



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

FERNANDO FERREIRA DA SILVA ANANIAS

**“MÃE PERDOA ASSASSINO DO FILHO”: RESSENTIMENTO SOCIAL E
ESPETACULARIZAÇÃO DO PERDÃO NA CENA MIDIÁTICA BRASILEIRA**

CUIABÁ-MT

2022

FERNANDO FERREIRA DA SILVA ANANIAS

**“MÃE PERDOA ASSASSINO DO FILHO”: RESSENTIMENTO SOCIAL E
ESPETACULARIZAÇÃO DO PERDÃO NA CENA MIDIÁTICA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso na Área de Concentração de Estudos Linguísticos.

Linha de Pesquisa: Práticas Textuais e Discursivas
– Múltiplas Abordagens

Orientadora: Profa. Dra. Ana Carolina Nunes da Cunha Vilela-Ardenghi.

CUIABÁ-MT

Junho – 2022

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

A533m Ananias, Fernando Ferreira da Silva.
"Mãe Perdoa Assassino do Filho" : Ressentimento Social e Espetacularização do Perdão na Cena Midiática Brasileira / Fernando Ferreira da Silva Ananias. -- 2022
152 f. ; 30 cm.

Orientadora: Ana Carolina Nunes da Cunha Vilela-Ardenghi.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Cuiabá, 2022.
Inclui bibliografia.

1. Mãe. 2. Perdão. 3. Ressentimento Social. 4. Ethos Discursivo. 5. Cena de Enunciação. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO: “Mãe Perdoa Assassino do Filho”: Ressentimento Social e Espetacularização do Perdão na Cena Midiática Brasileira.

AUTOR: Mestrando FERNANDO FERREIRA DA SILVA ANANIAS

Dissertação defendida e aprovada em 28 de junho de 2022.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

- 1. PRESIDENTE/ORIENTADOR DA BANCA:** Ana Carolina Nunes da Cunha Vilela-Ardenghi
INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso
- 2. MEMBRO EXTERNO DA BANCA:** Sirio Possenti
INSTITUIÇÃO: Universidade Estadual de Campinas
- 3. MEMBRO EXTERNO DA BANCA:** Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira
INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia
- 4. SUPLENTE DA BANCA:** Flávia Girardo Botelho Borges
INSTITUIÇÃO: Universidade Federal de Mato Grosso

CUIABÁ, 28/06/2022.



Documento assinado eletronicamente por **SIRIO POSSENTI, Usuário Externo**, em 01/07/2022, às 18:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **ANA CAROLINA NUNES DA CUNHA VILELA ARDENGHI, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 02/07/2022, às 08:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira, Usuário Externo**, em 04/07/2022, às 10:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufmt.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4864887** e o código CRC **D46CA1C1**.

AGRADECIMENTOS

*Há um homem preto/
de olhos machucados/
que habita um terno azul/
no meu peito/*

(Homem Preto,
Vanessa da Mata)

Não posso dizer que se tratou de um processo tranquilo ou sequer próximo do que deveria ter sido. O mal-estar é geral, mas falo aqui de um sentimento que talvez seja partilhado por quem viveu o mestrado ou o doutorado nesse período específico: parece que não chegou a acontecer. A escrita da dissertação é um momento muito particular na trajetória acadêmica, uma vez que é o primeiro momento em que nos confrontamos com um processo mais demorado e exigente de pesquisa e escrita, tratando-se, nesse sentido, de um primeiro grande desafio. Ainda que seja sempre difícil, atravessar todo o período do mestrado na pandemia – ainda mais sob a gestão perversa e negacionista do governo brasileiro – alterou esta experiência de modo irrecuperável. *2020-2021* é um intervalo de tempo em branco com gosto distante e confuso, de modo que às vezes a sensação é de que deveríamos começar tudo de novo. Por tantas razões, não há como negar que este foi um período dominado pelo luto, pela frustração e pelo desencanto.

Talvez esse espaço não seja o mais adequado para adotar este tom, mas precisava fazer justiça aos motivos que me trazem aqui: o excesso, o melodrama, a espetacularização e o ressentimento. Enfim, talvez por isso me interesse por essa articulação entre o discurso, o político e as paixões. Como se vê, esse trabalho é um monumento singelo contra os falsos humildes, contra a síndrome de pequeno poder, contra aqueles que desejam se valer de suas posições privilegiadas para imputar culpa aos inocentes. Contra os adictos em hierarquia. Contra o abuso de poder. Contra tudo que deseja nos constranger por nossos sentimentos. Contra a naturalização da ideia de que o dominado precisa da proteção da figura mais poderosa para sobreviver. Pela possibilidade do grito e da denúncia. Pela possibilidade de expressar os afetos negativos.

Ainda assim, eu sei, sempre há pelo que agradecer.

À minha orientadora Carol. Quando vemos a Carol lecionar é sempre possível pescar outra aula dentro da aula: a cortesia, a rapidez de raciocínio, a entrega, a qualidade do texto falado que ela escreve ao vivo diante da nossa escuta, sua capacidade de relacionar o conteúdo específico com uma notícia que saiu no mesmo dia, sua leitura crítica e minuciosa. Sem dúvidas, o alívio de ter as nossas ideias e as nossas palavras sob o olhar atento e cuidadoso de alguém que não nos subestima.

Aos membros da Banca. À Fernanda Mussalim, pela leitura afiada e pelas contribuições valiosas na qualificação para a revisão de alguns pontos importantes do trabalho. Ao Sírio Possenti, por ter contribuído para a minha formação com o seu trabalho e por ter aceitado compor a banca da defesa nesta reta final.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

À minha mãe, Rosângela, por seu trabalho incansável pela manutenção da minha vida e da minha irmã. Por respeitar a liberdade do movimento das asas que voam pra bem longe do seu ninho.

À minha irmã, Gabriela, e à minha afilhada, Mariana, que seguem me fortalecendo entre chegadas e partidas, preservando o brilho de tudo que já fui e ainda posso ser.

Às minhas avós: Vergínia da Silva Ananias, pelo colo de água profunda e por nossa irmandade de olhos rasgados. À Dona Santa (Maria Ferreira da Silva), por ter me impregnado do destino de narrar histórias. Às duas porque me ensinaram a domar, lustrar e esculpir o silêncio.

À Família Ferreira, reduto de batuques, timbres marcantes e pessoas sempre dispostas a festejar os outros. Neda, Cida, Rosane, Ivone, Luís Antônio, Marcus Vinícius, Rafaella e tantos mais. Reservo um espaço especial para celebrar o meu tio Rui e a sua esposa Conceição, vítimas da Covid-19 numa época em que a vacina poderia estar disponível, não fosse a negligência do governo federal. Nas festas da família, sua música seguirá ressoando.

À Deborah, amor que me ensinou a dar os primeiros passos nessa disciplina. Por ser sempre a primeira leitora e a crítica mais criativa. Por seu eterno espanto diante da vida. Por ser meu amuleto contra as mortes de todos os dias.

Ao meu avô Valmir Ananias (*in memoriam*), a quem dedico a epígrafe desses agradecimentos. Ainda me pego, vez ou outra, embarcado em seu fusca branco, de manhã cedinho, partindo pra escola.

Ao lápis no papel e aos dedos no teclado: à escrita por sempre ter sido minha única senha para atravessar a cidade.

RESUMO

Nesta dissertação, busquei descrever e analisar, discursivamente, a espetacularização do perdão na Cena Midiática brasileira, privilegiando as reportagens protagonizadas por mães que afirmam perdoar os assassinos de seus filhos. Assim sendo, o corpus foi constituído por edições de três programas policiais (*Brasil Urgente*, *Caso de Polícia* e *Band Cidade*) e uma edição do Globo Repórter (2013), incluindo também, como material paralelo ao enfoque temático do corpus, a campanha de divulgação da novela *Amor de Mãe* (2019) – com o objetivo de subsidiar a análise no que tange à construção discursiva do imaginário de maternidade em circulação. Filiada à Análise de Discurso, a partir da perspectiva adotada por Maingueneau, esta pesquisa se apoia sobre as noções de Ethos Discursivo (MAINGUENEAU, 2020) e Cena de Enunciação (MAINGUENEAU, 2008). Ainda, este trabalho se construiu a partir das reflexões de Maria Rita Kehl (2020) sobre o Ressentimento Social (com ênfase para o ressentimento camuflado na sociedade brasileira), os estudos de Marilena Chauí (1998; 2000) sobre a formação da nação brasileira (especialmente o mito da não violência brasileira) e as considerações de Hollanda, por meio do conceito do Homem Cordial (2012), a respeito do caráter nacional. Atentando, principalmente, para o modo como o evento da mãe-que-perdoa-o-assassino-do-filho foi abordado pelos segmentos midiáticos selecionados em nossa análise, foi possível elaborar as seguintes discussões: i) a representação das mães como seres supostamente dotados de uma capacidade inata (de ordem divina) para o perdão ii) como extensão deste primeiro ponto, a representação do amor materno como um amor incondicional, superior a qualquer sentimento; iii) a “vocação” do brasileiro para a felicidade; iv) a qualificação do perdão como distintivo moral e prerrogativa para a saúde e bem-estar. Orientada pela Análise do Discurso e pelas contribuições da psicanálise, da filosofia e da sociologia, esta dissertação se voltou, sobretudo, para a compreensão do funcionamento discursivo do ressentimento social na constituição do ethos maternal misericordioso – imbricado a um ethos de brasilidade – que emerge na Cena Midiática brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Mãe; Perdão; Ressentimento Social; Ethos Discursivo; Cena de Enunciação.

ABSTRACT

In this dissertation, I sought to describe and analyze, through a discursive perspective, the spectacularization of forgiveness in the Brazilian Media Scene, focusing on reports starring mothers who claim to forgive their children's killers. Therefore, the corpus was composed of three police newscasts' editions (Brasil Urgente, Caso de Polícia and Band Cidade), an edition of Globo Repórter (2013), and also including, as parallel material to the thematic focus of the corpus, the ad campaign of the telenovela Amor de Mãe (2019) – in order to subsidize the analysis regarding the discursive construction of the motherhood imaginary in circulation. Affiliated to Discourse Analysis, through Maingueneau's perspective, this research is based upon the notions of Discursive Ethos (MAINGUENEAU, 2020) and Enunciation Scene (MAINGUENEAU, 2008). As an interdisciplinary theoretical contribution, this work is built upon Maria Rita Kehl's (2020) reflections on Social Resentment (mainly the camouflaged resentment in Brazilian society), Marilena Chauí's (1998; 2000) studies on the formation of the Brazilian nation (especially the myth of Brazilian non-violence), and Hollanda's considerations, through the concept of the Cordial Man (2012), regarding the national character. Paying attention, mainly, to the way the mother-who-forgives-the-slaughter-of-the-child event was addressed by the media segments selected in our analysis, It was possible to elaborate the following discussions: i) the representation of mothers as beings who are allegedly born (speaking in a divine level) to forgive; ii) as an extension of the first question, the representation of maternal love as an unconditional love, above all else; iii) the Brazilian "vocation" for happiness; iv) and the qualification of forgiveness as a moral distinctive and prerogative for health and well-being. Guided by Discourse Analysis and the contributions of psychoanalysis, philosophy and sociology, the analysis was led, above all, to the understanding of the discursive functioning of social resentment in the constitution of the merciful maternal ethos – imbricated to an ethos of Brazilianness – that emerges in the Brazilian Media Scene.

KEY-WORDS: Mother; Forgiveness; Social Resentment; Discursive Ethos; Enunciation Scene.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1. MÃE PERDOA ASSASSINO DO FILHO: UMA CENA DISPARADORA	
1.1 Revisitando o Arquivo.....	17
1.2 Entrada no Corpus.....	22
1.3 Às voltas com o corpus.....	26
1.4 Questões Iniciais.....	30
CAPÍTULO 2. O PAÍS REDENTOR: REFLEXÕES SOBRE O PERDÃO COMO TRAÇO DO ETHOS BRASILEIRO À LUZ DO MITO DA NÃO-VIOLÊNCIA E DO RESSENTIMENTO SOCIAL	
2.1 Cartão Postal.....	32
2.2 Verdeamarelismo: O Mito Da Não-Violência Brasileira E O Homem Cordial.....	35
1.3 O Ressentimento Social.....	45
CAPÍTULO 3. ANÁLISE DE DISCURSO: ETHOS E CENAS DE ENUNCIÇÃO	55
CAPÍTULO 4. CASOS DE POLÍCIA: O PERDÃO TELEVISIONADO	
4.1 Sintonizando os canais: Televisão, Espetacularização, Discurso Jornalístico e o Mito da Não-Violência Brasileira.....	62
4.2 Exemplo de Vida: Cara a Cara com o Assassino.....	70
4.3 Caso de polícia: o talk show gospel.....	81
4.4 “Eu não sou ninguém”.....	100
4.5 “Ajoelhe e peça perdão”.....	104
Balanco parcial.....	107
Capítulo 5. O MISTÉRIO DA FELICIDADE E A MAGIA DO PERDÃO: NA TELA DO GLOBO REPÓRTER, UM ETHOS DE BRASILIDADE	
5.1 A TV Globo.....	109
5.2. Tudo é incerto, menos o amor de mãe (?): o mundo ético do amor materno incondicional.....	112
5.3 O Globo Repórter Apresenta: Receita médica e mágica para a felicidade.....	117
Capítulo 6. MATARAM NOSSOS FILHOS: ETHOS MATERNAL E AÇÃO POLÍTICA	130

(...) o coração de uma mãe é um abismo no fundo do qual se encontra sempre um perdão.
(trecho do romance *A Mulher de 30 anos*, Honoré de Balzac)

INTRODUÇÃO

Camila: Mãe, pelo amor de deus... Mãe! Onde a senhora tava?

Dona Lurdes: Fui no hospital ver Telma.

Camila: Mãe, o que que a senhora ainda foi fazer com essa mulher?

Dona Lurdes: ... fui me despedir dela, dizer que ela pode morrer em paz... e, ó, eu acho que Danilo devia ir lá, visse?

Camila: Mãe, o Danilo não quer falar com a Telma, pelo amor de deus! Depois de tudo que ela fez?

Magno: Essa doida tentou matar Camila, mãe! Ela tentou te prender numa jaula feito um bicho! Que compaixão é essa?

Dona Lurdes: Sabe que eu não sei? Eu acho que é a idade, a idade faz a gente entender umas coisas que não tem nem... não tem explicação.

Diálogo entre Camila, Dona Lurdes e Magno na novela *Amor de Mãe* (2019-2020)¹

“Você seria capaz de perdoar?” é uma interrogação que convoca inevitavelmente o universo (ou o mundo ético) da justiça: logo nos vemos inseridos num mundo dividido em vítimas e algozes, juízes e testemunhas, crime e castigo. Seja para quem o clama ou para quem o concede, o perdão (ou sua ausência) é um dos afetos centrais no desenrolar de um conflito. Não à toa, podemos observar como esse afeto circula em nosso imaginário em muitos campos de representação. Na telenovela brasileira, gênero que circula amplamente em nosso território, penso na redenção de Carminha (Adriana Esteves), vilã de Avenida Brasil (2012, Rede Globo). A personagem, logo no primeiro capítulo, aplica um golpe no marido e abandona Rita, sua enteada, em um lixão; ao longo do enredo, ela segue travando uma guerra com Rita (que assume, quando adulta, a alcunha de Nina para empreender sua vingança) enquanto mantém-se aliada a Max, seu cúmplice, para manipular o dinheiro e a vida da família de Tufão, seu novo marido. Por fim, tendo sido exposta por seus golpes e tendo cumprido pena após confessar o assassinato de Max, a

¹ Transcrição de uma cena da novela *Amor de Mãe* disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9425282/?s=0s> (do minuto 7:17 até 8:14).

vilã encerra seus dias morando novamente no lixão em que passou a infância sob a tutela de Mãe Lucinda. Em sua última cena, Carminha é surpreendida pela visita de Jorginho, seu filho, e Nina que, num gesto de conciliação, vão apresentar a avó seu primeiro neto. O diálogo entre as personagens se resume em uma troca de pedidos de perdão que culmina, a pedido de Mãe Lucinda, em um abraço. Um enredo que mobilizou uma das maiores audiências da última década tendo justamente a vingança de Nina como elemento central teve seu desfecho marcado pela reconciliação e pelo apaziguamento dos sentimentos negativos entre as antagonistas.

Se recorrermos à tragédia grega, podemos ver em *Édipo Rei* (Sófocles) o perdão se expressar através do autoflagelo: no terceiro ato, o personagem-título cega os próprios olhos para expiar sua culpa diante da consciência de que matou o próprio pai e de que sua esposa, Jocasta, é, na verdade, sua mãe. Nesse sentido, ao infligir uma punição a si mesmo o personagem promove no público uma espécie de *catarse* (*katharsis*) que, de acordo com os apontamentos de Maria Helena da Rocha Pereira² no prefácio da poética de Aristóteles (em edição de 2008), exerceria, segundo a doutrina de Bernays, uma “função terapêutica por homeopatia” (PEREIRA, 2008, p.19). No esquema aristotélico proposto para analisar a Tragédia, a *catarse* seria a purificação do erro (*hamartia*) que foi cometido por meio de uma ação desmedida (*hýbris*). A expurgação do erro do herói trágico – seja pelo derramamento de sangue, lágrimas ou palavras de confissão – seria também, portanto, uma purificação coletiva. Para que Édipo pudesse seguir em frente, foi necessário aplicar uma pena em si mesmo: o perdão mantém uma relação estreita e contraditória com a punição. Comovido – ou atemorizado – pelo destino do herói e sentindo intensamente o castigo autoimposto, o público também se sente perdoado.

Finalmente, penso numa das representações mais candentes desse afeto para a civilização ocidental: a mitologia cristã. Durante o ato de sua crucificação, Jesus suplica a Deus que perdoe seus algozes, “pois eles não sabem o que estão fazendo” (Lucas, 23:24). Na *Parábola dos Dois Devedores*³ (chamada também de *Maria aos Pés de Jesus*), Cristo é convidado para jantar na casa de um fariseu quando uma mulher, reconhecida pela comunidade por ser uma pecadora, vai ao seu encontro para cobri-lo de reverências; ajoelhada aos seus pés, a mulher chora, lavando-o de lágrimas que ela mesma enxuga com os próprios cabelos. O fariseu, no entanto, reprova a atitude de Jesus em aceitar ter

² Filóloga especialista em Estudos Clássicos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

³ https://pt.wikipedia.org/wiki/Par%C3%A1bola_dos_Dois_Devedores

seus pés beijados por uma pecadora. Inspirado pela devoção da mulher, que ungiu seus pés de perfume, Jesus sentencia aos seus anfitriões que ela o ama mais do que aqueles que não são pecadores:

Por isso te digo: Perdoados lhe são os seus pecados, que são muitos, porque ela muito amou; mas aquele a quem pouco se perdoa, pouco ama. *Disse à mulher: Perdoados são os teus pecados. Os que estavam com ele à mesa, começaram a dizer consigo mesmos: Quem é este que até perdoa pecados? Mas Jesus disse à mulher: A tua fé te salvou; vai-te em paz.»* (Lucas 7:36-50).

O perdão é, portanto, um componente basilar para a teologia cristã. A sua crucificação circula, tanto em obras audiovisuais como no discurso dos filiados à tradição cristã, como símbolo da expiação dos nossos pecados.

Assim, enquanto a morte de Jesus representa um sacrifício de amor pela humanidade, a mitologia em torno de sua mãe, a Virgem Maria, se posiciona, de acordo com a teóloga Jutta Burgraff, como um arquétipo central para a compreensão de como tem sido significada a figura materna no imaginário: “Maria é modelo de perdão porque «nos ensina a perdoar de todo coração, incondicionalmente, como uma mãe, não como uma educadora»”⁴. Mais além, o Pe. Dr. Stockel Fidélis afirma que “Maria é educadora de Seu Filho, mas ao mesmo tempo é discípula. O seu coração maternal participa e aprende do amor misericordioso. Ela experimentou a misericórdia divina, acolhendo no seu ventre a própria fonte desta misericórdia: Jesus Cristo.” (2016, p. 102). De tal modo que uma das formas de culto à Virgem Maria é Nossa Senhora das Dores, cuja denominação deriva das chamadas Sete Dores de Maria, sendo a sétima delas a dor de ver o corpo do filho morto sendo sepultado. A Virgem Maria é tida, enfim, como Mãe do Perdão, como sintetiza o Papa Francisco em discurso proferido na Festa de Nossa Senhora de Guadalupe em 2015 (FIDÉLIS, 2016, p. 103):

Ao pé da cruz, Maria vê o seu Filho que Se oferece totalmente a Si mesmo e, assim, dá testemunho do que significa amar como Deus ama. Naquele momento, ouve Jesus pronunciar palavras nascidas provavelmente do que Ela mesma Lhe ensinara desde criança: «Perdoa-lhes, Pai, porque não sabem o que fazem» (Lc 23, 34). Naquele momento, Maria tornou-Se, para todos nós, Mãe do perdão. Ela própria, seguindo o exemplo de Jesus e com a sua graça, foi capaz de perdoar àqueles que estavam a matar o seu Filho inocente.

