes ao eixo ambíguo em que negrofobia e negrofilia se entrelaçam.

Para Freud (1976 [1927]), o menino, que fica chocado ao ver a ausência do pênis na menina ou na mãe, que acredita ter sido perdido ou castrado, encontra o reconhecimento da diferença sexual ou genital juntamente com uma experiência de ansiedade que é, entretanto, negada ou desmentida pela existência de um substituto metafórico. O fetichista adulto depende desse substituto para conseguir acessar seu prazer sexual. Portanto, em termos de uma fórmula linguística: eu *sei* (que a mulher não tem pênis), *mas* (no entanto, ela tem, por meio do fetiche).

Tal divisão é capturada de forma precisa em “Man in a Polyester Suit”, em que o foco central está no pênis negro que emerge do zíper aberto, simultaneamente, afirmando e negando um dos mitos raciais mais fixos do imaginário do homem branco, ou seja, a crença de que todo homem negro tem um órgão sexual monstruosamente grande. As dimensões da fotografia trazem o tamanho do pênis negro para o primeiro plano, e este passa a significar uma ameaça, não a da diferença racial em si, mas o medo de que o outro seja sexualmente mais potente que seu senhor branco.

Como um objeto fóbico, o grande pau negro é um “objeto mau”, um ponto fixo das fantasias paranoicas do negrófobo, encontrado por Fanon tanto nas patologias de seus pacientes psiquiátricos brancos quanto em artefatos culturais normalizados de sua época.

Naquela época e hoje, quando veem a foto, “as pessoas não mais percebem o Negro, mas apenas um pênis; o Negro está eclipsado. Ele se tornou um pênis. Ele é um pênis (Fanon, 1970: 120).

A fantasia primal do grande pênis negro projeta o medo de uma ameaça não só à feminilidade branca, mas à civilização em si; assim, a ansiedade da miscigenação, da contaminação eugênica e da degeneração racial é evitada por meio de rituais de agressão racial por parte dos homens brancos – o linchamento histórico de negros nos Estados Unidos costumava envolver a castração literal da “fruta estranha” do Outro.

O mito do tamanho do pênis – uma “fantasia primitiva” na mitologia da supremacia branca, no sentido de que é compartilhada e coletiva em sua natureza – tem sido alvo da desmistificação liberal esclarecida, e a ciência moderna da sexologia repetidamente empreende a tarefa de tomar medições de pênis empíricos para demonstrar sua inverdade. Nos Estados Unidos pós-direitos civis, pós-movimento Black Power, onde a ortodoxia liberal não oferece qualquer legitimação a tais mitos folclóricos, Mapplethorpe decreta a rejeição dessa “verdade” ideológica: Eu *sei* (que não é verdade que todos os negros têm paus enormes), *mas* (no entanto, em minhas fotografias, eles têm).

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BURGIN, Victor. Photography, Fantasy, Fiction. *Screen*, v. 1, nº 21, 1980.
- DYER, Richard. Don't Look Now – The Male Pin-up. *Screen*, v. 3/4, nº 23, 1982.

- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Coleção Ditos e Escritos, v.3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- FREUD, Sigmund. Fetichismo. In: *Um caso de histeria. Três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1905-1907) ESB*. v. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- HALL, Stuart. Pluralism, Race and Class in Caribbean Society. In: *Race and Class in Post-Colonial Society*. Nova York: Unesco, 1977.
- _____. The Whites of Their Eyes. In: BRIDGES, George e BRUNT, Rosalind (Orgs.). *Silver Linings: Some Strategies for the Eighties*. Londres: Lawrence & Wishart, 1982.
- MAPPLETHORPE, Robert. *Black Males*. Amsterdam: Gallerie Jurka, 1983.
- _____. *The Black Book*. Munich: Schirmer/Mosel, 1986.
- METZ, Christian. Photography and Fetish. *October*, nº 34, 1985 (Outono).
- MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Londres: Macmillan, 1989. Primeira edição: 1975.
- Fonte: MERCER, Kobena. Reading Racial Fetishism. In: MERCER, Kobena (Org.). *Welcome to the Jungle*. Londres: Routledge, 1994. p. 173-85.