Isto posto, é evidente que a consagração de Maria como a “Rainha-mãe” passa pelo aspecto trágico de sua jornada (não é à toa que é a cena de Maria com o corpo crucificado de Jesus em seu colo que está eternizada em *Pietà*, clássica escultura de

⁴ <https://pt.zenit.org/articles/maria-ajuda-a-perdoar-sempre-e-sem-condicoes/>

Michelangelo que permanece como iconografia clássica da dor da perda de um filho), marcada, sobretudo, pela sua postura benevolente, serena e incondicionalmente amorosa diante da morte do filho, ao ponto de perdoar seus assassinos: se Adão e Eva representam a concepção do pecado, Jesus e Maria encenariam miticamente o perdão original. Como ilustrado no diálogo da novela *Amor de Mãe* transcrito na epígrafe desta introdução, o perdão materno é enunciado como um gesto natural que não exige grande elaboração por parte da personagem (Dona Lurdes, mãe de cinco filhos, interpretada por Regina Casé), sendo concebido, portanto, como um traço nuclear das qualidades atribuídas ao chamado “instinto materno” e, por extensão, ao povo brasileiro.

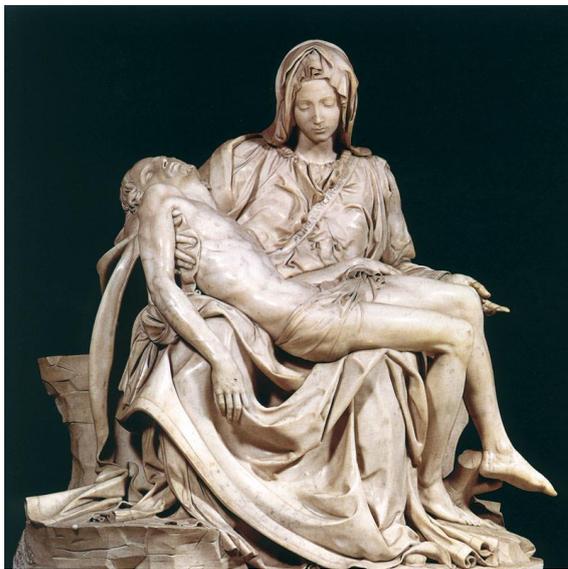


Figura 1– Pietá (Michelangelo) - Fonte: Google Imagens



Figura 2 - Retratos de um dia social - Releitura da Pietá por Marcos Ferreira - Fonte: <https://www.artmajeur.com/pt/ferreiramarcos/artworks/9229954/retratos-de-um-dia-social>

Assim, desde a tragédia grega, passando pelo texto bíblico, até o folhetim brasileiro, o perdão percorre os corredores da história das civilizações como ponto de parada (quase sempre obrigatória) para que um ciclo se encerre e tudo comece novamente. Nessa linha de raciocínio, o ressentimento, seu oposto, marcaria, portanto, a estagnação, a imobilidade. A partir desse eixo (imobilidade-movimento) é que nortearei as reflexões desenvolvidas na presente dissertação. Para estudar como o perdão tem sido valorado em nossa sociedade é preciso, portanto, mergulhar no ressentimento. Se o perdão é a prerrogativa para que o rio siga seu fluxo, o ressentimento envenena seu curso de redemoinhos, desejoso de marcar determinados trechos como pontos de eterno retorno: “nunca mais poderei caminhar para fora desse dia”. Nesse sentido, pensando na

conjuntura deste trabalho, refletir a respeito dos estereótipos que atribuem ao povo brasileiro uma vocação para a alegria e às mães a certeza do amor incondicional passa, necessariamente, pela revisão da relação entre o Brasil, o denominado país do futuro, com o seu passado. É a partir daí que emerge uma das questões centrais desta pesquisa: nessa relação conflituosa com a própria memória, como tanta sede de sangue e de justificação – afinal, “bandido bom é bandido morto” – pode conviver com o fato de que perdoar é um atestado de nobreza moral na sociedade brasileira?

Sendo estas as bases da nossa pergunta de pesquisa, o *corpus* será, majoritariamente, composto justamente por cenas nas quais se verificam um expediente recorrente em jornais policiais de traço sensacionalistas (mas não só, visto que também trabalharemos com uma edição do Globo Repórter): perguntar a uma mãe que teve o filho assassinado se ela é capaz de perdoar o assassino. Tal interrogação aciona uma memória inescapável – Maria, a Rainha-mãe – em que a resposta deve ser positiva e a valoração do sujeito (especialmente o que denominarei *sujeito-mãe*) é dependente, portanto, de sua conformidade a esse *já-lá* da enunciação. Nesse sentido, penso em um exemplo recente da justiça brasileira⁵ no qual um crime cometido por uma mãe foi julgado com mais gravidade do que o mesmo crime cometido por um homem sob a justificativa de que uma mãe, nas palavras da sentença da juíza, “deve ter vergonha pelos seus filhos”. Como se vê, assim como há a valoração de uma mãe por sua capacidade de perdoar, há também um julgamento mais severo em relação aos seus crimes.

Enfim, parto para a estruturação dos capítulos. No capítulo 1, empreendo uma revisão do processo de composição do *corpus*, passando pelo arquivo que costurou a formulação do problema de pesquisa até chegar à descrição e breves reflexões acerca do objeto de análise que recortei como entrada no *corpus*: a matéria “Exemplo de Vida: Mãe Perdoa Assassino de Vida” do programa Caso de Polícia que apresenta a cena de uma mãe cara a cara com o assassino de seu filho, afirmando perdoá-lo.

No capítulo 2, apresento o aparato teórico para a composição desta dissertação: as reflexões de Marilena Chauí (2000) sobre o mito fundador do Brasil e o mito da não-violência brasileira (1998), a formulação de Hollanda (2012 [1936]) a respeito da expressão Homem Cordial, e o estudo de Maria Rita Kehl (2020 [2000]) sobre o Ressentimento Social e sua expressão camuflada na sociedade brasileira. As proposições

⁵ Matéria disponível em: <https://projetcocolabora.com.br/ods5/pena-maior-por-ser-mae/>

destes autores se articulam na medida em que contribuem para compreendermos a construção do imaginário da brasilidade – elemento fundamental para analisarmos o funcionamento do ressentimento social presente justamente na espetacularização do perdão na cena midiática brasileira.

No capítulo 3, ressalto a análise de discurso como base teórico-metodológica desta pesquisa, sobretudo a proposta enunciativo-discursiva de Maingueneau (2004; 2013; 2015; 2016; 2020) e seus conceitos de Ethos e Cenas de Enunciação, entre outras categorias mais específicas.

Em seguida, no capítulo 4, sigo efetivamente para a análise do material apresentado no capítulo 1: a matéria “Exemplo de Vida: Mãe perdoa assassino do filho”. Para tanto, orientam este capítulo, além do aporte teórico-metodológico apresentado no capítulo 2, as reflexões de Eugênio Bucci e Maria Rita Kehl em *Videologias* (2004) sobre o que os autores designam como o poder *videológico* – ou seja, a relação entre ideologia e o fluxo imagético televisivo –, sobretudo para refletir sobre a discursivização de certa “identidade” brasileira a partir da mediação da televisão, considerando também o discurso jornalístico e a espetacularização nesta constituição.

No capítulo 5, me volto para a análise da construção de um ethos de brasilidade em uma edição do Globo Repórter cuja temática consiste em investigar qual seria o mistério da felicidade (o perdão é apresentado como uma das respostas justamente a partir do exemplo de uma mãe que perdoou o assassino do filho). No capítulo 5, a ideia é considerar também sobre a circulação dos estereótipos em torno do amor materno e o seu caráter “incondicional”; para tanto, será analisado o slogan (*tudo é incerto, menos o amor de mãe*) da novela *Amor de Mãe* (Rede Globo). De modo geral, este capítulo dedicará especial atenção para considerar o papel da TV Globo na construção e disseminação de imaginários sobre o Brasil e os brasileiros.

Finalmente, no capítulo de conclusão, a proposta é esboçar uma análise (que terá um caráter preliminar, sem intenções conclusivas) com o foco nas mães que perdem seus filhos para a violência do Estado e que, no processo de luto, se tornam ativistas. A ideia é olhar para o avesso do ressentimento: a ação política. Assim, me voltarei para a análise do documentário *Mataram Nossos Filhos* (2016) que conta com os depoimentos de algumas mulheres que compõem o movimento *Mães de Maio* (constituído pelas mães que perderam seus filhos na chacina executada pela polícia em São Paulo em maio de 2006).

A ideia é encerrar a dissertação com um contraponto aos outros materiais, voltando o olhar para outro gênero (o documentário), pensando como o enquadramento do sujeito-mãe se desloca da Mãe Misericordiosa para a Mãe de Luta.

CAPÍTULO 1. “MÃE PERDOA ASSASSINO DO FILHO”: UMA CENA DISPARADORA

Mas que vingança poderia eu contra um Deus Todo-Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado podia me esmagar? Minha vulnerabilidade de criatura só. Na minha vontade de vingança nem ao menos eu podia encará-Lo, pois eu não sabia onde é que Ele mais estava, qual seria a coisa onde Ele mais estava e que eu, olhando com raiva essa coisa, eu O visse? no rato? naquela janela? nas pedras do chão? Em mim é que Ele não estava mais. Em mim é que eu não O via mais. (...) Enquanto eu imaginar que “Deus” é bom só porque eu sou ruim, não estarei amando a nada: será apenas o meu modo de me acusar. (...) Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo da minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe.

(Perdoando Deus, Clarice Lispector)

1.1. REVISITANDO O ARQUIVO

“Eu perdoou você, eu perdoou você” – a mulher entoava, em ritmo de oração, para um rapaz contrariado, enquanto sustenta a mão em seu queixo, demandando que ele a encare de volta. Ao seu redor, câmeras, microfones e uma atmosfera tensa que pode ser lida nos rostos de cada um. Todos os olhos estão voltados para as duas figuras no centro. Ela está perdoando o assassino do seu filho. Logo de início, o acontecimento se ilumina em suas palavras: “eu sou uma cristã e estou lhe perdoando”. Trata-se da transmissão “ao vivo” (vide o registro disponível no *Youtube* sob o título *Exemplo de Vida: Mãe Perdoa Assassino do Filho*)⁶ de uma mãe que, um ano depois do ocorrido, encontra o assassino de seu filho na delegacia e decide perdoá-lo publicamente. Os estereótipos em torno da maternidade, a reivindicação de um posicionamento cristão, o gesto de perdoar alguém

⁶ Matéria produzida pelo Programa Caso de Polícia da TV Tambaú, afiliada do SBT na Paraíba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kKtaurAOp7U>. Acesso em: 26/10/2021.

em público: diante desta matéria localizo, em um primeiro contato, elementos disparadores para uma análise.

Assim sendo, neste capítulo, busco traçar o trajeto desta pesquisa, desde o momento em que formulo o problema até a constituição do corpus, demonstrando como, a partir desse acontecimento disparador, vou costurando outros nós – na garganta e no discurso – à conjuntura da análise.

É preciso dizer que não chego a essa cena por acaso. Me graduei em Comunicação Social (com habilitação em Publicidade e Propaganda) e na pós-graduação meu desejo era abrigar um projeto nos estudos de cinema e audiovisual. No projeto de pesquisa, meu objeto de análise seria o longa *Mother!* (2017) de Darren Aronofsky sob a perspectiva do Excesso, de acordo com Mariana Baltar (2012) e Linda Williams (1977), e de sua filiação ao Novo Horror, conceito de Angela Ndalianis (2012). Em breve resumo, trata-se da história de um casal (um escritor em bloqueio criativo e sua esposa que está empenhada em reparar, por conta própria, a estrutura da casa depois de um incêndio) que vive isolado num casarão cravado numa área inóspita, dotada de um caráter quase mítico. Em dado momento, o casal passa a receber sucessivas visitas indesejadas que, sob pretexto de comparecer ao lançamento do novo livro do escritor, se instalam na casa, promovendo todo tipo de desordem. O filme odiado-amado (mais odiado, na verdade)⁷ pelo público e pela crítica me capturou pela simbiose que constrói entre as entidades *Mãe* e *Planeta Terra*, pelo pertencimento híbrido a vários gêneros dramaturgicos, pela sequência obra-prima de invasão domiciliar, pela força das metáforas bíblicas que concentram em duas horas certa recapitulação apaixonada e violenta da história da Criação, do colonialismo, do patriarcado e, em última análise, da história da degradação do mundo e dos recursos naturais. A artista performática Marina Abramovic, em mensagem ao diretor, definiu bem o sentimento: “Você teve a coragem de expor o lado mais sombrio da natureza humana e do amor incondicional. Quando você não tinha mais nada para dar, você arrancou seu próprio coração”. Ao final do filme, depois de ser vilipendiada, desautorizada, invadida, agredida e saqueada de todas as formas, a personagem *Mãe* (ao mesmo tempo Virgem-Maria e Mãe-Terra) liberta dentro de si uma fúria que detona a casa em chamas (metáfora para os desastres naturais provocados pela ação humana). Manipulador, *Ele* – o marido escritor (alegoria para Deus) – acaba

⁷<https://rollingstone.uol.com.br/cinema/diretor-de-mae-darren-aronofsky-ainda-recebe-mensagens-de-odio-por-ter-feito-filme/>

amansando sua fúria e a convencendo a arrancar o próprio coração e a entregá-lo para que Ele, o criador, possa restaurar o mundo depois de sua destruição total. Esse gesto de complacência e abnegação absoluta em que a própria vítima é convencida a sacrificar-se para a reparação do dano provocado por outrem ocorre justamente depois de eventos desastrosos acometerem a personagem, incluindo o fato de seu bebê recém-nascido (alegoria para Cristo) ter sido devorado por um séquito de fiéis/fãs obcecados pelo seu marido que queriam compartilhar de sua carne (a hóstia) e de seu sangue (o vinho). Mesmo tendo a sua casa invadida e o seu filho assassinado sob a autorização d'Ele (que ainda clama para que ela perdoe os assassinos), a Mãe confia nas mãos do seu marido-deus o seu coração-fruto-proibido, permitindo que a casa (*Jardim do Éden*) devastada pelo incêndio se regenere e tudo comece novamente. Eis o ciclo da Mãe mítica ilustrado pelo filme: doar, servir, aceitar, compreender, ser invadida e usurpada em retorno e, ainda assim, perdoar, dando mais e mais e sempre mais.

Num olhar retrospectivo, é possível dizer que, de alguma maneira, este breve percurso conduziu a um problema de pesquisa que tocaria em questões dessa natureza. Nesse sentido, o filme compõe o arquivo desta pesquisa, ainda que não esteja integrado ao corpus. Estabeleço tal distinção entre *arquivo* e *corpus* ancorado em Zoppi-Fontana (2005, p.4) quando afirma que o corpus é “resultado de um processo de construção contemporâneo ao processo analítico que considera o funcionamento da memória discursiva como princípio de legibilidade dos enunciados”, ao passo que o arquivo seria tomado, “como postulado por Pêcheux (1982: 57), ‘no sentido amplo de campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão’ ”.

Assim, deslocando um pouco essas definições, o filme compõe um arquivo pertinente (ainda que não se trate propriamente de um documento) aos propósitos dessa análise por apresentar uma fabulação da história do mundo que ilumina questões relevantes acerca do arquétipo da maternidade (convocando a Virgem Maria como referência maior) e da centralidade do perdão no discurso cristão. De tal modo, assumo que a cena disparadora a qual me refiro no começo desse capítulo somente se apresenta como possibilidade de entrada para compor um corpus porque se conecta de algum modo com um arquivo que já suscitava tais indagações. Por esta razão, não me parece um acaso entrar em contato com esta cena, visto que o incômodo/investigação já estava sendo gestado, ainda que em outro objeto de análise.

O caminho para investir na composição de outro corpus inclui, certamente, o encontro com a Análise do Discurso. É a partir da tríade proposta pela disciplina, conjugando a linguística, a psicanálise e o materialismo histórico, que compreendo que meu interesse como pesquisador reside muito mais nos efeitos de sentido do que nas discussões caras às teorias do cinema. Dessa forma, penso no que Maingueneau (2014) afirma a respeito do papel do analista do discurso no tratamento dos gêneros discursivos:

(...) ele levará em conta as propriedades do próprio gênero de discurso, os papéis sociodiscursivos que ele põe em relação (animador, convidado), as diferentes estratégias de legitimação dos locutores, a maneira de cada um ajustar seu posicionamento ideológico às restrições impostas pelo gênero e pela conjuntura na qual eles falam etc. (MAINGUENEAU, 2015, p. 48)

Diante da visada proporcionada pela AD, cujo modo de funcionamento permite ao pesquisador analisar, por exemplo, uma dada conjuntura por meio de uma particularidade, de um dado supostamente menor, pensei que deveria me voltar para o Brasil, distanciando-me do cinema americano – ou mesmo de qualquer objeto estrangeiro –, seguindo à procura de uma materialidade discursiva que me conduzisse nesse sentido. Deste modo, ruminei sobre imagens e temas mais próximos da nossa realidade que pudessem me mobilizar como pesquisador interessado que sou em questionar o Brasil. Foi, então, assistindo à televisão, essa mídia tão central na vida brasileira, que um incômodo se instalou: no *Fantástico*⁸, em matéria de 27 de janeiro de 2019, sou apresentado à história de um rapaz detido injustamente em decorrência de um processo de reconhecimento que se provou, posteriormente, repleto de falhas metodológicas, além de refutado ante a apresentação incontestável de álibi por parte do acusado.



Figura 3 - Fonte: Globoplay

⁸ <https://globoplay.globo.com/v/7333166/?s=0s>

Ao final da matéria – inicialmente centrada em uma entrevista exclusiva na qual o jovem relata os dias na cadeia e o alívio da absolvição – é promovido um encontro entre a mãe da vítima e o rapaz acusado injustamente.

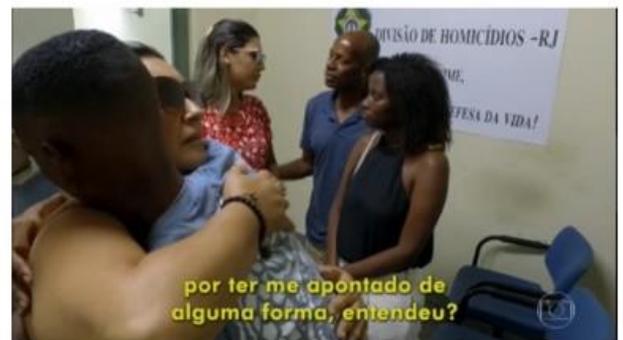


Figura 4 - Fonte: Globoplay

Nesta reunião, a vítima da injustiça dedica-se a verbalizar seu perdão à mãe da vítima, uma das responsáveis pela sua detenção – por tê-lo apontado erroneamente como o assassino de seu filho –, buscando mostrar-se, inclusive, empática em relação à sua perda. Destaco desse acontecimento dois pontos fundamentais: a posição da vítima da injustiça consiste em apresentar-se como alguém despido de mágoas (*E em nenhum momento eu julguei a senhora por ter me apontado de alguma forma*) enquanto a mulher que contribuiu para o encarceramento criminoso de um inocente abstém-se da responsabilidade, atribuindo à injustiça desígnios de ordem divina (*Eu sempre pedi a Deus que Deus fizesse justiça, né? E Deus não é injusto e não ia deixar nenhuma injustiça ser cumprida*). Que injustiça é essa “que não foi cumprida” sendo que um ser humano foi exposto ao terror do cárcere por um processo que, além de tecnicamente falho, foi indubitavelmente racista? Por que interessa a um programa como o *Fantástico* – consolidado nos domingos brasileiros como uma autodenominada revista eletrônica que aborda, em linhas gerais, pautas de comportamento, cultura e divulgação científica, além dos temas mais comentados da semana – encerrar a matéria com o registro desse encontro, revestindo uma situação embaraçosa e incabível com ares de “final feliz”, num tom conciliatório que parece apagar os efeitos do ocorrido e, até mesmo, o fato de que isso ainda pode ou deveria ter consequências (por exemplo, um processo contra o Estado)?

Diante desses incômodos, assinalo esta matéria, certamente, como mais um componente do arquivo (que pode vir a ser, em um futuro trabalho, também objeto de análise), constituindo-se, assim, como ponto de partida determinante para que eu chegasse à cena disparadora para a composição de um corpus.

1.2 ENTRADA NO CORPUS

Tendo plantado em mim esse incômodo, a matéria do *Fantástico* e sua celebração da conciliação entre vítima e algoz alertou para a possibilidade de que haveria ali um terreno a ser explorado, de que aquele acontecimento se filiava, de algum modo, a certa tradição no interior de um dado segmento do jornalismo brasileiro, tendo em mente, especificamente, os jornais policiais sensacionalistas como *Brasil Urgente* e *Cidade Alerta* e suas versões locais (em Mato Grosso penso, por exemplo, no *Cadeia Neles!*). Havia, além disso, a memória – me refiro aqui, no caso, à memória pessoal – de já ter me deparado com reportagens que situavam parentes de vítimas (particularmente, as mães)

nessa posição misericordiosa. Assim, empreendi uma pesquisa em buscadores comuns, como o *Google* e o *Youtube*, partindo dos marcadores ou palavras-chave “mãe perdoa” e “mãe perdoa assassino”; nessa primeira sondagem, foi possível verificar que, apesar de não se tratar de um evento que seja, digamos, corriqueiro, não seria, também, um caso único ou isolado⁹. Esta pesquisa inicial indicou, deste modo, que não estaria lidando com um fato que é noticiado frequentemente como homicídios, ações de quadrilhas ou episódios de feminicídio, mas que se apresentava em recorrência considerável para a constituição de um corpus, sobretudo, pela observação preliminar de que havia certa regularidade no modo como o evento é abordado por determinados segmentos do jornalismo.

Diante dos materiais que surgiram no percurso da busca, um material se destacou como porta de entrada, isto é, como cena disparadora (vide figura 5) para a entrada no corpus.



Figura 5 - Fonte: Youtube

Trata-se da cena descrita no início deste capítulo: a matéria do programa paraibano *Caso de Polícia* que captura o momento em que Dona Nice perdoa publicamente o assassino de seu filho. É ela que abre os trabalhos desta análise porque, além de sua história ter se desdobrado em outras edições do mesmo programa (que serão analisadas também), esta matéria encapsula muitos dos elementos que compõem este problema de pesquisa. Neste ponto, cabe destacar que a análise se volta, portanto, para um quadro

⁹ Estas reportagens disponibilizadas em sites de notícias, por exemplo, representam alguns dos materiais localizados durante esta busca: <https://www.bol.uol.com.br/noticias/2018/10/22/como-ela-perdoou-o-assassino-do-filho-e-comecou-trabalho-de-leitura-para-detentos.htm>;

<https://pleno.news/brasil/cidades/mulher-perdoa-assassino-do-filho-nao-consigo-ter-rancor.html>.

Inicialmente, essas matérias também integrariam o corpus, contudo, no decorrer da análise, verificamos que os materiais analisados já cumpriam satisfatoriamente as necessidades do trabalho. De todo modo, é importante citar estas matérias, uma vez que compõem também o arquivo desta pesquisa.

pintado dentro da televisão. Não se trata de um mero registro. Estaríamos diante de outra cena se não fosse enquadrada pela perspectiva de um repórter do jornalismo policial de traço sensacionalista.

Assim sendo, a presente dissertação, até mesmo por estar ancorada na Análise do Discurso, se interessa efetivamente pela maneira como esses discursos e posições se dão no interior da cena midiática, não cabendo, portanto, colocar em debate a veracidade do depoimento ou os sujeitos empíricos: é no fio da história e da ideologia que situo esses discursos que estou designando como *discursos de perdão*.

Como descrito no início do capítulo, a matéria em questão consiste na declaração do perdão desta mãe ao assassino do filho que transcorre aos moldes de uma pregação religiosa, rogando para que o assassino se regenere nos termos cristãos (*você vai encontrar esse Deus que eu sirvo e você vai seguir Ele, viu? Eu não tenho um pingão de ódio de você, Alysson, eu só oro por você todos os dias*).



Figura 6 - Fonte: Youtube

Quanto ao papel do programa na constituição dos sentidos, podemos destacar alguns aspectos. A legenda colorida em azul e vermelho – combinação cromática bem típica desse segmento jornalístico por remeter, justamente, às luzes dos carros de polícia – explica o acontecimento: *Mãe perdoa assassino do filho*. No título do vídeo no Youtube, crucial para a circulação do material, temos o complemento que enquadra e qualifica o acontecimento: *Exemplo de vida: mãe perdoa assassino do filho*.



Figura 7 - Fonte: Youtube

Este enunciado (“*Exemplo de Vida*”) atribui um caráter modelar ao acontecimento, comparecendo também em outra edição do mesmo programa, na qual a cena do perdão é reapresentada (vide o *frame* que ocupa metade da tela na figura 7) enquanto, por telefone, o apresentador conversa com esta mãe a respeito do ocorrido. Em dado momento, o apresentador comenta:

(...) o Brasil deveria se espelhar nesse exemplo da senhora, porque é muito fácil abrir a boca e dizer que é cristão, é muito fácil a gente dizer que ama e amar o amigo, é muito fácil a gente viver um cristianismo amando só as pessoas que amam a gente, agora quando a gente ama o nosso inimigo, quando a senhora dá um exemplo soberano desses, de amar a pessoa que causou o maior mal na vida da senhora, a senhora, sim, é um exemplo de cristã, não tenha dúvida disso (...)

Destaco este trecho porque explicita para quem este exemplo de vida – ou de mãe – está se dirigindo: aos brasileiros. Validando, ainda, a cristandade como um caráter brasileiro, posicionamento reivindicado pela própria enunciadora.

Esta cena (que será destrinchada no capítulo 4) apresenta várias questões que serão abordadas na presente dissertação: i) o estereótipo do povo brasileiro como um povo apaziguador, como defendem, por exemplo, Marilena Chauí a respeito do mito da não-violência brasileira (1998; 2016) ou Hollanda (2020) ao postular a tese do homem cordial; ii) a inscrição do discurso em um posicionamento cristão num movimento empreendido pela própria enunciadora ao apresentar-se como “uma cristã”; iii) e, além disso, essa cena também dá acesso à principal chave de leitura que fundamentará a análise: o

ressentimento social, na perspectiva de Maria Rita Kehl (2020) que aborda, entre outros aspectos, a sua expressão camuflada na sociedade brasileira. Sobre este último ponto, destaco por ora que, para a psicanalista,

o ressentimento na sociedade brasileira está enraizado em nossa dificuldade em nos reconhecermos como agentes da vida social, sujeitos da nossa história, responsáveis coletivamente pela resolução dos problemas que nos afligem. Suas raízes remontam à tradição paternalista e cordial de mando, que mantém os subordinados em uma relação de dependência filial e servil em relação às autoridades — políticas ou patronais — na expectativa de ver reconhecidos e premiados o bom comportamento e a docilidade de classe (KEHL, 2020, p. 72).

De modo geral, assumo a cena em questão como entrada para descrever e analisar a construção discursiva de um imaginário que pretendo perseguir/tensionar ao longo deste trabalho: a insistência da representação do Brasil como um país misericordioso e não violento.

1.3 ÀS VOLTAS COM O CORPUS

Diante desta breve cena, adianto aqui, neste capítulo introdutório, alguns dos recortes que nortearão a análise do corpus. No entanto, é importante frisar que, como dito inicialmente, o arquivo é composto de materiais variados e o corpus também o é; portanto, o corpus não está restrito ao campo do jornalismo policial. Isto se deve ao fato de que o objetivo desta dissertação é analisar como o perdão público representado em diferentes veículos – desde os jornais policiais do nicho sensacionalista até, por exemplo, o Globo Repórter – participa da construção de um ideal de maternidade e brasilidade na cena midiática. Deste modo, nosso recorte metodológico não é cronológico nem leva em conta apenas um gênero jornalístico; este trabalho consiste, sobretudo, em descrever e analisar, a partir da heterogeneidade do material reunido, uma regularidade identificada em torno da representação do perdão na cena pública, considerando como isso se relaciona aos imaginários de maternidade e de brasilidade.

Dessa forma, a constituição do corpus se destaca como um processo resultante do próprio gesto de pesquisa do analista, não pertencendo a nenhuma categorização metodológica (no que tange ao corpus) proposta por Maingueneau (2015), ou seja, esta composição de corpus não se encaixa propriamente no grupo das unidades tópicas nem das unidades não-tópicas. Por meio da constituição de um corpus que não está, como afirma Maingueneau (2015, p. 66), “*dado* ou pré-recortado”, mas, sim, tecido a partir de

um fio condutor (o perdão público de uma mãe ao assassino do filho), este trabalho traçará um caminho que passará pelos portais eletrônicos de notícia, pelas reportagens televisivas, chegando até ao slogan de uma telenovela e, por fim, ao cinema documentário. De tal modo que não está em primeiro plano apresentar/descrever todos os formatos de programas policiais que compõem a grade televisiva, por exemplo. Destaco, neste ponto, que não se trata de uma investigação aprofundada sobre o jornalismo policial, ainda que as questões relativas ao gênero de discurso atravessem o processo da análise, estou muito mais interessado em compreender como esse imaginário se sustenta em diferentes meios de representação.

Emendando em outro tópico, assinalo que, tampouco, há interesse na busca pela “verdade” das notícias (caso nos voltássemos, por exemplo, aos elementos biográficos das notícias e seus desdobramentos). Sendo uma pesquisa filiada à Análise do Discurso, o sujeito é aqui concebido como aquele que não é origem do discurso, em outras palavras, o sujeito é *efeito* da língua, estando submetido à sua estrutura e à ideologia. Isto é crucial para que entendamos que neste trabalho não serão levadas em conta as biografias das mães; quando olhamos para as cenas aqui analisadas, estamos olhando para sujeitos que estão ocupando posições no discurso. Dentro dessa concepção, observo que, como afirma Possenti (2009, p. 83), “se os sujeitos não inventam o jogo, não significa que não joguem.”, ou seja, ainda assim há movimentos possíveis que o sujeito é capaz de empreender, mesmo diante de sua condição de assujeitamento. O conceito de *ethos* discursivo, central para este trabalho, é operacionalizado a partir dessa compreensão.

Assim, ainda que nosso foco não seja uma investigação aprofundada em torno do gênero jornalístico, é claro que será importante considerar o modo como a televisão funciona nessa mobilização dos sentidos, reforçando/rejeitando certos valores e configurando as posições dos sujeitos na cena pública. Meu interesse é sondar como um afeto como o ressentimento está em funcionamento quando um programa de televisão enquadra um acontecimento como esse, uma vez que, como aborda Bucci (2000), a televisão ocupa um lugar muito particular na conformação social do Brasil, constituindo-se, de certa maneira, como uma dimensão do espaço público.

A esse respeito, cabe recorrer às reflexões de Oliva e Salgado (2020) sobre o “espaço comunicativo e sua ação disruptiva nas discussões públicas, especialmente as políticas, marcadamente no Brasil”. Investidos em compreender em que medida a mídia

é capaz de promover a integração social ou a fratura social, os autores postulam que o “espaço comunicativo não é sinônimo de espaço público de discussões” (p. 13) e, assim sendo, o sistema midiático tradicional, embora funcione como “espaço mediador que dá acesso e alimenta o espaço público” (p. 14) pode, por vezes, atuar para a “deterioração do vínculo social” (pensando aqui, especialmente nas plataformas virtuais como as redes sociais, etc.). Muitas vezes, para os autores, o sistema midiático opera na conformação das subjetividades pela supressão da individualidade ante às demandas dos espaços virtuais:

Já se disse exaustivamente que vivemos um borramento entre público e privado, em Han (2018), vemos que se trata de os sujeitos da performance abdicarem da gestão de suas subjetividades, delegando-as às plataformas, aos aplicativos e às métricas avaliativas que supõem. Com isso, a boa performance é uma espécie de aniquilação de si mesmo. (SALGADO; OLIVA, 2020, p.18)

Trazendo esta reflexão para o nosso corpus, podemos considerar que a exposição de um gesto de perdão frente às câmeras é moldada e configurada pelo programa e que, portanto, estamos diante de um fato de ordem pessoal que foi deslocado para uma cena pública, o que gera impactos no modo como esse perdão é significado (e espetacularizado). Isto porque a televisão é gestora dos sentidos que atribui aos acontecimentos do mundo e dos afetos que deseja provocar, direcionando, o tempo todo, o modo como acessamos os dados da realidade.

Nesse sentido, pensando nos meios de comunicação enquanto dispositivos, os autores apresentam a noção de *mídiu*m de Régis Debray (bastante afinada à noção de mundo ético de Maingueneau):

A mediologia estuda os médiuns (ou mídiuns, no Brasil), objetos técnicos que encarnam valores transmitindo-os ao longo do tempo; objetos de duplo corpo (sua própria dimensão concreta, “um corpo físico”, e sua remissão a uma instituição, “um corpo de baile” ou “um corpo docente”); objetos cuja existência ancora a matriz de sociabilidade que o produz; objeto que funciona, assim, como um vetor de sensibilidade, induzindo práticas, balizando sentidos, convocando a uma posição. No duplo corpo do mídiu, uma relação se estabelece entre a matéria organizada (por exemplo, um livro impresso ou um e-reader) e uma organização materializada (por exemplo, instituições ligadas à escola, à leitura, ao conhecimento, ao entretenimento...). (SALGADO; OLIVA; 2020, p. 12)

Este conceito tem sua ênfase na materialidade dos meios de comunicação e na sua capacidade de transmitir valores:

Como dispositivos, os objetos técnicos encarnam uma potência de transmissão na medida em que são matéria organizada – um livro, por exemplo, com suas páginas de papel dobradas, costuradas ou coladas, e a distribuição da massa de texto conforme a lógica de gêneros discursivos característicos de um dado campo – e também são organização materializada – os princípios e valores que regem os campos, que se definem inclusive por preferirem este ou aquele gênero ao textualizar seus discursos. (SALGADO; OLIVA, 2020, p.25)

Embora o modo como esse conceito ilustra a “transmissão” dos valores pelo sistema midiático se incorpore de algum modo aos nossos propósitos (comparecendo no decorrer da análise), não nos pautaremos plenamente pela abordagem mediológica.

Enfim, no interior dessa questão do poderio midiático, um dos elementos mais relevantes para a nossa análise – no que diz respeito ao modo como a mídia configura os acontecimentos – é a espetacularização. A respeito disso, é preciso pensar como esse processo se dá discursivamente. Para tanto, olho para o trabalho de Gregolin na reunião de artigos sobre a “cultura do espetáculo” na obra *Discurso e Mídia: a Cultura do Espetáculo* (2003). Na apresentação da obra, a autora assinala que o conceito de Guy Debord será pensado como “um fato de discurso” (p. 9-10) e é este o modo como pretendo pensá-lo nesta análise. Gregolin cita a clássica análise de Pêcheux sobre o enunciado *On a Gagné (Ganhamos)* entoado pelas ruas da França de 1981 durante a vitória de F. Mitterrand na eleição presidencial como um exemplo do papel preponderante que o discurso tem na produção do espetáculo. A autora afirma que tal percepção já era adiantada por Pêcheux que, ao analisar o enunciado, chama atenção para o fato de que um grito de torcida esportiva foi deslocado para o campo político (no lugar de uma palavra de ordem) em razão da “‘espetacularização da política’ provocada pela mídia” (p. 11). Nessa perspectiva, se a espetacularização é “um efeito do discurso” (p. 11), devemos entender – pensando, especificamente, em nosso corpus – de que modo o sistema midiático sustenta, discursivamente, a espetacularização do perdão. Seriam as reportagens ou produções ficcionais que reforçam efeitos de unidade ou efeitos de consenso sobre a imagem de que o brasileiro é feliz, por exemplo, indícios de como essa espetacularização se configura?

Após descrever de modo geral como o corpus será analisado, julgo relevante recuar mais uma vez em direção ao arquivo, a fim de situar como a cena da mãe que perdoa o assassino do filho, apesar de infrequente, é representada como uma atitude nobre

e exemplar – como veremos nos capítulos de análise – por diferentes segmentos midiáticos.

Assim, chamo atenção para a coluna de opinião intitulada “**Quero que Deus abençoe quem atirou no meu filho**”, publicada no *El País*¹⁰, escrita por Juan Arias (escritor que atuou ao longo de quatorze anos como correspondente do jornal no Vaticano). Tendo seu título constituído pela transcrição da frase “**Quero que Deus abençoe quem atirou no meu filho**” proferida por uma mãe que teve o filho pré-adolescente assassinado, a coluna apresenta uma visão favorável em relação ao perdão, enfatizando logo na introdução como se trata de um ato “sublime” e raro: *É verdade que o perdão aos inimigos é o ato mais sublime de amor, mas não é fácil ser capaz de tanto.*

No trecho destacado a seguir, que corresponde aos primeiros seis parágrafos da coluna, observa-se como o colunista defende que análises que julguem negativamente esse evento são “incapazes de interpretar os mecanismos de defesa de uma mulher simples no paroxismo da sua dor de mãe ao perder um filho violentamente”, sendo categórico ao afirmar que “ninguém deve se arvorar no direito de julgar o coração de uma mãe”.

Sempre me impressionaram as mães pobres das favelas do Rio que acabam perdoando os assassinos dos seus filhos. É verdade que o perdão aos inimigos é o ato mais sublime de amor, mas não é fácil ser capaz de tanto.

Entre essas mães, Wania Moraes, que dias atrás teve que enterrar seu filho de 13 anos atingido por uma bala perdida, foi ainda mais longe. Diante do cadáver do pequeno Jeremias, chegou a confessar em voz alta: “Quero que Deus abençoe quem atirou no meu filho”. E acrescentou: “Estou feliz porque sei que ele está perto de Deus”.

São palavras graves nos lábios de uma mãe diante do filho morto. Palavras que já vi criticadas por algum especialista em teologia que as tachou de “alienação religiosa”. São intelectuais incapazes de interpretar os mecanismos de defesa de uma mulher simples no paroxismo da sua dor de mãe ao perder um filho violentamente. Será que preferiam vê-la se retorcendo em uma cena teatral, derramando rios de lágrimas e amaldiçoando a Deus por não ter salvado o seu filho inocente?

Todos temos o direito de procurar, nos momentos de dor extrema, algo que nos impeça de enlouquecer. Se essa mãe foi amparada

¹⁰ Acesso em: [Violência no Rio: “Quero que Deus abençoe quem atirou no meu filho” | Opinião | EL PAÍS Brasil \(elpais.com\)](#). Coluna escrita por Juan Arias e publicada em 16 de fevereiro de 2018.

nesse momento por sua fé religiosa, ninguém tem o direito de condená-la.

A mãe do pequeno Jeremias, um jovem que no inferno da favela sonhava com um futuro melhor preparando-se para ser pastor evangélico, estava orgulhosa daquela possibilidade para seu filho, melhor do que se acabasse tentado pelas sereias dos traficantes de drogas.

Já ouvi mães dessas favelas dizerem: “Prefiro meu filho morto que bandido”. Ninguém deve se arvorar no direito de julgar o coração de uma mãe quando sonha com o futuro do fruto de seu ventre. Esse é um sacrário inviolável.

(...)

Ainda, o jornalista traça uma conexão entre o ato dessas mães e a lição de fé que somente sua própria mãe – também diante da morte de uma filha – foi capaz de lhe dar:

Existe a fé do teólogo e a fé das pessoas simples. Estudei teologia na Pontifícia Universidade Gregoriana de Roma, o centro internacional dos jesuítas, que propunha uma visão moderna da religião. Quem, entretanto, me ensinou a fé vivida, sem complicações teológicas, foi a atitude da minha mãe perante sua filha morta aos 41 anos, vítima de um câncer, e que deixava cinco filhos pequenos.

Resumidamente, podemos destacar pelo menos dois posicionamentos presentes nesta coluna de opinião que evidenciam a pertinência da pesquisa: i) se o enfoque desse trabalho consiste em analisar o modo como a cena midiática brasileira (cabe frisar, nesse ponto, que os materiais reunidos pertencem a diferentes programas, contemplando basicamente os principais canais de televisão do país) enquadra este acontecimento, os sentidos sobre a maternidade e o perdão acionados por essa coluna de opinião (em um jornal com um alcance global como o *El País*) reforçam nossa hipótese de que este enquadramento não está restrito ao sensacionalismo dos programas policiais; ii) haja vista o modo como o colunista considera ofensivas as análises de teólogos a respeito dessa cena, aproveito para jogar luz sobre o fato de que esta análise pode ser controversa sob determinadas leituras, justamente por se tratar da problematização de uma cena protagonizada pela Mãe – num nível arquetípico –, figura que ocupa no imaginário uma posição envolta de sacralidade e reverência e de um ato que, sobretudo em uma ótica cristã, seria o ato extremo da bondade e da nobreza. Na contramão das intenções do colunista quando sustenta a opinião de que análises sobre a cena seriam uma forma de

tentar acessar um “sacrário inviolável”, argumento que seu posicionamento resulta num efeito reverso, acentuando a pertinência dessa análise.

1.4 QUESTÕES INICIAIS

Seguindo na trilha aberta pela revisitação do arquivo, vale dizer que, apesar da minha trajetória pela Comunicação Social participar pouco, num sentido epistemológico, no meu caminho como pesquisador, o objeto que elejo aqui me encaminhou, de uma maneira ou de outra, para a análise de um fenômeno televisivo, campo de maior interesse para quem se interessa pelo processo de formação de opinião das massas. E o caráter massivo dos objetos analisados no corpus não é trivial. Uma das indagações dessa pesquisa é entender como o funcionamento discursivo da circulação desses estereótipos procede não apenas no jornalismo policial sensacionalista, como também em um programa de reportagem com pretensões científicas. Este trabalho se justifica, assim, pelas razões mais simples: estamos diante da espetacularização de uma dor que não tem nome. Uma observação clássica a esse respeito é a de que quem perde um filho não recebe uma designação como os filhos que perdem seus pais, por exemplo. Então é interessante pensar como até mesmo esse lugar sagrado que o luto de uma mãe ocuparia, a princípio, no senso comum, é matéria de exploração do sensacionalismo (ou da espetacularização, num sentido mais amplo), apelando para a memória de um Brasil “não-violento”, para os estereótipos maternos e para o discurso religioso. Tocar publicamente nesse nervo – a dor do luto de uma mãe – e exaltar seu gesto de perdão ao assassino do filho como um ato exemplar evoca muitas questões iniciais, dentre elas: Por que esses programas insistem na circulação desses estereótipos? Por que perdoar seria um ato digno de exemplo? Como isso se relaciona à constituição de um caráter do povo brasileiro?

Diante de tais indagações, compreendo que a espetacularização do perdão parece ser, enfim, o ponto para onde convergem todas as questões levantadas nesta pesquisa e, também por isso, merece ser investigada.

Finalmente, antes de encerrar este capítulo de apresentação, vale justificar porque elejo na epígrafe um trecho do conto *Perdoando Deus*, de Clarice Lispector. Acredito que esta sequência resume a encruzilhada em que se encontra a narradora após um acontecimento arruinar o estado reflexivo que ela havia atingido ao passear pela cidade: um rato morto cruza o seu caminho, interrompendo-a em meio à elaboração de uma epifania em que ela estava se sentindo “mãe de Deus” por amar as coisas que existem; tal

fato desencadeia na personagem a percepção de que Deus haveria se zangado do seu desejo de “ser, por puro carinho, mãe de Deus”, de querer niná-lo em seu colo. Convoco este conto à conjuntura desse primeiro capítulo em razão da sua síntese – densa, no entanto – acerca da crise de consciência dos sujeitos – tendo na maternidade um eixo de sustentação – que se sentem atingidos pela fúria divina e se veem, ao mesmo tempo, aplacados pela percepção definitiva de que, diante d’Ele, somos impotentes. Porque, em última instância, a raiva contida, o rancor não-declarado dessa mãe que perdeu seu filho não tem como objeto central propriamente o assassino; seu alvo secreto e jamais confessado é Aquele que permitiu que seu filho fosse assassinado. A mágoa reside em entrar em termos com o fato de que sua devoção não foi suficiente para impedir que uma tragédia acometesse o seu filho e a si própria. Em aposta preliminar, movido pelo contato com o corpus e com a teoria, diria que a configuração do ressentimento nesses sujeitos teria, talvez, em sua raiz, a impossibilidade de se vingar de Deus.

CAPÍTULO 2. O PAÍS REDENTOR: REFLEXÕES SOBRE O PERDÃO COMO TRAÇO DO ETHOS BRASILEIRO À LUZ DO MITO DA NÃO-VIOLÊNCIA E DO RESSENTIMENTO SOCIAL

2.1 CARTÃO POSTAL

*É melhor ser alegre que ser triste
Alegria é a melhor coisa que existe
(...)
Porque o samba é a tristeza que balança
E a tristeza tem sempre uma esperança
A tristeza tem sempre uma esperança
De um dia não ser mais triste não
(Samba da Bênção, Vinícius de Moraes)*

Há uma histórica tendência – que sempre se renova – entre músicos, pintores, poetas, publicitários e jornalistas brasileiros (entre outros campos) que os estimula a apresentar ao público um espelho onde se enxerga um país potente, gigante, cheio de futuro, habitado por um povo que “não desiste nunca” (frase-mote da campanha desenvolvida pela ABA, em 2004, com o objetivo de resgatar a autoestima do brasileiro e movimentar a economia)¹¹. Tal tendência se espalha em grande parte de nossas expressões culturais: manifestações como o samba, a bossa-nova, o carnaval ou a ginga do futebol-arte das seleções brasileiras das décadas de 1970 e 1980 exportaram esse Brasil solar, festivo, leve e despreocupado como a marca inapagável de nossa identidade, capaz de sobreviver a todos os desastres nacionais. No tempo corrente, arrisco dizer que essa autoestima brasileira teve um ponto de virada e a desesperança parece ter assumido cores mais proeminentes na paisagem nacional. Ainda assim, mantém-se de algum modo o imaginário de que o povo brasileiro deve sempre olhar para frente, passando uma borracha nas mágoas passadas.

A demanda neoliberal por uma vida feliz que seja conquistada pelos próprios méritos toma forma em nosso território e o que vemos são governantes e formadores de opinião se apropriando sempre que possível dessa suposta vocação verde-amarela para a esperança

¹¹ABA é a Associação Brasileira de Anunciantes. Mais sobre a campanha pode ser lido na matéria da Folha disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2007200403.htm>

como forma de driblar a realidade: “não fale em crise, trabalhe”¹² (frase de Michel Temer, proferida em seu primeiro discurso como presidente interino). Em pleno cenário pandêmico, durante entrevista à CNN¹³, a ex-ministra da Cultura Regina Duarte fez a seguinte declaração a respeito dos mortos da ditadura militar, depois de ser advertida pelo jornalista por ter cantado *Pra Frente, Brasil*, uma canção que funcionou como uma espécie de *jingle* favorável ao regime militar: “*na humanidade não para de morrer. Se você falar vida do lado tem morte (...). Vamo ficar vivo! Por que olhar pra trás? Não vive quem fica arrastando cordéis de caixões! Eu acho que tem uma morbidez nesse momento, o covid tá trazendo uma morbidez insuportável (...)*”. O atual presidente corrobora esse posicionamento diariamente, banalizando a gravidade do vírus sempre que possível. A solução, ao que parece, é ser feliz. Ser feliz é urgente, ser feliz vai turbinar o mercado, encher as prateleiras, vender calçados e planos de saúde, a felicidade vai salvar a economia. Nessa linha de raciocínio, para ser feliz o brasileiro não deve acertar as contas com a sua memória. O futuro depende, portanto, da nossa torcida e de nossa abnegação. A felicidade pressupõe, afinal, o apagamento das nossas crises.

Nessa toada, lembro que em 2021, quando são comemorados seus noventa anos, o Cristo Redentor segue como o principal monumento turístico do Rio de Janeiro e do Brasil. Tendo sido eleita uma das sete novas maravilhas do mundo¹⁴ e tombada pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹⁵, a estátua permanece no imaginário brasileiro como “símbolo de paz e união”, situando-se no espaço global como “o garoto propaganda do Brasil”¹⁶, detentor de forte apelo turístico. Haja vista a sua iconografia estar presente abundantemente em representações estrangeiras¹⁷ sobre o espaço nacional, é possível dizer que o Cristo Redentor circula, portanto, como um cartão postal, como um “símbolo do Brasil” (em termos discursivos, de acordo com a proposta de Maingueneau, o Cristo

¹²<https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2016/05/michel-temer-faz-seu-primeiro-discurso-e-ministros-tomam-posse.html>

¹³ Entrevista completa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v9gLHrP7RNw>

¹⁴ <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/em-eleicao-cristo-redentor-torna-se-uma-das-novas-sete-maravilhas-do-mundo-21528847>

¹⁵ <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/10/10/cristo-redentor-a-historia-da-persistencia-de-uma-ideia-e-da-construcao-do-maior-simbolo-do-rio-que-faz-90-anos.ghtml>

¹⁶ <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/10/09/cristo-redentor-monumento-simbolo-do-brasil-completa-90-anos.ghtml>

¹⁷ Alguns exemplos: no filme apocalíptico *2012* (Roland Emmerich, 2009), em meio a uma sequência que pretende exibir os efeitos do fim do mundo na América Latina, os personagens americanos assistem pela televisão ao Cristo Redentor desmoronar por conta de um terremoto; *Cristo Redentor* é também o título de uma composição de 1969 do pianista americano Duke Pearson;

Redentor poderia ser tomado, portanto, como uma *cena validada*¹⁸ da brasilidade). Seu papel como síntese imagética do espaço nacional ganha ainda mais força, certamente, por estar localizado no alto do Corcovado e cercado por um entorno imbuído das características tropicais da paisagem brasileira associadas historicamente a uma ideia de paraíso. Muitas intervenções artísticas e publicitárias (vide *figura 8*) trataram, ao longo do tempo, de assinalar explicitamente o caráter representativo do Cristo Redentor para o povo brasileiro.



Figura 8 - Fonte: agenciaolimpica.com.br/brasil/31041/cristo-redentor-e-iluminado-com-as-cores-do-brasil-em-contagem-regressiva-para-olimpiada/

Não é pouco significativo que o monumento mais associado à imagem do Brasil pelos olhos estrangeiros – e por nós mesmos – seja justamente um messias de braços abertos, classificado como o redentor, ou seja, como uma entidade capaz de redimir os pecados de toda a humanidade. Partindo dos sentidos evocados pelo monumento e de sua intrínseca participação na circulação de determinada imagem sobre o Brasil, introduzo este capítulo – que se propõe a refletir sobre os estereótipos em torno da brasilidade –

¹⁸ Trataremos desta noção no capítulo 3 que apresenta o dispositivo teórico-metodológico da Análise de Discurso a ser mobilizado neste trabalho.

com a seguinte questão: o perdão poderia ser pensado como uma chave de leitura para uma análise a respeito de um ethos¹⁹ brasileiro? Seria o Brasil, nesse sentido, simbolizado no imaginário coletivo como uma nação destinada a perdoar e ser sempre perdoada?

Esta dissertação está ancorada na Análise de Discurso, disciplina que, como propõe Pêcheux (sob o pseudônimo Thomas Herbert) – ainda em postulações preliminares ao surgimento da AD –, funciona como uma “‘escuta social’ (...) em um sentido análogo à ‘escuta analítica’ da prática freudiana” (2015, p. 53). Assim sendo, é muito bem-vinda a contribuição de outras áreas do conhecimento que subsidiem a análise da materialidade discursiva. Neste capítulo, portanto, trago reflexões teóricas de ordem sociológica, filosófica e psicanalítica com o objetivo de refletir a respeito de estereótipos sobre o povo brasileiro como a docilidade de classe e a vocação para a felicidade, em suma, sobre o imaginário de que o brasileiro nasceu para superar as adversidades com um sorriso no rosto, abençoado pelos braços sempre generosos do Redentor. A ideia é sondar como esses pré-construídos participam, por exemplo, da constituição de uma identidade nacional para depois compreendermos, posteriormente, nos capítulos de análise a sua participação nos sentidos evocados pelo perdão público e televisionado de uma mãe diante do assassino de seu filho.

2.2. VERDEAMARELISMO: O MITO DA NÃO-VIOLÊNCIA BRASILEIRA E O HOMEM CORDIAL

*O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.*

*Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.*

*Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade.*

*E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.*

¹⁹ Na última seção deste capítulo, aprofundaremos essa noção, pela perspectiva discursiva, como abordada por Maingueneau.

Na obra *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária* (2000), impulsionada pelos festejos em torno dos quinhentos anos do Brasil, Marilena Chauí vai às origens coloniais da formação da nação brasileira para discutir, sobretudo, como o mito fundador do Brasil se reatualiza constantemente em diversas representações sobre o Brasil, participando da imagem que nós, brasileiros, aprendemos a fazer de nosso país (e de nosso povo). Chauí descreve, por exemplo, o simbolismo presente na bandeira brasileira que apostaria na combinação do verde, do amarelo e do azul para expressar a riqueza de nossa geografia naturalmente abundante, gigante e fértil. O lema inscrito (*Ordem e Progresso*) na faixa branca, por sua vez, “simboliza o que somos: um povo ordeiro em progresso” (CHAUÍ, 2000, p. 5). A autora acentua, ainda, a ausência de uma carga política nos símbolos presentes na bandeira, como é característico das bandeiras revolucionárias após a Revolução Francesa. A bandeira brasileira “não narra a história do país. É um símbolo da natureza. É o Brasil-jardim, o Brasil-paraíso” (p. 62). Depreende-se, dessa representação iconográfica, a construção de uma imagem do Brasil apoiada nos sentidos de harmonia, fartura e otimismo. Não à toa, uma expressão que vigorou ao longo do tempo para designar o Brasil como o “país do futuro”²⁰, sobretudo pela ótica estrangeira. Nesse mesmo enquadramento, o mito da democracia racial se configurou como um traço marcante da construção da identidade nacional, como a filósofa aponta ironicamente (p. 6):

sabemos todos que somos um povo novo, formado pela mistura de três raças valorosas: “os corajosos índios, os estoicos negros e os bravos e sentimentais lusitanos” (...). Há quem não saiba que, por sermos mestiços, desconhecemos preconceito de raça, cor, credo e classe? Afinal, Nossa Senhora, quando escolheu ser nossa padroeira, não apareceu negra?

Exemplo citado recorrentemente nos debates em torno desta questão é a obra “Não Somos Racistas” (2006) que se apresenta como evidência da perenidade do imaginário de que vivemos em uma democracia racial. Publicada à época em que as cotas raciais ainda estavam em discussão, a obra de Ali Kamel, diretor-geral do jornalismo da Rede Globo, busca defender que “não somos uma nação bicolor”, argumentando que não reconhece o Brasil como um país onde os negros sejam oprimidos pelos brancos. A insistência no mito da democracia racial pelo gestor do setor jornalístico de um veículo

²⁰ A expressão se popularizou como um epíteto para designar o Brasil a partir da publicação de “*Brasil, um país do futuro*” (1941) do escritor austríaco Stefan Zweig.

tão central na formação da opinião pública não é um acidente ou um evento isolado. Para o povo brasileiro, o espelho (forjado pelas mídias massivas como os canais da televisão aberta e a grande imprensa) sempre devolveu a imagem de sofredores capazes de vencer as adversidades com leveza e festa, apoiando-se, justamente, na tese de que seríamos todos iguais e de que nessa terra livre e miscigenada sempre haveria esperança. Chauí cita duas pesquisas de opinião realizadas em 1995 (pelo Instituto Vox Populi e pelo Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas) cujos resultados atestam essa autoimagem do brasileiro. Na primeira, 60% dos entrevistados afirmaram ter orgulho do país, elegendo “a natureza, o caráter do povo, as características do país, esportes/música/carnaval” (p. 5) como as razões principais. A segunda pesquisa verificou que “trabalhador/lutador, alegre/divertido, conformado/solidário e sofredor” (p. 6) são os principais adjetivos que 50% dos entrevistados acreditavam designar apropriadamente o povo brasileiro. Chauí destaca ainda que

há a crença generalizada de que o Brasil: 1) é “um dom de deus e da Natureza”; 2) tem um povo pacífico, ordeiro, alegre e sensual, mesmo quando sofredor; 3) é um país sem preconceitos (é raro o emprego da expressão mais sofisticada “democracia racial”), desconhecendo discriminação de raça e de credo, e praticando a mestiçagem como padrão fortificador da raça; 4) é um país acolhedor para todos o que nele desejam trabalhar(...); 5) é um “país dos contrastes” regionais, destinado por isso à pluralidade econômica e cultural(...). (2000, p. 8)

A partir destes dados, a autora assinala que há na autoimagem do brasileiro forte crença de que o Brasil se constitui como uma nação homogênea, uma vez que, em tese, conviveria pacificamente com a diversidade. Esta representação abafa, portanto, “imaginariamente uma tensão real e produz uma contradição que passa despercebida”, permitindo que a sociedade se mostre indignada com a fome e a desigualdade profunda que caracteriza o Brasil (segregação que pode ser observada, por exemplo, na divisão social evidente na conformação geográfica das cidades) e, ainda assim, tenha orgulho de si mesma, conservando “uma imagem positiva de sua unidade fraterna”, sob a ideia de que nos constituímos como “um povo pacífico, ordeiro e inimigo da violência” (p. 8).

É nesse ponto que a autora elucida um conceito importante para pensarmos o Brasil no âmbito desta dissertação: o mito fundador. Nas palavras da autora, o mito fundador oferta “um repertório inicial de representações da realidade” que pode sofrer rearranjos e acréscimos ao longo do tempo e, no entanto, ainda manter conexão com o seu “significado primitivo” (p. 10). No caso do Brasil, Chauí aponta que suas “raízes foram fincadas em 1500” (p. 9), desenvolvendo-se como um processo “que não cessa de

encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo” (p. 9). Demarcando que “o mito pode repetir-se indefinidamente” (p. 10), a autora considera que os movimentos e processos ideológicos engendrados em cada período histórico seriam sempre tributários, de algum modo, ao “momento fundador”.

Assim, a autora descreve três elementos que participariam da construção do mito fundador do Brasil: i) O Brasil como visão do paraíso; ii) a centralidade do cristianismo nos processos de simbolização (a história teológica providencial e a história profética herética cristã); iii) o rei (ou, na atualidade, o presidente) ocupa o lugar de comando porque teria sido designado por Deus (o slogan “*Deus acima de todos, Brasil acima de tudo*” do governo Bolsonaro pode ser pensado como reatualização desse elemento do mito).

Estes três componentes respondem pelo Brasil, no mito fundador, da seguinte forma: a obra de Deus é natureza; a palavra de Deus é a História; e a vontade de Deus é exercida pelo Estado. A história do Brasil seria (p. 70), portanto, pelo mito fundador, a história teológica ou providencialista, isto é, história como realização do plano de Deus ou vontade divina.

Se o Brasil é “terra abençoada por Deus”, se é paraíso reencontrado, então somos o berço do mundo, pois somos o mundo originário e original. E se o Brasil está “deitado eternamente em berço esplendido” é porque fazemos parte do plano providencial de Deus” (...). Nosso passado assegura nosso futuro num continuum temporal que vai da origem ao porvir e se somos, como sempre dizemos, “Brasil, país do futuro”, é porque Deus nos ofereceu signos para conhecermos nosso destino: o Cruzeiro do Sul, que nos protege e orienta, e a Natureza-Paraíso, mãe gentil. (p. 75)

O mito que nos funda como nação carrega, inevitavelmente, as “marcas da sociedade colonial escravista” (p. 89), tratando-se, deste modo, de uma sociedade regida pela hierarquia. A relação entre comandantes e comandados atravessa todos os setores da sociedade, inclusive na relação entre pessoas que pertencem à mesma classe, como a autora salienta:

a sociedade brasileira é marcada pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade fortemente verticalizada em todos os seus aspectos: nela, as relações sociais e intersubjetivas são sempre realizadas entre um superior, que manda, e um inferior, que obedece. (CHAUÍ, 2000, p. 89)

Assim, a autora afirma que o Brasil se constituiu como uma sociedade autoritária cuja estrutura remonta à matriz senhorial da colônia. Nesta sociedade, as relações de

parentesco ou amizade são moedas valiosas para a obtenção de vantagens e os direitos que deveriam ser estendidos a todos cidadãos são, muitas vezes, entendidos como favores ou “esmolos”, numa ótica condescendente típica da dinâmica entre o patrão e seus subordinados. Destaca-se como fundamento da sociedade autoritária, a indistinção entre público e privado: “do ponto de vista dos direitos, há um encolhimento do espaço público; do ponto de vista dos interesses econômicos, um alargamento do espaço privado” (p. 91), ponto que será retomado ainda neste capítulo.

Tendo delimitado os eixos de sustentação do mito fundador, partimos, então, para um olhar sobre um movimento que participou ou participa ainda de sua construção: o verdeamarelismo. Tal como descrito pela autora, o verdeamarelismo, inicialmente, denominava um sentimento de orgulho – estimulado pela classe dominante – relativo à economia agrária nacional, tratando-se de um termo cujo “período de construção coincide com o período em que ‘o princípio da nacionalidade’ era definido pela extensão do território e pela densidade demográfica” (p. 32). No entanto, a autora pontua que essa exaltação ressaltou, colateralmente, um orgulho pelo status ocupado pelo Brasil na estrutura colonial escravagista: um país que nasce como colônia de exploração e não de povoamento,

em outras palavras, a colônia de povoamento é aquela que não desperta o interesse econômico da metrópole e permanece à margem do sistema colonial, enquanto a colônia de exploração está ajustada às exigências econômicas do sistema. Em suma, o verdeamarelismo parece ser a ideologia daquilo que Paul Singer chama de ‘dependência consentida’. (p. 34).

Posicionar-se como colônia de exploração, na visão de Paul Singer, era uma condição aceitável e, até mesmo digna de celebração, pois “a nova classe dominante via na dependência de seus países dos países capitalistas adiantados [...] o elo que os ligava à civilização, da qual se acreditavam os únicos e autênticos representantes [...]” (SINGER apud CHAUI, p. 34). Assim sendo, o verdeamarelismo diz respeito a uma dinâmica em que o Brasil se mantinha subordinado às demandas econômicas de outros países – situados na posição de metrópole, mantendo viva uma hierarquia colonial – para estar, de algum modo, integrado à civilização.

Chauí menciona, ainda, a manifestação do verdeamarelismo no Brasil cantado e poetizado: novamente, assim como na bandeira, as cores participam da construção de um imaginário. A filósofa cita a canção *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso) que exalta “os olhos verdes da mulata” e o escritor Cassiano Ricardo que, na obra *Marcha para o Oeste*,

exaltava a profusão de cores da nossa natureza, atribuindo a autoria a Deus que teria derramado “tinta por tudo”, inclusive “todas as cores raciais, na paisagem humana” (p. 37). Chauí marca essas expressões como indicadores do verdeamarelismo, destacando que, no entanto, a ênfase não é mais apenas sobre a natureza, mas, também, sobre o povo brasileiro, exaltando a classe trabalhadora e a miscigenação racial com certa condescendência e paternalismo – num tom nacionalista cujas inspirações teriam origem na ditadura de Vargas. Deste modo, a exaltação desse Brasil verde-amarelo – potência agrária – e desse Brasil de todas as cores – democracia racial – nada mais seria do que a exaltação de um país em condição de colônia de exploração, de um país que deseja a manutenção das estruturas de dominação, conservando a classe subordinada distante da ação política, como a autora explana:

Em outras palavras, o verdeamarelismo, sob a ideologia da “questão nacional”, precisa incorporar a luta de classes em seu ideário, mas de modo tal que, ao admitir a existência da classe trabalhadora, possa imediatamente neutralizar os riscos da ação política dessa classe, o que é feito não só pela legislação trabalhista (inspirada no corporativismo da Itália fascista) e pela figura do governante como pai dos pobres, mas também por sua participação no caráter nacional, isto é, como membro da família brasileira, generosa, fraterna, honesta, ordeira e pacífica. O verdeamarelismo assegura que aqui não há lugar para luta de classes e sim para a cooperação e colaboração entre o capital e o trabalho, sob direção e vigilância do estado. (p. 38).

Dessa forma, o verdeamarelismo operaria com uma “dualidade ambígua” (p. 42), pois descreve o Brasil, simultaneamente, “como um dado (é um dom de deus e da natureza) e algo por fazer (o Brasil desenvolvido, dos anos 50, o Brasil grande, dos anos 70; o Brasil moderno dos anos 80 e 90).” Ou seja, o Brasil seria resultado da ação de três agentes exteriores: natureza e deus – que não são apenas exteriores, mas também anteriores à sociedade – e o Estado que também é percebido como exterior e anterior (uma vez que a imagem do Estado foi construída no período colonial e a colônia teve a sua existência legal sob a égide de um Estado metropolitano (exterior e anterior a ela). Em suma, “o Estado institui a nação sobre a base da ação criadora de Deus e da Natureza” (p. 45) e a força dessa construção mítica perdura.

Diante disso, penso no mito da não-violência brasileira, noção proposta também por Marilena Chauí – no artigo *Ética e Violência* (1998) –, muito alinhada aos objetivos desta dissertação. Se, como descrito anteriormente, o Brasil foi simbolizado como uma nação hospitaleira e despreocupada, desapegada dos sofrimentos passados, o mito de que não somos violentos é basilar para a manutenção desta lógica, “isto é, a imagem de um povo generoso, alegre, sensual, solidário que desconhece o racismo, o sexismo, o

machismo, que respeita as diferenças étnicas, religiosas e políticas, não discrimina as pessoas por suas escolhas sexuais etc” (1998, s.p). A filósofa justifica a escolha pela noção de mito em detrimento de ideologia porque o mito seria, entre outras características, “uma narrativa de origem reiterada em inúmeras narrativas derivadas que repetem a matriz de uma primeira narrativa perdida (...)” e por possuir “função apaziguadora e repetidora, assegurando à sociedade sua autoconservação sob as transformações históricas”. Para a filósofa, o mito seria esse dispositivo capaz de cristalizar e reativar no imaginário crenças que estão ligadas à uma “matriz mítica inicial”.

Isto posto, o mito da não-violência brasileira se apoia justamente na circulação reiterada de imagens de violência pelos grandes meios de comunicação que, como a autora afirma, interpretam a violência presente no cotidiano urbano para o público de tal modo que torna possível, “ao mesmo tempo, fabricar explicações para denegá-la no instante mesmo em que é admitida.” Assim, é interessante pensar como os programas policiais – porção significativa do *corpus* que compõe este trabalho –, por exemplo, têm espaço cativo na audiência brasileira, bombardeando o telespectador de notícias trágicas e imagens explícitas de violência sem que tal exposição contínua da realidade da violência do país desconstrua este mito. Chauí aposta em uma explicação para este funcionamento:

Essas imagens têm a função de oferecer uma imagem unificada da violência que seria como que o núcleo delas. Chacina, massacre, guerra civil tácita e indistinção entre polícia e crime pretendem ser o lugar onde a violência se situa e se realiza; fraqueza da sociedade civil, debilidade das instituições e crise ética são apresentadas como impotentes para coibir a violência, que, portanto, estaria localizada noutro lugar. As imagens indicam a divisão entre dois grupos: de um lado, estão os grupos portadores de violência, e de outro lado, os grupos impotentes para combatê-la.

Assim, a conservação deste mito residiria, para a autora, na demarcação muito definida de quem seriam os agentes da violência e de quem seriam as vítimas. É o que a filósofa denomina *mecanismo de exclusão*: haveria “um nós-brasileiros-não-violentos e um eles-não-brasileiros-violentos. ‘Eles’ não fazem parte do ‘nós’”. A violência é tomada, portanto, como algo externo, acidental, passageiro, jamais integrante da essência brasileira. Ao delimitar quem seriam os agentes da violência (e tal classificação é atravessada pela estigmatização da população pobre, periférica, negra, indígena e imigrante), este mito confere legitimidade, por exemplo, à violência policial contra esses sujeitos, sob o pretexto de expurgar do Brasil algo que não faria parte de sua identidade.

Nesse sentido, destaca-se a “inversão do real” que consistiria, segundo a autora, na dissimulação de “comportamentos, ideias e valores violentos como se fossem não-

violentos. Assim, por exemplo, o machismo é colocado como proteção natural à fragilidade feminina (...) a repressão contra os homossexuais é considerada proteção natural aos valores sagrados da família”. A suposta ausência da violência representa, nesse sentido, um reforço da própria violência, como a autora postula:

Em outras palavras, a mitologia e os procedimentos ideológicos fazem com que a violência que estrutura e organiza as relações sociais brasileiras não possa ser percebida, e, por não ser percebida, é naturalizada e essa naturalização conserva a mitologia da não-violência com a qual se brada pelo "retorno à ética". A matriz mítica da não-violência se conserva porque é periodicamente refeita com noções que correspondem ao presente histórico. Em outras palavras, a mitologia é conservada através das ideologias. (1998, s.p)

Portanto, a conservação do mito da não-violência é um combustível vital para que violências de toda ordem sejam naturalizadas e percebidas como não-violentas, resultando, por consequência, na continuidade do imaginário em que o brasileiro é tomado como esse povo dócil, amistoso, incapaz de manifestar sentimentos negativos contra os seus algozes.

A síntese do caráter brasileiro proposta na expressão *Homem Cordial* participa, certamente, da construção do mito de um Brasil não-violento. Sérgio Buarque de Hollanda (2012) retomou esta expressão – cunhada pelo embaixador brasileiro Ribeiro Couto que enxergava esse caráter como “a contribuição brasileira para a civilização” (HOLLANDA, 2012, p. 52) –, ressaltando que tal cordialidade descreveria mais apropriadamente o sujeito brasileiro se fosse pensada – considerando, numa visada etimológica, a partícula “cor” (coração) – como a manifestação extremada da afetividade, não guardando, nessa perspectiva, relação alguma com polidez. Hollanda propõe, assim, que o homem cordial é governado pelo coração, ou seja, a bússola que guia suas ações é emocional. O brasileiro seria, nesse sentido, um povo pouco afeito aos rituais – ou à formalidade – na vida social, caracterizando-se pela vazão escancarada de seus impulsos (chorar em público, cumprimentar calorosamente desconhecidos, etc...) que, num nível linguístico, pode ser verificado, por exemplo, em “nosso pendor acentuado para o emprego dos diminutivos” (p. 54). Outro aspecto relevante do modo de ser do homem cordial seria o pouco apreço pelas leis ou regras de convivência. Sob esse signo, o brasileiro pode se ver, por exemplo, como um povo que não é violento, apesar de ser favorável a uma lógica punitivista para a resolução dos problemas sociais. Na mesma medida em que o beijo no rosto é um cumprimento corriqueiro entre desconhecidos,

ofensas preconceituosas são proferidas sob um véu afetuoso, como se fossem brincadeira ou até mesmo uma demonstração de carinho. Tal como o autor postula:

Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no “homem cordial”: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. Detém-se na parte exterior, epidérmica do indivíduo, podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções. (p. 53)

Hollanda aponta que a constituição da cordialidade como traço da identidade brasileira emergiria como resultante da confusão entre a ordem particular (os valores do núcleo familiar) e os bens públicos na história da gestão pública brasileira, ou seja, ao fato de que no Brasil o bem público é gerido a partir de interesses privados (“pela família eu voto sim!”²¹). Hollanda concebe o homem cordial como uma das chaves para a compreensão do processo de formação do caráter brasileiro, desse cidadão que advoga em causa própria, dissimulando sua afabilidade social. O brasileiro, afirma o autor, é polido e amigável para esconder sua sensibilidade, seus sentimentos mais profundos e, em última instância, a sua indiferença em relação aos problemas coletivos.

O sociólogo atrela a construção desse caráter brasileiro ao modo de gestão patrimonialista, sistema administrativo no qual são privilegiadas as relações pessoais em detrimento da capacidade técnica e especialização dos funcionários. Diferentemente do Estado Burocrático – que é guiado por uma “ordenação impessoal” (p. 51) –, o sistema patrimonialista promove a sobreposição do interesse privado na gestão do bem público:

Para o funcionário “patrimonial”, a própria gestão política apresenta-se como assunto de seu interesse particular; as funções, os empregos e os benefícios que deles auferem relacionam-se a direitos pessoais do funcionário e não a interesses objetivos, como sucede no verdadeiro Estado burocrático, em que prevalecem a especialização das funções e o esforço para se assegurarem garantias jurídicas aos cidadãos. (p. 53)

Inserido nessa lógica patrimonialista, o homem cordial deriva diretamente do modelo de sociedade da família patriarcal, uma vez que “as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós.” (p. 52). Se o Estado é gerido a partir de noções particularistas, a fonte desses valores

²¹ No processo de impeachment da presidenta Dilma que culminou no golpe de 2016, muitos foram os votos que se valeram dessa justificativa, vide matéria disponível em: <http://g1.globo.com/politica/processo-de-impeachment-de-dilma/noticia/2016/04/deus-filhos-veja-os-termos-mais-citados-na-votacao-do-impeachment.html>

é a família nuclear patriarcal, resultando não só em uma relação nepotista com os bens públicos como na perpetuação de práticas conservadoras.

Em suma, para Hollanda, a cordialidade é um traço do caráter nacional que sustenta, sobretudo, o mascaramento dos afetos e a dissimulação social:

No “homem cordial”, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência. Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa. Ela é antes um viver nos outros. Foi a esse tipo humano que se dirigiu Nietzsche, quando disse: “Vosso mau amor de vós mesmos vos faz do isolamento um cativoiro”. (p. 53)

Nesse sentido, é muito pertinente a relação traçada por Maria Rita Kehl (2020) entre o Homem Cordial e o Homem do Ressentimento, como veremos adiante.

Finalmente, toda a discussão em torno da identidade nacional empreendida brevemente neste capítulo passa pela noção, abordada por Chauí, de que a nação funciona como um semióforo, ou seja, como “um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica” (p. 12). Deste modo, um semióforo é “encarregado de simbolizar o invisível espacial ou temporal e de celebrar a unidade indivisa dos que compartilham uma crença comum ou um passado comum” (p. 13), estando sob a gestão “daqueles que detêm o poder pra produzir e conservar o sistema de crenças ou um sistema de instituições que lhes permite dominar um meio social” (p. 14). Como o patrimônio histórico-geográfico e artístico de um país é de âmbito público, o poder político precisa participar da construção deste semióforo central, chamado de semióforo-matriz, que é a nação.

Por meio da intelligentsia (ou de seus intelectuais orgânicos), da escola, da biblioteca, do museu, do arquivo de documentos raros, do patrimônio histórico e geográfico e dos monumentos celebratórios, o poder político faz da nação o sujeito produtor dos semióforos nacionais e, ao mesmo tempo, objeto do culto integrador da sociedade una e indivisa. (p. 14).

Destaco, neste ponto, mais uma vez, o papel da televisão na formação, circulação e validação de determinados enquadramentos da realidade, pois serão objeto dessa análise justamente os sentidos e posicionamentos que a televisão reforça a respeito do povo brasileiro. A nação, quando significada e representada pela televisão (e outros meios de comunicação), tende a beber infinitamente de reciclagens do seu mito fundador,

trabalhando para a continuidade do Brasil-paraíso, do Brasil da terra-mãe gentil no imaginário. Como Chauí afirma,

somos uma formação social que desenvolve ações e imagens com força suficiente para bloquear o trabalho dos conflitos e das contradições sociais, econômicas e políticas, uma vez que conflitos e contradições negam a imagem da boa sociedade indivisa, pacífica e ordeira. (CHAUÍ, 2000, p. 91)

E seguimos sendo. Ao longo desta pesquisa, nosso objetivo é justamente verificar, a partir das materialidades selecionadas, se é possível entender o enquadramento midiático que exalta determinados sentidos (ecos do discurso colonial do *verdeamarelismo* ao qual Chauí se refere?) sobre o Brasil – para mobilizar a audiência – como inscrições contínuas do Brasil em seu mito de fundação.

2.3. O RESSENTIMENTO SOCIAL

Cenário de cor
(*Cenário de cor*)
Beleza de luz
De pedra, de sal
Deitada no azul
Nos Braços da cruz
Te vejo infernal

(...)

(*Terra Dourada,*
João Bosco)

Em *Ressentimento* (KEHL, 2020), obra de 2005 reeditada em 2020 num cenário ainda mais pertinente às reflexões que propõe, a psicanalista Maria Rita Kehl investe na tarefa de mapear, problematizar, destrinchar esse afeto que, segundo a autora, é pouco explorado pela disciplina, tratando-se de uma “categoria do senso comum que nomeia a impossibilidade de esquecer ou superar um agravo” (KEHL, p. 9). Kehl esboça algumas definições, caracterizando, por exemplo, o ressentimento (na perspectiva cristã de Max Scheller ao estudar o conceito em Nietzsche), como uma “soma de rancor, desejo de vingança, raiva, maldade, ciúmes, inveja, malícia”, atestando que o sujeito acometido por esse sentimento não seria “alguém incapaz de esquecer ou perdoar”, mas alguém “que não quer esquecer, ou que *quer não esquecer*, não perdoar, nem superar o mal que o vitimou” (p. 10). A psicanalista salienta que, para Scheller, o ressentimento é uma reação que não foi posta em ato – nem mesmo em palavras – e que perdura como sentimento

nunca aplacado. Assim, a repressão é um conceito-chave para compreender os efeitos do que Scheller designa como “envenenamento psicológico”. Incapaz de retribuir o agravo sofrido, o ressentimento se instala como culpa e toda a constelação de afetos negativos acaba retornando na forma de “pulsões agressivas sobre o eu”, resultando em uma autopercepção nublada quanto aos próprios impulsos: “o ressentido é um vingativo que não se reconhece como tal” (KEHL, 2020, p. 11). Sendo assim, a manifestação explícita – na forma de ataques, ofensas, tentativas de revanche, ou movimentações de protesto e revolta – não se enquadra na categoria do ressentimento; se nos detivermos na contemplação das marés desse afeto, veremos que a violência ebulindo no fundo nunca atingirá a praia, “no ressentimento, o tempo da vingança nunca chega” (p. 11). Segundo a autora, a *vingança adiada* seria, para Nietzsche, “a fantasia central que sustenta o ressentimento” (p. 63).

Considerando que pouco se teorizou o ressentimento no campo da psicanálise, Kehl busca delinear alguns pontos que constituiriam sua estrutura clínica. A fim de descrever o funcionamento psíquico desse afeto, a autora traça relações – no nível dos sintomas – entre o ressentimento e algumas categorias clínicas, tais como a melancolia, o masoquismo e a neurose obsessiva.

Kehl aposta na aproximação do ressentimento com a melancolia, pensando na relação que ambos estabelecem com a falta. Resumidamente, enquanto o melancólico seria, em linhas gerais, “fortemente ligado ao objeto que o abandonou”, atribuindo a si mesmo a responsabilidade pelo abandono sofrido (p. 30), o ressentido “parece querer expulsar de si toda a responsabilidade em relação às causas de seu sofrimento. Ele preserva a convicção de sua integridade projetando as representações do mal no mundo à volta” (p. 34). Kehl afirma, no entanto, que ambos se tangenciam, pois é possível identificar o ressentimento em funcionamento na queixa repetitiva melancólica que expressa “uma demanda de amor que não visa à satisfação. Visa à perpetuação da insatisfação” (p. 34). Neste ponto, a autora cita a relação do sujeito melancólico com o analista. Se a “repetição sintomática” das autorrecriminações do melancólico são “imunes ao consolo” do Outro, este outro – seja ele o analista ou outro interlocutor a quem são dirigidas as lamentações – é tomado como uma testemunha impotente, alvo, portanto, da vingança imaginária do melancólico que deseja, de algum modo, agredir esse interlocutor – que está significado como o objeto perdido que o abandonou, amado e odiado concomitantemente –, situando-o em uma posição de “completa inutilidade”. A

“acusação velada” – mecanismo característico do ressentimento na elaboração de sua vingança imaginária – tanto para o ressentido quanto para o melancólico, “mantém a um só tempo a impotência e a onipotência do Outro” (p. 34).

Tal ambivalência – o Outro concebido, simultaneamente, como forte e fraco – pode ser explicada a partir do que a autora disserta a respeito do papel da repressão dos desejos na constituição do ressentimento, pensado pela perspectiva da covardia moral:

(...) o ressentido, caracterizado por uma atitude que Freud designou como “covardia moral”, é um sujeito que se mantém a uma distância asséptica das manifestações de seu desejo, em nome da preservação do narcisismo do *eu*. O que o ressentido cobra do mundo, com sua queixa repetida que na verdade *não aceita nenhum desagravo*, é a satisfação de um desejo diante do qual ele recuou. (KEHL, 2005, p. 64)

A autora entende que, embora sua manifestação seja inconsciente, o ressentimento serve, acima de tudo, “aos mecanismos de defesa do *eu*” e, sendo assim, “expressa a tentativa do eu de evitar confrontar-se com a própria covardia e com os prejuízos que ela lhe causou” (2020, p. 47). Participa deste funcionamento, portanto, o conceito de masoquismo moral, como pensado por Freud, o que implica afirmar que o ressentimento é resultante de uma “agressividade renunciada” que só logra manifestar-se “sob a forma da acusação moral contra os outros, esses que se permitem gozar de prazeres que o masoquista não se permite” (p. 49). Nesse sentido, em sua covardia moral, o sujeito ressentido enseja legitimar a si mesmo como detentor de uma pureza moral, sujeito capaz de ganhar o jogo sem entrar no jogo (p. 61), ou seja, de vingar-se sem sujar-se do sangue do outro, sendo aquele que renuncia ao seu desejo na esperança de que ele se cumpra por si mesmo. Assim sendo, na configuração psíquica do ressentimento, o Outro é, ao mesmo tempo, forte porque lhe provocou um dano irreparável (estabelecendo-se como uma figura de poder na sua fantasia) e fraco, pois incapaz de redimir-se com ele – o puro, o inocente – ou reparar a falta cometida.

Finalmente, destaco a relação que a psicanalista estabelece entre o ressentimento e a neurose obsessiva. A manifestação do ressentimento no obsessivo residiria, para a autora, na posição passiva que mantém diante do Outro, uma vez que “toda sua atividade reduz-se a atender à demanda do Outro” (p. 57). De acordo com Kehl, Freud observou que a neurose obsessiva costuma se manifestar na criança que foi preferida pela mãe, ou seja, no sujeito que foi posicionado, desde cedo, como “objeto cujo valor não teve que se provar” (p. 58) e que, desse modo, cresceu com a pretensão de que “o Outro não tenha

falta nenhuma” (p. 58), ocupando-se sempre de “se oferecer como objeto complementar” e “ceder ao desejo do outro, nunca ao seu” (p. 59). Assim é que, pautado pela covardia moral, o obsessivo deseja sustentar-se nessa posição de filho favorito, apresentando-se como inocente e desejando, até mesmo, ser visto como fraco ou impotente:

Desse lugar de bem-comportado, de quem tudo cede ao desejo do outro, o obsessivo espera do pai um duplo reconhecimento. Que reconheça sua inocência. E que ateste, sem que ele tenha que provar, sua potência – aquela que lhe foi garantida por antecipação pelo olhar amoroso da mãe. (p. 60)

A neurose obsessiva se encontra com o ressentimento justamente neste ponto: o desejo pela obtenção, sem que ele tenha que se expor, do reconhecimento de sua abnegação, em outras palavras, o anseio de que o mundo o condecure por sua “potência renunciada” (p. 61). Em suma, “no pensamento, ele engendra vinganças contra aqueles que lhe negaram o devido reconhecimento (assim como se culpa por essas fantasias condenáveis)” (p. 60).

Delineadas as características e as condições de surgimento desse afeto, Kehl propõe deslocar o ressentimento para além da clínica, investigando-o a partir de sua dimensão política. Ao estabelecer que “uma das condições centrais do ressentimento é que o sujeito estabeleça uma relação de dependência infantil com o outro, supostamente poderoso, a quem caberia protegê-lo, premiar seus esforços, reconhecer seu valor” (p. 12), a autora situa o ressentimento como conceito relevante para pensarmos a respeito das estruturas de hierarquização que moldam a sociedade. Diante de um dano, o ressentido posiciona o Outro como as “figuras que, na infância, tinham poder efetivo para proteger, punir e premiar a criança”, o que significa dizer que a relação que o ressentido estabelece com aquele que lhe ofendeu/oprimiu/prejudicou é de uma dependência servil “característica dos comandados, dos que se debatem em vão sob o guilhão da autoridade” (SCHELLER apud KEHL, p. 12). Ao ressentido é preferível a “proteção” desse laço do que “ser livre, mas desamparado” (KEHL, p. 12).

Assim, ao refletir sobre o ressentimento enquanto sintoma social a autora se distancia da psicanálise – cujo interesse reside nos “arranjos e negociações subjetivos” (p. 12) – para ponderar a respeito dos contextos políticos em que qualquer possibilidade de reação é anulada porque há censura, tortura e repressão. A questão que a autora se coloca é a seguinte: se um estado de exceção – e aqui ela se pauta pela definição de Giorgio Agamben – produz uma *vida nua*, ou seja, submete os indivíduos a um poder que não apenas extingue seus direitos como também não garante as condições básicas para a

vida, destituindo-os de sua cidadania, como seria possível afirmar que a ausência de reação – ou uma reação postergada – resultará em ressentimento?

A partir dessa questão, Kehl recorre à leitura dos relatos de Primo Levi – presentes na obra *É Isto um Homem?* – sobre os campos de concentração nazista. A partir dos relatos de suicídio, a autora pondera que “alguns prisioneiros mantiveram diante do alçó uma posição subjetiva que não predispõe ao ressentimento” (p. 13), pois “morrer, ou deixar-se matar, é a afirmação extrema de insubmissão”, aqueles que escolheram se matar nessas condições o fizeram como “meio de preservar a própria humanidade”. Sendo assim, “o ressentimento não é consequência necessária da condição do derrotado” (p. 13), se toda e qualquer mobilização é interdita, se nossos aliados foram exterminados e a reação é adiada porque fomos privados de todas as condições que garantem o sustento do corpo e da mente não é certo que nossa subjetividade será alagada pelo veneno lento e silencioso do ressentimento, pois “o ressentimento não se confunde com a revolta silenciada nem com a resignação forçada que se produz sob regimes totalitários ou em sociedades fortemente estratificadas” (p. 14). Assim, o nazismo, os regimes escravocratas que sangraram e saquearam a África e as Américas, os golpes militares que assolaram os países latino-americanos, em suma, os regimes que instauram uma *vida nua* podem catalisar “uma espécie grave de abatimento e resignação, mas não o ressentimento” (p. 14). A preservação da memória dos danos cometidos durante esses períodos, os movimentos populares por justiça social, a luta por políticas públicas que garantam reparação histórica para os grupos marginalizados, as “convulsões sociais que põem fim aos regimes totalitários”: nenhuma dessas movimentações podem ser lidas como “atos vingativos” (p. 14). Essa distinção é fundamental para compreender esse afeto, particularmente, no âmbito dessa dissertação cujo objetivo é, justamente, pensar sobre o funcionamento do ressentimento em discursos de perdão, compreendendo como essa constelação afetiva pode ser mantenedora dos sujeitos em um estágio psíquico eternamente subjugado, tornando-os contrários à mobilização, a se disporem (inclusive politicamente) para a luta e, especialmente, no que tange a manipulação desse afeto no interior da cena midiática.

Desse modo, a autora postula que o ressentimento seria, sim, característico das democracias liberais modernas, pois

os membros de uma classe ou de um segmento social inferiorizado só se ressentem de sua condição se a proposta de igualdade lhes foi antecipada simbolicamente, de modo que a falta dela seja percebida não como

condenação divina ou como predestinação – como nas sociedades pré-modernas – mas como privação.

O *American Dream*, o neoliberalismo em ascensão, a proliferação dos *coaches* motivacionais, o *self marketing* etc., estes e muitos outros fenômenos comungam de um “pressuposto simbólico de igualdade entre opressor e oprimido, entre rico e pobre, poderoso e despossuído, para que os que se sintam inferiorizados se ressentam” (p. 14). Tal imperativo, de acordo com Kehl (p. 15) – somado à tradição paternalista –, condiciona os cidadãos a reconhecerem “a igualdade da lei democrática (...)” como “(...) dádiva paterna dos poderosos, não como conquista popular” (p. 15).

Por fim, a autora aponta para a atualidade do ressentimento, demarcando-o como um afeto crucial para estudarmos fenômenos típicos da sociedade contemporânea. Penso, neste ponto, no eleitor orgulhosamente despolitizado (ou mesmo antipolítico) que não acredita na transformação social pela ação política, mas se engaja na candidatura de qualquer figura que se posicione vagamente “contra tudo isso aí” (inclusive a própria democracia) como um exemplo desse fenômeno. A autora sintetiza com precisão como a face política do ressentimento se expressa na sociedade brasileira:

No Brasil, o ressentimento na política é diretamente proporcional ao afã das pessoas em esquecer as injustiças de que foram de fato vítimas e à pressa em “perdoar” os corruptos, os ditadores e os políticos irresponsáveis. Perdamos, esquecemos, mas não deixamos de nos ressentir contra nossa condição de vítimas de nossa própria omissão. Ao mesmo tempo, desejosos de nos conformar com os casos em que as condições injustas eventualmente nos beneficiam, chamamos de “ressentidos” os que teimam em lutar para reparar agravos que não devem ser esquecidos nem banalizados.

Situando o conceito em uma dimensão política para pensar, sobretudo, a sociedade brasileira, a autora desenvolve reflexões fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho (que participam, aliás, da formulação deste problema de pesquisa desde a sua concepção). Assim, ela destaca, por exemplo, a reverência a autoridades paternalistas e o imperativo da alegria como traços marcantes do povo brasileiro. Qualificando a expressão do ressentimento no Brasil como “camuflado”, Kehl desenvolve reflexões fundamentais que serão mobilizadas nesse trabalho a fim de compreender como o imaginário de um Brasil como “locus da boa esperança” está ligado intimamente ao funcionamento do ressentimento.

O ressentimento na sociedade brasileira está enraizado em nossa dificuldade em nos reconhecermos como agentes da vida social, sujeitos da nossa história, responsáveis coletivamente pela resolução dos problemas que nos afligem. Suas raízes remontam à tradição paternalista e cordial de mando, que mantém os subordinados em uma relação de dependência filial e servil em relação às

autoridades — políticas ou patronais — na expectativa de ver reconhecidos e premiados o bom comportamento e a docilidade de classe (p. 185).

Deste modo, o Brasil se formou como um país pouco investido na preservação de sua memória, como um território onde a reparação dos crimes da ditadura e da escravidão permanecem ainda muito aquém do que poderia ter sido feito a esta altura, isto é, “a sociedade brasileira costuma ‘deixar barato’ o resgate das grandes injustiças da sua história para não manchar sua reputação de ‘último povo feliz do planeta’” (p. 187). Assim, é como se o Brasil tomasse todos os esforços para evitar que sua imagem – no campo internacional – se distancie da caricatura de um paraíso em eterno verão, desligado das cicatrizes de sua história. Segundo Kehl (p. 187),

A alienação ao (suposto) desejo do Outro – não mais o colonizador, mas os atuais representantes do mundo desenvolvido – faz com que não nos apoderemos da nossa história como sujeitos. Não passamos nada a limpo, não elaboramos nossos traumas nem valorizamos nossas conquistas. Por isso mesmo nós, brasileiros, não nos reconhecemos no discurso que produzimos e sim naquele que o estrangeiro produziu sobre nós.

Nesse sentido, a postura desinteressada do Brasil na revisão de sua história não significa que somos um país que perdoa o seu passado, ao contrário, a negação dos problemas prolonga os seus efeitos, dando bases para que o ressentimento se instale em nossa sociedade, persistindo oculta “justamente nas formações reativas do esquecimento apressado, tão característico da sociedade brasileira” (p. 187). É por isso que as “políticas de reparação” não podem ser entendidas como manifestações do ressentimento. Como afirma a autora (p. 187) a respeito dos atos, protestos ou objetos artísticos²² que buscam manter viva na memória o horror da ditadura militar brasileira:

‘não haverá perdão enquanto não houver reconhecimento do crime’, conclui Safatle. Seu argumento nos ajuda a diferenciar com clareza o clamor por justiça, que pode e deve persistir pelo tempo que for necessário, da queixa reiterada do ressentimento.

Nesse sentido, concebendo o ressentimento como o “avesso da política” (p. 195), a psicanalista conecta a configuração do ressentimento na sociedade brasileira às raízes paternalistas e ao “predomínio dos interesses privados sobre os interesses públicos, da moral familiar à lei da pólis” que marcam a constituição do homem cordial como traço

²² Como o longa *Marighella* (Wagner Moura), lançado em 2021, sobre um personagem importantíssimo no contexto da luta armada brasileira contra a ditadura militar brasileira que ganha agora apenas a sua segunda representação no cinema de ficção (a única, até então, era o filme *Batismo de Sangue*, de 2007), o que atesta o quão pouco o Brasil produziu sobre o período.

central da identidade brasileira. Assim, a autora postula que “o homem cordial é indissociável da modalidade brasileira do homem do ressentimento”:

É por não aceitar o desamparo *necessário* em que a impessoalidade da lei lança o cidadão, tornado por força dessa impessoalidade o responsável pela construção de seu destino, individual e coletivo; é por esperar das autoridades públicas a satisfação de demandas de amor e a prática de uma justiça baseada em preferências afetivas; é por representar-se, diante do Outro (que na vida adulta, é indissociável das instâncias de poder) como a criança diante de pais protetores e amorosos – é por tudo isso que a sociedade brasileira abre mão, com tanta frequência, da tarefa de construir uma ordem republicana, moderna, adulta. (p. 190)

Nessa perspectiva, pensar na manifestação camuflada do ressentimento como aspecto relevante de nossa configuração social é refletir, sobretudo, a respeito da relação que brasileiros estabeleceram com a vida política, com as práticas da cidadania e com seus governantes. Como a autora afirma,

O ressentimento social, no Brasil, é a expressão da frustração generalizada diante do fracasso dessa delegação infantil de poder. É fruto da covardia – não propriamente moral, mas política – que nos leva a recuar da tensão inevitável que perpassa as relações entre as classes, em troca do gozo propiciado pelo modo sensual dos corpos e aliciamento das consciências. (p. 191)

Em suma, Kehl aponta a eleição de líderes políticos que se apresentam para o povo sob o signo do pai austero e tirano – remontando à tradição autoritária desta nação – que solucionará todos os conflitos – sendo o onipotente responsável exclusivo por nossa salvação –, como uma expressão dessa “lógica servil” que o ressentimento estabelece. A autora aposta, assim, na horizontalização dos laços entre os cidadãos (o fortalecimento de uma fraternidade) como antídoto para este dado viciado no jogo político brasileiro, pois “O que faltou ao Brasil republicano não foi um pai/fundador cuja imagem pudesse sustentar nossa autoestima, mas a criação de mecanismos de incorporação de todas as classes sociais à vida da recém-proclamada República” (p. 192).

Antes de encerrar, cabe abordar a importância seminal de Nietzsche (sobretudo na obra *Genealogia da Moral* publicada em 1887) para as reflexões em torno do ressentimento. O autor é considerado o filósofo do ressentimento, tendo definido este afeto a partir da seguinte máxima: “eu sofro, alguém tem que ser culpado”. Buscando tecer relações entre o pensamento de Nietzsche e Freud, Maria Rita Kehl afirma que, para Nietzsche, o ressentimento é um afeto contrário à vida, tendo “um sentido de uma doença” (p. 92), sendo assim

uma característica dos fracos; tem parentesco com a covardia a que se refere Freud. O ressentido, para Nietzsche, “vê o mal” em tudo aquilo que o oprime e fere, e em contrapartida elabora a imagem de si mesmo como “bom”. Assim, o ressentido, em vez de fortalecer-se e lutar, sente-se moralmente autorizado a demandar seu opressor *que não seja forte*. (KEHL, 2005, p. 65)

A esse respeito, Pierre Ansart (BRESCIANI; NAXARA, 2004), por sua vez, sintetiza o que seria, em sua visão, o núcleo da crítica de Nietzsche:

(...) O ponto central de sua denúncia designa e analisa o trabalho psicológico através do qual o ódio foi ao mesmo tempo interiorizado e recalado pelos inferiores, denegado por aquilo que representa e metamorfoseado em valor positivo: a inferioridade transformada em humildade resignada, a fraqueza disfarçada em amor da justiça, o ódio “recalado” (*zurückgetretene Hass*) transformado, eventualmente, em ódio de si mesmo. (p. 17)

O sociólogo chama atenção, também, para o fato de que o ressentimento social que impera na estruturação das sociedades ocidentais seria, na perspectiva Nietzscheana, produto direto da dominância da ideologia cristã, tratando-se de “uma verdadeira configuração psíquica e cultural, um *habitus* próprio à civilização judaico-cristã, a sua pretensa moral que teria consequências sociais e políticas múltiplas e socialmente decisivas.” (p. 17). Este aspecto da crítica Nietzscheana é fundamental, pois a inscrição em um posicionamento cristão e o comparecimento de referências bíblicas no *corpus* são eixos de sustentação desta análise.

Ansart propõe, ainda, uma visão sobre o conceito que tomarei como diretriz nesta abordagem. Conforme o autor, assumo que “é preciso, primeiramente, atentar à diversidade das formas de ressentimento e falar de ressentimentos no plural e não de um ressentimento que tomaria as dimensões de uma essência universal” (2004, p. 19). Assim, a análise a ser desenvolvida nesta pesquisa se voltará para o ressentimento que é marcado pelos traços da resignação humilhada e do ódio impotente. Mais além, o objetivo é analisar como as formas de representação do Brasil (o campo jornalístico, sobretudo) mobilizam esse afeto sobre as classes subjugadas historicamente, revestindo a expressão camuflada do ressentimento de qualidades nobres. É necessário salientar essa distinção, uma vez que é possível pensar, também, no ressentimento das elites, dos que foram privilegiados historicamente e, diante, da possibilidade de ascensão social de outras classes, sentem que esse lugar que “por direito deveria ser seu” está agora ameaçado pelas promessas da sociedade democrática. Analisar a manifestação desse afeto em cada grupo social incorre em abordagens específicas, visto que, a depender do recorte, alguns aspectos que compõem esta constelação se sobressaem em relação a outros.

Além disso, não entrará em questão aqui uma análise, num sentido clínico, dos processos psicológicos dos sujeitos que concedem o perdão ou mesmo alguma tentativa de diagnosticar a veracidade do gesto, uma vez que não são os sujeitos empíricos a serem analisados aqui, mas suas posições no fio do discurso.

Por fim, as elaborações teóricas sobre o ressentimento participam de maneira central desta pesquisa que visa a entender o funcionamento discursivo das representações que circulam acerca de um povo que se recusa a reconhecer sua inscrição nesse “afeto ‘que não ousa dizer seu nome’” (KEHL, p. 23).

CAPÍTULO 3. ANÁLISE DO DISCURSO: ETHOS DISCURSIVO E CENAS DE ENUNCIÇÃO

Como pontuado nos primeiros capítulos, esta pesquisa se filia à Análise do Discurso, ancorando-se, fundamentalmente, no aporte teórico-metodológico de base enunciativo-discursiva dos escritos de Dominique Maingueneau (2004; 2013; 2015; 2016; 2020). Mais especificamente, serão os conceitos de Ethos discursivo e Cenas de Enunciação, como concebidos pelo autor, que orientarão a análise do *corpus*.

Antes de adentrar nos tópicos mais específicos, no entanto, cabe relembrar brevemente que a AD, em linhas gerais, é um campo que propõe a concepção de uma teoria de leitura não subjetiva do texto, em outras palavras, uma disciplina de interpretação que não toma a intenção do locutor como orientadora para a análise. Essa prerrogativa é válida tanto para o autor quanto para o analista do texto, todos os sujeitos estão sempre submetidos à língua e à história (ainda que possam também jogar “livremente” dentro dessa estrutura, permanecem submetidos). Quanto à relação entre a AD e a leitura, Possenti (2009, p.17) afirma:

A AD certamente não poderia aceitar as leituras individuais (as que cada um faria como quisesse) pelo simples fato de que ela não acredita que haja sujeitos individuais que leiam “como querem”, mas sim que há grupos de sujeitos (situados em determinada posição) que leem como leem porque têm a história que têm.

A AD se constitui, desse modo, como uma tríade entre a linguística, a psicanálise e o materialismo histórico e, assim sendo, sua teoria de sujeito implica a concepção de um sujeito que não é origem do sentido, pois, tal qual, o sujeito da psicanálise, é regido pela falha, pela falta, pelo desvio do que “pretendia realmente dizer”, pois há sempre uma dimensão inconsciente (o que não implica dizer que este é um sujeito irresponsável pelo que diz) regulada pela Língua e pela História.

Assim sendo, cientes de como o sujeito é concebido na AD, podemos compreender os deslocamentos teóricos que Maingueneau considera necessários para delinear – partindo da concepção de ethos da Retórica – a proposição do ethos discursivo:

Em primeiro lugar, (a AD) precisa afastar qualquer preocupação “psicologizante” e “voluntarista”, de acordo com a qual o enunciador, à semelhança do autor, desempenharia o papel de sua escolha em função dos efeitos que pretende produzir sobre seu auditório. Na realidade, do ponto de vista da AD, esses efeitos são

impostos, não pelo sujeito, mas pela formação discursiva. (1997, p.45)

Nessa perspectiva, Maingueneau concebe o ethos como um conceito discursivo que rompe com a cisão entre corpo e texto, entre oralidade e escrita, pois “o que é dito e o tom com que é dito são igualmente importantes e inseparáveis.” (MAINGUENEAU, 1997, p.46). O ethos se situa, portanto, no interior da enunciação, na medida em que “o destinatário constrói uma representação do locutor por meio daquilo que ele diz e de sua maneira de dizê-lo” (2020, p. 9), tratando-se de

uma representação avaliada, pois falar é uma atividade erguida sobre valores supostamente partilhados. Ao tomar a palavra, o que um locutor faz, então, é pôr em risco sua imagem e tentar orientar, mais ou menos conscientemente e no sentido que lhe seja favorável, a interpretação e avaliação dos signos que envia ao destinatário. (p. 9).

Se este é um conceito trazido para o interior da análise do discurso, cabe esclarecer: quando falamos de um locutor que busca traçar uma imagem de si para uma comunidade discursiva, não estamos dizendo que a imagem pretendida corresponderá com a imagem que será abraçada pela comunidade (como veremos melhor adiante) e, tampouco, que o locutor tem o total domínio do caldo ideológico do qual emergem seus movimentos. Afastando-se da Retórica, da Pragmática ou de uma abordagem “psicologizante” (nas palavras de Maingueneau), o ethos discursivo, como será trabalhado aqui, não se descola das prerrogativas da Análise de Discurso francesa.

Dito isto, seguimos para um breve percurso histórico da emergência do conceito na AD.

Em *Variações sobre o Ethos* (2020), sua obra mais recente sobre este tópico, Maingueneau empreende uma breve recapitulação de sua trajetória com o conceito, apontando que o ethos foi uma noção restrita originalmente, ao longo de dois séculos, à oralidade, tendo sido retomada pela Análise do discurso apenas a partir da década de 1980 (sendo o próprio Maingueneau um dos principais responsáveis por essa emergência). A questão principal para Maingueneau nesse livro é refinar, após tantas produções, a noção no sentido de “‘dessubstancializar’, renunciar a ver no ethos um elemento bem delimitado e estável” (2020, p. 8), atentando, assim, para “a enunciação em seu conjunto”, privilegiando a análise do “ethos em ambientes infrequentes”.

Assim, o autor retorna às origens gregas do conceito, salientando que, para Aristóteles, o ethos se situava no campo da arte oratória, estando relacionado aos recursos

verbais de persuasão e convencimento que o orador empregava a fim de “causar uma boa impressão” (p. 9). Os tipos de *ethos* (caráter) aos quais os oradores se associavam incluíam “a *phrónesis*, ou prudência, a *areté*, ou virtude, e a *eunoia*, ou boa vontade” –, independente de qual caminho escolhessem, todos os oradores estavam investidos na criação de “uma imagem de si”, o que significa dizer que, apesar das remodelações do conceito, o *ethos* permanece “ligado aos processos de constituição de um ‘si’ relativamente estável no interior de uma coletividade” (p. 10).

A constituição de um *ethos* leva em consideração “elementos de naturezas muito diversas: da escolha do registro linguístico e vocabular ao planejamento textual, passando pelo ritmo e pelo figurino... não se trata de uma representação estática (...)” (p. 10), sendo assim, o *ethos* está situado na “enunciação sem estar explicitado no enunciado (...) o destinatário atribui a um locutor inscrito no mundo, fora de sua enunciação, traços que são, na realidade, intradiscursivos, pois associados à *maneira* com que ele está falando” (p. 11; grifo nosso).

Sempre haverá, no entanto, um embate entre a imagem que o locutor deseja enunciar e o que enuncia – um embate entre mostrar e dizer. Ducrot resolve essa equação, propondo a distinção entre locutor-L (o enunciador) e Locutor- λ (o locutor enquanto ser no mundo) (p. 11). Maingueneau parte dessa distinção para definir, então, o que seria, no escopo de sua proposta, o *ethos* mostrado (sempre presente) e o *ethos* dito (que não ocorre necessariamente).

Outra questão se coloca: o locutor não terá sua enunciação avaliada socio discursivamente apenas pela enunciação, há todo um repertório de representações prévias que antecedem a locução. Sendo assim, torna-se necessário “estabelecer uma distinção entre *ethos discursivo* e *ethos pré-discursivo*”, tendo em mente que “o *ethos* efetivo de um enunciador resulta, então, da interação entre seu *ethos* pré-discursivo, seu *ethos* discursivo (*ethos* mostrado), os fragmentos do texto no qual ele evoca sua própria personalidade (*ethos* dito)” (p. 12).

Ainda, o linguista propõe que o *ethos* pode ser destrinchado em três dimensões: dimensão categorial, dimensão experiencial e dimensão ideológica. Deste modo, o autor acredita que seja possível descrever de modo mais detalhado a diversidade dos elementos que participam da emergência de um *ethos*. Assim, Maingueneau (2020, p. 25) define:

1) a dimensão ‘categorial’ abrange tanto os papéis discursivos quanto os estatutos extradiscursivos. Os primeiros estão ligados à atividade de fala e, portanto, à cena genérica: animador, narrador, pregador... Os segundos podem ser de naturezas muito variadas: pai de família, funcionário, médico, camponês, americano, solteiro, estudante... etc.

2) a dimensão ‘experencial’ do ethos recobre as caracterizações sociopsicológicas estereotípicas: bom senso, agressividade, lentidão, estupidez, originalidade, mansidão...

3) a dimensão ‘ideológica’ remete a posicionamentos. No campo político: feminista, esquerdista, conservador ou anticlerical...; no campo literário: romântico ou naturalista... etc.

Outra noção importante para a nossa análise é o que Maingueneau denomina como processos de encaixamento e enquadramento de ethos. O autor descreve como essa noção pode ser mobilizada, por exemplo, na análise de um romance. Assim, “o ethos do editor de um romance é “enquadrante”, enquanto a construção dos ethé dos personagens está submetida, hierarquicamente, ao papel do narrador que se configuraria, neste sentido, como um ethos “representante” (2020, p. 33). Os encaixamentos podem ser observados nas relações que se estabelecem entre o narrador e os personagens (ethos representante e ethos representado) ou no jogo de forças entre o ethos dito e ethos mostrado. O enquadramento, por sua vez, indica a posição editorial que configura a cena de modo a restringir as possibilidades de enunciação do ethos enquadrado.

Por fim, Maingueneau descreve o processo de incorporação do Ethos. Quando falamos em incorporação, estamos falando de um processo de “adesão dos sujeitos ao universo configurado pelo locutor” (p. 14). Salientar esse aspecto implica “vencer a oposição empírica entre o oral e o escrito” e estabelecer que “todo texto escrito, mesmo que o negue, possui uma *vocalidade* específica: a instância subjetiva se manifesta por meio de um corpo enunciante historicamente especificado” (p. 14). Este corpo é o fiador que é, por sua vez, dotado de um Tom – elemento central para a sua constituição.

Em suma, a incorporação consiste em três pontos (p. 14):

- a enunciação da obra confere uma “corporalidade” ao fiador, ela lhe dá corpo;
- o destinatário *incorpora*, assimila assim um conjunto de esquemas correspondentes a uma maneira específica de se relacionar como mundo habitando seu próprio corpo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, da comunidade imaginária daqueles que aderem ao mesmo discurso.

Desvelado esse processo, o fiador se associa e dá acesso a um *mundo ético*, conjunto de representações estereotípicas que fornecem indícios de como esse corpo se movimenta

no espaço, a fim de que o destinatário incorpore um estilo de vida, “uma maneira de habitar o mundo” (p. 15). Como afirma Salgado (2020, p. 41), “a noção de mundos éticos faz parte de uma síntese no estudo do que Maingueneau chama de *ethos efetivo*, a imagem de si que resulta de uma interlocução”, assim sendo, compreende-se que são os mundos éticos que fornecem a base de sustentação para que determinadas cenas sejam retomadas tantas vezes a ponto de se estabelecerem como cenas validadas. As cenas validadas, por sua vez, intervêm na enunciação para reforçar o Tom e a Corporalidade em jogo na construção do *ethos*.

Se o mundo ético representa um conjunto de crenças, estereótipos e imaginários que se associam a um corpo, a análise precisa abranger também a dimensão dos modos de transmissão desses “mundos éticos”. Assim, como forma de trabalhar discursivamente as questões relacionadas aos meios de comunicação, Maingueneau recorre, então, à noção de *mídiun* de Debray. Como Salgado (2020, p.43) afirma, tal imbricamento se revela fundamental para a compreensão do papel da mediação na disseminação de crenças:

Os objetos técnicos participam da produção dos sentidos na medida em que implicam inscrição material de uma ideia e sua difusão. Nos termos de Maingueneau, “a transmissão do texto não vem depois de sua produção; a maneira como o texto se institui materialmente é parte integrante do seu sentido” (2006, p. 212), uma retomada de Debray:

A “coisa a ser comunicada” não existe antes e independente daquele que a comunica e daquele a quem é comunicada. Emissor e receptor são modificados, interiormente, pela mensagem que trocam entre si; além disso, a própria mensagem é modificada pelo fato de circular (2000, p. 62).

Em seguida, situamos no quadro da análise outro conceito muito caro à perspectiva adotada por Maingueneau: a cena enunciativa. Este conceito é muito apropriado para a análise do *corpus* em questão, pois permite que não se perca de vista o papel dos gêneros discursivos na produção de sentidos. A cena enunciativa consiste, dessa maneira, na apreensão da atividade discursiva por uma perspectiva que não é puramente linguística ou sociológica e que, dessa maneira, situa o discurso no interior do ato de enunciação (MAINGUENEAU, 2013, p. 190). Maingueneau propõe essa noção para dar conta de acepções que o termo gênero não é capaz de articular de maneira satisfatória, distanciando-se de termos como situação de comunicação ou de enunciação e considerando mais produtivo (como o conceito de cena enunciativa postula) situar a atividade discursiva concomitantemente como quadro e processo, a fim de “realçar a

importância do trabalho a que se dedicam permanentemente os participantes de um gênero de discurso: o de colocarem-se em cena.” (2013, p. 190).

Assim, o conceito se desmembra em três categorias: cena englobante (tipo de discurso), cena genérica (gênero de discurso) e cenografia (a enunciação em si) que serão cruciais, sobretudo, para a etapa de descrição da materialidade em análise. A cena englobante diz respeito à circulação do discurso, a espacialidade e a temporalidade que ela define, restringindo a enunciação a uma determinada função social (discurso político, jornalístico, publicitário), quem fala e para quem fala “num certo espaço pragmático, historicamente definido” (p. 191); a cena genérica define o “ritual” que regula dada enunciação, determinando seu objetivo e os papéis que seus locutores devem ocupar, a duração, os códigos linguísticos, entre outros pressupostos. No entanto, de acordo com Maingueneau (2013, p. 191) nenhuma dessas categorias apreendem o processo enunciativo em sua “singularidade”. Torna-se necessário, assim, compreender a cenografia que constitui determinada enunciação. Um poema (cena genérica) pode, por exemplo, ser enunciado como uma bula de remédio, se assim o autor entende que o seu poema deve ser estruturado, pois a cenografia escolhida pelo locutor não precisa responder – em termos estilísticos – rigidamente ao tipo ou ao gênero discursivo onde está inserida. A cenografia, como mecanismo discursivo que enseja conferir ao locutor certa legitimidade, pode apoiar-se nas denominadas *cenar validadas*, ou seja, em cenas que já estão inscritas no repertório iconográfico e discursivo de determinada comunidade de sentido. É possível dizer, portanto, que a cenografia é instituída pelo próprio discurso, sendo “ao mesmo tempo, o que engendra o discurso, e o que é engendrado por ele; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la (...)”. (2013, p. 191). A fim de analisar a constituição de uma cenografia podemos atentar para o fato de que ela se configura, em primeira instância²³, a partir da instituição de uma dêixis discursiva, conceito que diz respeito ao “universo do sentido que uma formação discursiva constrói através de sua enunciação” (MAINGUENEAU, 1997, p.41). Assim, a dêixis discursiva delinea a cena enunciativa, definindo o locutor e seu destinatário (ou o enunciador e seus co-enunciadores) e delimitando a cena à determinada topografia (espaço) e cronografia (momento). Tendo em vista que estamos diante da análise de materiais jornalísticos que

²³ Maingueneau (1997, p.42) chama atenção, ainda, para “a(s) situação (ões) de enunciação anteriores que a deixis atual utiliza para a repetição e da qual retira boa parte de sua legitimidade” que ele denomina “dêixis fundadora”. Para esta análise, por enquanto, vamos nos ater à dêixis em sua primeira instância.

articulam distintas cenografias em uma mesma edição, tal categoria será, portanto, central.

Para encerrar, cabe reforçar que, nesta dissertação, será fundamental considerar – como já foi mencionado – o mecanismo que Maingueneau designa como encaixamentos/enquadramentos de *ethos*. Num sentido metodológico, é um recorte crucial, já que o *corpus* vai lidar – majoritariamente – com registros audiovisuais nos quais a interação entre os locutores – às vezes mais de dois – tem muita centralidade na composição do *ethos*. Torna-se necessário compreender, por exemplo, como o jornalista participa da construção da corporalidade e do caráter de seu entrevistado ou, em outras palavras, como as cenografias engendradas pelo apresentador (que atua, de certa forma, como um narrador) podem ser lidas como a dinâmica entre um *ethos* representante (narrador) e um *ethos* representado (personagem), uma vez que a construção do *ethos* está submetida às relações de poder nas quais um narrador pode conferir determinado tom e determinado caráter ao personagem (ou o sujeito narrado) porque ocupa uma posição privilegiada na cena enunciativa. Há ainda a importância de compreender como a sobreposição de um *ethos* enquadrante a um *ethos* enquadrado configura a cena, visto que uma peça artística, por exemplo, quando veiculada em determinado jornal pode ganhar outros contornos ideológicos.

Finalmente, é certo que o batimento entre a descrição e a interpretação destas cenas terá em seu horizonte a premissa de que a incorporação do *ethos*, ou seja, de determinado conjunto de representações sociais acerca de um locutor em dada comunidade é afetada de acordo com os processos de enquadramento e encaixamento que tomam curso no interior da cena midiática.

CAPÍTULO 4. CASOS DE POLÍCIA: O PERDÃO TELEVISIONADO

Eis aí como se consoma o lugar em si da TV, um lugar do olhar: que nos olha, que nos interpela, que nos designa e nos localiza antes de que para ele nós olhemos.

(BUCCI, 2004, p.33)

4.1 Sintonizando os Canais: Televisão, Espetacularização, Discurso Jornalístico e o Mito da Não-Violência Brasileira

Inevitável começar dizendo que a gênese desse problema de pesquisa deve muito à memória pessoal de assistir com os mais velhos aos programas policiais (tão familiares para o espectador brasileiro) que preenchem tardes e mais tardes da TV aberta com conteúdo sanguinolento, extraindo das tragédias da vida real ocasiões de espetáculo, apostando em ganchos cujos desfechos são previsíveis e reprisando *ad infinitum* as cenas mais apelativas a fim de sustentar a audiência por longas horas de programa. Gente chorando, gente sangrando, gente de cabeça baixa ou coberta, helicópteros sobrevoando... Penso na casa da minha vó, no calor cuiabano cozinhando em fogo alto, é hora do almoço e o barulho estrondoso do ônibus que passa emudece por alguns instantes a voz inflamada do apresentador. Furioso, ele é o porta-voz de denúncias e desabafos, prometendo ao público que fará de tudo para que as “armas da televisão” (ou da visibilização) garantam o cumprimento da justiça que parece não ser possível pelos dispositivos jurídicos ou por parte dos políticos que seriam incompetentes ou tão “bandidos” quantos os bandidos que são o alvo primordial desse segmento jornalístico. No entanto, como apresentado brevemente no capítulo anterior, em meio à reinserção diária dos espectadores nessa espécie de circo punitivo televisionado, bem no centro dessa roda de dedos apontados em giro incessante: o perdão se torna o protagonista. Por quê?

Hoje mesmo, enquanto escrevo, 16 de setembro de 2021, sintonizo a TV no Brasil Urgente, apresentado por José Luiz Datena, pela curiosidade de verificar como segue o tom desses programas nesse começo de década, já que o material analisado pertence, majoritariamente, à década passada. Aumento o volume e, com apenas poucos segundos de programa, logo destacam-se dois temas centrais para analisar o funcionamento discursivo desses programas. Ainda sob o calor da experiência de ter reagido às ações da

quadrilha que invadiu sua casa, o estilista Fábio Arruda afirma para Datena²⁴: “só posso agradecer a Deus. Sou uma pessoa muito religiosa. Tenho certeza de que fui muito protegido por **Deus** e pela **polícia**” (grifos meus).

Como se pode observar, a justiça terrena (a polícia e o poder jurídico) é, recorrentemente, investida de um valor religioso, como um poder abençoado pela vontade de Deus. A exaltação do perdão, contudo, parece propor uma leitura diferente para essa dinâmica. Esboço, então, uma primeira inflexão a ser desenvolvida posteriormente: pela justiça divina a lei é o perdão, ou seja, aos olhos de uma instância superior e inatingível os crimes devem ser absolvidos na mesma medida em que, de acordo com a justiça terrena, a punição e o encarceramento devem prevalecer. Como se estabelece, discursivamente, esta contradição (ou não)? Esta é uma pergunta central para a análise. De todo modo, este enlaçamento e concomitante apartamento entre o que seria uma justiça divina (o perdão) e uma justiça terrena (a punição) desponta, logo de início, como ponto de reflexão.

Tendo em vista o quadro apresentado, me voltarei – como primeira entrada no corpus –, para algumas edições de programas policiais que exploram o tema-objeto desta pesquisa: as mães que perdoam os assassinos de seus filhos. Se, de acordo com Pêcheux (2015, p. 49), uma interpretação orientada pela Análise do Discurso volta-se aos “gestos de designação”, tomando a imagem como não-transparente, e considerando, assim, “a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória ‘perdeu’ o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições)”, é crucial, portanto, perseguir esse “trajeto perdido” ou “jamais detido” no fio do discurso, atentando para o domínio no qual se articula o funcionamento desses “discursos de perdão”: a televisão.

4.1.1 Televisão

No Brasil, ao longo do século XX, a televisão foi, e talvez ainda seja (mesmo que a internet esteja agora ligada de maneira irreversível ao seu funcionamento), o meio de comunicação que centralizou as atenções, influenciando a formação de opiniões e os

²⁴ <https://www.band.uol.com.br/noticias/brasil-urgente/ultimas/quadrilha-invade-casa-do-apresentador-fabio-arruda-em-sao-paulo-16449285>

hábitos de consumo, tratando-se, de certo modo, do espaço onde os debates públicos ganham maior visibilidade, nas palavras de Eugênio Bucci (2004):

Às vezes tenho a sensação de que, se tirássemos a TV de dentro do Brasil, o Brasil desapareceria. A televisão se tornou, a partir da década de 1960, o suporte do discurso, ou dos discursos que identificam o Brasil para o Brasil. Pode-se mesmo dizer que a TV ajuda a dar o formato da nossa democracia. (p. 31-32)

Ciente do protagonismo da televisão na arena pública – e política – do país, não é o objetivo, no entanto, investigar o nível de influência que a televisão exerce sobre os indivíduos, ou seja, não cabe aqui mensurar estatisticamente se a televisão molda – como um poder onisciente e onipotente – o que é valorizado em dada comunidade. O que me interessa é analisar o funcionamento discursivo da atualização dos mitos, por exemplo, em torno de um perdão materno incondicional e não estabelecer uma relação de causalidade entre televisão e vida pessoal. Ou seja, as mães (as enunciadoras) analisadas aqui não são tomadas em suas biografias e, tampouco, por suas intencionalidades, mas, sim, pelas posições que ocupam na cena enunciativa. Parto da premissa de que

(...) a TV só influencia porque é o elo que industrializa a confecção do mito e o recoloca na comunidade falante. A TV não manda ninguém fazer o que faz; antes autoriza, como espelho premonitório, que seja feito o que já é feito. (BUCCI; KEHL, 2004, p. 19)

Assim sendo, a televisão *funcionaria*, de acordo com o autor, como se não fosse uma mediadora e, sim, uma via de acesso à realidade em si, uma via isenta e neutra que se apresenta como se não tivesse “parte com a realidade que retrata nem com aquele que para ela volta os olhos” (p. 31). Constituindo-se como um espaço do olhar, a televisão confere visibilidade a sujeitos e acontecimentos na mesma medida em “que nos olha, que nos interpela, que nos designa e nos localiza antes de que para ele nós olhemos” (p. 33). Como Bucci sentencia: “o tempo da TV é o tempo do inconsciente”, pois “o fluxo de significantes na televisão apresenta inúmeras semelhanças com o fluxo sem fim dos significantes que deslizam soltos pelo inconsciente” (p. 35). O autor afiança essa afirmação no pensamento de Althusser – reconhecendo, inclusive, as limitações das “formulações ultrapassadas” e “esquemas mecânicos” do filósofo no que tange aos conceitos de *Aparelhos Ideológicos do Estado* e *ideologia dominante* –, detendo-se especificamente na definição *althusseriana* de *ideologia em geral* que seria, em breve resumo, uma dimensão eterna, a-histórica, pois, tal qual o inconsciente, “na ideologia em geral não há passado nem futuro” (p. 33). Bucci parte dessa definição para propor que,

devido à torrente incessante “sem passado, sem futuro” de imagens que “prometem o torpor ou o gozo” e ao seu caráter totalizante, a televisão funciona “pelo ocultamento, pela encenação da ausência total de ideologia” (p. 38):

Como nos sonhos, como na ideologia em geral, como no inconsciente, o passado e o futuro desaguam um no outro; não há começos encadeados a meios e fins; as narrativas lógicas se dissolvem numa pasta que, não obstante, tem um sentido profundo: o sentido de integrar pelo olhar. O sentido não apenas ideológico, mas videológico. É a (v)ideologia que ‘interpela os indivíduos enquanto sujeitos’. (BUCCI, 2004, p. 37-38)

O lugar da televisão seria, portanto, um não-lugar cuja temporalidade reside fora do tempo, podendo alcançar todo o globo e ao mesmo tempo não pertencer a lugar algum. Em seu domínio, tanto o passado quanto o futuro ganham caráter de urgência e de instantaneidade como se se desenrolassem no tempo presente. A partir desse modo de conceber sua própria espacialidade e temporalidade, a televisão circula sob um efeito de transparência, estabelecendo-se como um meio de comunicação que produz o efeito de estarmos a par com a “realidade”. Nesse modo de funcionamento, em que se esquece da condição ideológica da sua reprodução, a televisão se consolidou na arte de manejar os mitos que povoam o imaginário, legitimando seus sentidos, distorcendo-os ou, pelo silêncio, conduzindo-os ao esquecimento.

O ocultamento de sua presença como mediador da realidade é um traço marcante no funcionamento televisivo e nos afiançaremos à essa conceituação pois me interessa neste capítulo, justamente, atentar para o potencial que a televisão tem de agenciar os afetos – consciente de que eles se configuram como motores políticos – e de mobilizar os sujeitos diariamente, “simulando sua própria transparência”, por meio dessa maquinaria ideológica das paixões (no caso dos programas policiais, estamos falando, preferencialmente, do medo). Mais especificamente, partirei da tese de que os programas policiais acionam de maneira particular essa trama de enquadramentos sobre os sujeitos e os afetos, compreendendo que sua força não reside em seu caráter documental, mas, de acordo com Bucci (2004, p. 41), na sua capacidade de dramatizar a realidade, num jogo inverso com as telenovelas:

(...) os programas de ficção cada vez mais buscam sustentar-se em argumentos de realidade (tanto que, no Brasil, a telenovela é tanto mais presente quanto mais consegue propor uma síntese do imaginário nacional); quanto aos programas de telejornalismo, estes precisam se adequar a uma narrativa mais ou menos melodramática (o andamento dos telejornais busca capturar o telespectador pelo desejo e pela

emoção. Ou seja, ficção e realidade se invertem na (estética da) nova ordem.

Ademais, cabe ressaltar que essas pontuações não são propriamente discursivas, sendo assim, dada a filiação teórica do trabalho, chamo atenção para o fato de que o dispositivo será assumido a partir da – já mencionada no primeiro capítulo – noção de *mídiun* proposta por Debray. Assim sendo, entenderemos que os programas em questão são vetores que sensibilizam a audiência para o discurso da maternidade misericordiosa (ou mesmo sublime, divina, modelar) que é sustentado pelo ressentimento social.

4.1.2 Espetacularização

É nesse ponto que chegamos ao elemento central para descrever o modo de funcionamento da cena englobante dos programas policiais: a espetacularização. Apoiado no imbricamento teórico desenvolvido por Kehl (2004) – em torno das obras *A Indústria Cultural*, de Adorno, e *A Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord²⁵ – à luz da teoria psicanalítica do fetichismo (a partir da qual a autora propõe a noção de *imagem fetiche*), a análise levará em conta o papel da visibilização de gestos privados (como o perdão) para a constituição de um *ethos maternal misericordioso*, uma vez que

A lógica que se impõe a partir da imagem fetiche é: “o que aparece é bom; o que é bom aparece” – de tal modo que o reconhecimento social desses indivíduos desamparados depende inteiramente da visibilidade. Só que não se trata da visibilidade produzida pela ação política, mas da visibilidade espetacular, que obedece a uma ordem na qual o único agente do espetáculo é ele mesmo (KEHL, 2004, p. 49)

Outro aspecto do fetichismo da imagem (em diálogo com a noção de fetichismo da mercadoria de Marx) seria “o esquecimento das condições materiais da produção dessas mesmas mercadorias: a morte lenta do corpo do trabalhador, que transferiu seu tempo de vida para a coisa produzida, e o empobrecimento geral de uma sociedade que só consegue ‘enriquecer’ à custa dessas vidas expropriadas” (KEHL, 2004, p. 79). Os pontos no IBOPE²⁶ contabilizados a cada lágrima materna, a cada reinserção das fotos da vítima e a cada “eu te perdoo” participam de uma cena que parece dissipar toda falta,

²⁵ O autor cunhou a noção na década de 1960, trazendo atenção para o fato de que a sociedade passou a ser regulada “não mais pela política ou pela religião, nem pela repressão imposta pelas diversas pedagogias, mas pelo espetáculo” (KEHL, 2004, p. 142).

²⁶ Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística – órgão-referência na aferição estatística dos pontos de audiência atingidos por um programa de televisão, ou seja, responsável por registrar a quantidade de televisores ligados em um mesmo canal em uma dada região.

diluindo as diferenças. As disparidades – e até mesmo a disputa de sentidos – vão sendo, uma a uma, deglutidas pela máquina de ocultação do fetichismo que “opera sob a aparente equivalência objetiva das mercadorias, das diferenças – sob as formas de dominação e exploração – entre os homens que as produziram” (KEHL, 2004, p. 75). A catarse provocada pela cena de perdão funciona, portanto, pelo esquecimento de que o carro-chefe da audiência do dia é a exploração da tragédia que acometeu essas mães, de que é o mesmo apresentador indignado com as injustiças e comovido pela dor dessas histórias que deverá mudar a feição em poucos segundos para anunciar, entre uma reportagem e outra, o produto do patrocinador da vez. Uma questão emerge, então, a partir do contato com esta teoria: a cena de perdão nesses programas pode ser pensada como uma *imagem fetiche*?

Isto posto, um dos objetivos deste capítulo é avaliar como a discursivização do perdão nesses programas está articulada a certo mecanismo de privatização da esfera pública, ou seja, à promoção da intimidade como bem de consumo. A análise partirá da premissa de que a televisão tem funcionado pela via da apropriação de elementos da esfera privada que possam ser partilhados como bons predicados capitalizáveis, disponíveis para consumo sob a “lógica do espetáculo” (BUCCI, 2004, p. 41).

Como leitura auxiliar dessa reflexão, recorro ao artigo *Socialização do Particular na Televisão Brasileira* (MELO, 2011). Nele, a autora analisa o programa Márcia (Rede Bandeirantes) pela perspectiva do estudo discursivo das emoções, como proposto por Charaudeau, buscando compreender o funcionamento discursivo do programa e de que maneira ele almeja, a partir de determinados processos enunciativos, promover emoções específicas em sua audiência. Assim, a autora destaca que, para Charaudeau, “a instância midiática deve proceder a uma encenação sutil do discurso de informação, baseando-se, ao mesmo tempo, nos apelos emocionais que prevalecem em cada comunidade sociocultural (...)” (MELO, 2011, p. 199). A espetacularização seria, portanto, “um tratamento passional do tema” e “a própria seleção do tema atende a imperativos da atualidade e deve conter fortes índices de dramatização” (MELO, 2011, p. 199).

Não vou seguir a abordagem proposta por Charaudeau, mas o que será produtivo aqui é pensar como, em nome de “satisfazer esse princípio de emoção”, os discursos de perdão televisionados pelos programas policiais tomam curso no interior de uma cena de enunciação cuja constituição é inseparável do espetáculo. Visando a promover a incorporação nos coenunciadores dos *ethé* da pessoa de bem, da boa mãe, do cristão

exemplar e dos bons brasileiros ou, em suma, construir a imagem daqueles que perdoam como sujeitos conectados diretamente a Deus, a televisão aposta na abordagem melodramática (valorizando as lágrimas e a expressão física das emoções) e no maniqueísmo, apresentando a realidade e os sujeitos ao público em posições muito estabilizadas: bem e mal, bandidos e cidadãos, criminosos e vítimas. A questão a ser explorada nesta pesquisa se volta, especificamente, para os efeitos de sentido produzidos quando o perdão, um gesto/ato/sentimento de ordem íntima, é declarado na televisão. De que modo a instância midiática coloca em funcionamento estereótipos de brasilidade e maternidade a fim de promover o perdão como um valor estimável? Residiria no interesse por essa cena a chave para compreender os processos de constituição de determinada comunidade discursiva? Como determinados posicionamentos (religiosos e políticos) e estereótipos sobre o Brasil se condensam no perdão de uma mãe que perdeu seu filho assassinado e agora perdoa publicamente o assassino? A mãe que perdoa, ao que parece, é uma estrela a se contemplar, pela qual nos guiaremos.

4.1.3 Discurso Jornalístico

Bucci (2004) critica a persistência do discurso jornalístico em se arrogar os atributos da neutralidade e da objetividade, definindo-o como “um dos poucos redutos do positivismo num tempo em que até mesmo o discurso das ciências exatas já aceita mergulhar na inexatidão do caos ou na incerteza das probabilidades quânticas” (BUCCI, 2004, p. 30). Nesse sentido, será interessante para a presente análise considerar que os programas policiais e sua abordagem espetacular dos fatos se distanciam de alguns pressupostos dos procedimentos jornalísticos, aproximando-se de produções televisivas como o reality show e os programas de auditórios, sendo guiados, portanto, pelo “contrato de entretenimento”, pelo “fazer-sentir em detrimento do fazer-saber” (MELO, 2011, p. 200). Esse distanciamento dos princípios da neutralidade e da objetividade não implicam, no entanto, relativização da legitimidade do que o apresentador enuncia, permanecendo ainda a pretensão de autolegitimação que se respalda, por exemplo, na visibilização espetacular dos fatos (cenas em *replay*, *big close-up* na lágrima, depoimentos pessoais, etc... elementos dispostos em repetição excessiva de modo a criar um efeito de urgência que fortalece a veemência dos discursos que sustentam a prática do apresentador) e no apelo a um modo de enunciação fortemente enlaçado, pela memória discursiva, aos valores cristãos e ao pânico em relação à violência urbana. Ainda que os procedimentos se tornem cada vez mais melodramáticos, o objetivo destes programas não é ocupar o

espaço da ficção na programação, ao contrário, tudo se desenvolve de modo a despertar nos espectadores constante estado de alerta e vigilância: o programa estará cumprindo sua função social quanto mais a população passar a temer o golpe do momento, seja a famigerada *quadrilha do pix*²⁷ ou o *golpe do amor*²⁸; é sinal de missão cumprida se, tão logo encerrada a edição do dia, os espectadores saírem convictos de que precisam reforçar o sistema de segurança de suas casas, mudar todas as senhas ou até mesmo comprar uma arma.

4.1.4 O Mito da Não-Violência Brasileira

Nesse sentido, atentando para um dos eixos centrais da dissertação (os estereótipos sobre o Brasil), retomo a tese de Chauí (1998) apresentada no capítulo anterior a fim de propor que o funcionamento discursivo desses programas – em consonância ao mito da não-violência brasileira – delimita qual seria o espaço e quais seriam os agentes da violência no Brasil, estabelecendo um “nós” não-violento (o Brasil em essência) e um “eles” violento que, se localizado e estigmatizado (nesse ponto, vale dizer que se entrecruzam o racismo estrutural e a desigualdade social como critérios para traçar esse perfil geográfico e fisionômico), pode ser excluído da composição nacional, provando-se, afinal, não ser integrante de nossa identidade por tratar-se, supostamente, de “um acontecimento efêmero, passageiro, uma ‘epidemia’ ou um ‘surto’ localizado na superfície de um tempo e de um espaço definidos, superável e que deixa intacta nossa essência não-violenta” (CHAUÍ, 1998, s.p). O mito da não-violência, a filósofa argumenta, “permanece porque, graças a ele, se pode admitir a existência empírica da violência e pode-se, ao mesmo tempo, fabricar explicações para denegá-la no instante mesmo em que é admitida”. A denegação da violência, portanto, justificaria o emprego da violência contra o “eles”, sob o pretexto de salvaguardar a vida e a propriedade privada do “nós”. Assim sendo, se o programa policial tem como componente indispensável o fluxo repetitivo de imagens de violência e discursos de punição, o advento dos “discursos de perdão” públicos enunciados por mães brasileiras parece mobilizar justamente os pré-construídos contidos no mito fundador da não-violência, como concebido por Chauí, apresentando aos espectadores a violência urbana no Brasil por meio do seguinte quadro

²⁷ Disponível em: <https://recordtv.r7.com/cidade-alerta/videos/quadrilha-do-pix-faz-familia-de-comerciante-refem-e-o-obriga-a-fazer-transferencias-bancarias-08102021>

²⁸ Disponível em: <https://recordtv.r7.com/cidade-alerta/videos/golpe-do-amor-mulher-e-seduzida-por-falso-chef-da-libia-e-tem-prejuizo-de-r-35-mil-12012021>

de posicionamentos: os bandidos, os ladrões e os assassinos seriam esse outro Brasil, espelho no qual não nos reconhecemos, e as mães que perdoam somos nós, o Brasil verdadeiro. “Nós estamos do lado da mãe que perdoa. Nós não somos assassinos. Nós não somos violentos, nós somos aqueles com o poder de conceder o perdão” – diriam os brasileiros diante do reflexo na superfície da televisão.

4.2. “EXEMPLO DE VIDA”: CARA A CARA COM O ASSASSINO

*Ando nas ruas e vejo o povo fraco, abatido/ Este povo não
pode acreditar em nenhum partido/ Este povo cuja tristeza
apodreceu o sangue/ Precisa da morte mais do que se
pode supor/ O sangue que em seu irmão estimula a dor./
O sentimento do nada que faz nascer o amor, / a morte
como fé e não como temor.*

(Trecho do roteiro de Terra em Transe, Glauber Rocha)

4.2.1 Apresentação

Abrimos a análise por um material que pode ser localizado a partir de, pelo menos, dois registros: a matéria intitulada *Mãe Fica Cara a Cara Com o Assassino do Filho e Diz Perdoá-lo*²⁹, publicada no portal R7 (2013) e o registro audiovisual³⁰ do mesmo fato transmitido pelo programa Caso de Polícia da TV Tambaú, afiliada do SBT na Paraíba. Primeiramente, encontrei a notícia do portal R7 que fornece algumas informações relevantes para entender o ocorrido, como o fato de que “a dona de casa Nice seguiu o carro que levava o suspeito e pediu autorização aos policiais para falar com ele” e que o encontro entre o assassino e a mãe da vítima se dá um ano após o homicídio. Buscando localizar alguma filmagem no *youtube*, encontrei apenas o trecho dessa interação direta entre os dois, sem mediadores ou identificação de um veículo de comunicação. Posteriormente, entendi se tratar de uma filmagem que foi realizada simultaneamente por diferentes veículos, numa espécie de coletiva de imprensa, sendo um deles a TV Tambaú, da Paraíba, pelo programa Caso de Polícia (que comparecerá ainda em outro tópico nesse capítulo). Desse modo, optei por analisar o registro realizado pelo programa Caso de Polícia que disponibiliza a cena no canal da TV Tambaú no *youtube* sob a seguinte legenda: *Exemplo de vida: mãe perdoa assassino do filho*. O registro escolhido

²⁹ <https://noticias.r7.com/cidades/pb-mae-fica-cara-a-cara-com-o-assassino-do-filho-e-diz-perdoa-lo-28112013>

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=kKtaurAOp7U>

contempla alguns dos objetivos deste capítulo, sendo eles: considerar o papel da televisão na constituição da cena (bem como a circulação dos conteúdos televisivos na internet), o processo de incorporação do ethos que o enunciador constrói junto aos coenunciadores e a dinâmica entre ethos dito, ethos mostrado e ethos efetivo.

Logo de início, o enunciado que legenda a cena fornece um traço nuclear para observarmos a constituição do ethos em questão: o sujeito-mãe em cena é enquadrado pelo programa como um modelo a ser seguido. Mas antes de nos determos na constituição dessa corporalidade e desse tom exemplares, pensemos nos elementos que participam da cena enunciativa.

4.2.2 Cena Englobante: o Jornalismo Policial Sensacionalista

Estamos, como defendemos, no campo do jornalismo policial sensacionalista, sob as restrições de uma cena englobante que, à medida que apela para uma espetacularização da vida e da morte, do crime e do perdão, deve também inspirar alguma lição de moral nos “bandidos” e produzir um efeito de que a justiça está sendo cumprida (pelo menos num campo simbólico) para os espectadores. Estes espectadores, por sua vez, pertencem à comunidade discursiva que aprecia programas dessa natureza, comungando do mundo ético da moralidade, da “justiçagem”, da condenação pública de criminosos. Não por acaso, os interlocutores estão rodeados de pessoas portando câmeras e microfones, enquanto as mãos de um policial estão posicionadas nas costas e no ombro do assassino (como que para contê-lo); já a mãe exerce um domínio sobre seu corpo, segurando seu queixo, puxando-o pelo colarinho ou forçando-o a encará-la novamente quando ele desvia o rosto – a atmosfera é de inquisição. O jornalismo policial, como cena englobante, portanto, impõe à enunciação sua inscrição “num certo espaço pragmático, historicamente definido” (MAINGUENEAU, 2020, p.191) que (dada a sua circulação e a função social atribuída a ele) deve operar sempre em torno de dois personagens obrigatórios: os criminosos e as vítimas. E aqui estamos diante de um embate direto entre as duas figuras centrais para esse tipo discursivo. A legenda selecionada pelo programa Caso de Polícia para descrever a cena, por sua vez, delimita o modo como devemos conceber esse encontro: o contraste entre a explanação dos pecados de um modelo a ser rejeitado e a celebração de um modelo a ser seguido.

4.2.3 Cena Genérica: O Flagrante

Antes de me deter nesta cena genérica em específico, proponho algumas cenas genéricas possíveis dentro da cena englobante do jornalismo policial televisivo, a fim de estabelecer algumas diretrizes para a análise deste e dos demais objetos que constituem o corpus. São elas: i) a reportagem-apresentação cuja função é situar o espectador nos eventos relativos ao crime, identificar as vítimas por meio de depoimentos de pessoas próximas e da exibição de fotos e vídeos do acervo pessoal ou das redes sociais, exibir filmagens de câmeras de segurança que registraram o crime (se houver), apresentar os dados da investigação divulgados pela polícia e, além disso, denunciar a identidade do suspeito/criminoso, vasculhando seus antecedentes criminais e fornecendo pistas de seu paradeiro caso seja foragido etc. Trata-se do carro-chefe entre as cenas genéricas, uma vez que trechos dessa reportagem são repetidos incessantemente ao longo do programa enquanto o apresentador comenta o caso e novas informações vão surgindo; ii) a cobertura de uma perseguição/fuga policial liderada por uma equipe de reportagem a bordo de um helicóptero; iii) o monólogo do apresentador (elemento crucial para a cena que será abordado no tópico seguinte deste capítulo) que comenta por longos minutos os fatos descritos nas reportagens, proferindo furiosos monólogos de indignação e depreciação dos bandidos (podendo também se desdobrar em comentários políticos); iv) a entrevista-interrogatório com os suspeitos/criminosos; v) as entrevistas-testemunho em que um sobrevivente de um assalto ou de uma tentativa de homicídio deve narrar o ocorrido (fornecendo uma perspectiva pessoal e mais emocional dos fatos); vi) a entrevista-lamentação (ou entrevista-fúnebre) em que o repórter se dirige a parentes ou pessoas próximas a vítima (que se encontra hospitalizada ou foi levada a óbito pelo crime) como elas se sentem, investindo em perguntas muitas vezes invasivas ou redundantes: “como você se sente?”, “a senhora está triste?”, “como vai ser a vida agora?” e inclusive a pergunta-chave desta dissertação: “você é capaz de perdoar o que fizeram?”.

Contudo, nenhuma dessas possíveis cenas genéricas se aplica à cena em questão que consiste, por sua vez, em um formato curioso (até mesmo para os padrões *espetacularizantes* desses programas): um diálogo entre duas pessoas (quase) sem a intervenção direta dos repórteres. Apenas ao final, como se vê no registro da TV Tambaú, o repórter interroga o assassino, esbravejando contra o fato dele se declarar inocente. O ritual instalado por essa cena genérica implica a transmissão de um fato urgente, de um

acontecimento “ao vivo”, flagrante do encontro – ou confronto – entre duas pessoas conectadas por um crime (ou seja, por um fato de interesse público), abrindo-se para o inesperado e – como é característico do sensacionalismo – para o espetáculo. A pouca interferência dos presentes – que poderiam se interpor entre os interlocutores como mediadores – instaura um efeito de privacidade, como se assistíssemos a uma cena que transcorreria longe das câmeras ou em um ambiente mais solene do que uma delegacia povoada por equipes de filmagem. Ganha relevo, nesse aspecto, o apontamento de Bucci a respeito do modo de funcionamento da televisão incluir a simulação da própria transparência. Apoiando-se no que estou qualificando como um efeito de privacidade, os programas policiais – como o Caso de Polícia – quando investem na cena genérica do flagrante logram enquadrar os sujeitos na cena enunciativa, valorando-os e/ou depreciando-os na medida em que ocultam seu papel fundante na constituição dos sentidos.

Para essa análise, não cabe julgar se o flagrante é autêntico ou de algum modo forjado pelos jornalistas ali presentes, o fato é que tal cena genérica permite, como já foi mencionado, a conversão de um gesto privado em espetáculo público (revestido por um efeito de privacidade). Cabe neste ponto, então, convocar Hollanda (2012) a fim de esboçar alguns gestos de análise. O autor afirma que a gestão política no Brasil tem sido predominantemente regida por um modo de funcionamento patrimonialista, sobressaindo-se, ao longo da história, “o predomínio constante das vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal” (HOLLANDA, p.52). Nesse sentido, dois caminhos a serem explorados (com outros materiais do corpus também) despontam: o perdão individual é de interesse desses programas porque leva à esfera pública um modo personalista de conceber a justiça na mesma medida em que não investe na inserção de representantes dos movimentos ligados às questões da segurança pública que poderiam contribuir com um ponto de vista social (ao contrário, o programa investe quase sempre na execração dos direitos humanos). Mais além, considerando que “as relações que se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós” (HOLLANDA, p.52), podemos propor que a cena em questão aposta, pela memória discursiva, em certo apelo aos personagens do núcleo familiar. De forma que, se a cena disposta em público é centrada em uma dinâmica que diz respeito, inicialmente, ao ambiente doméstico (a relação mãe-filho) então podemos propor que a enunciação se apoia na seguinte cena validada: a mãe aplicando uma lição no filho. O assassino ocupa

a posição de filho que deve ser repreendido e perdoado e, logo, por esse caminho, a mãe cujo filho foi assassinado enuncia a partir de uma posição sujeito-mãe universal (no interior da cena de enunciação, estes posicionamentos sugerem possibilidades para qualificarmos o ethos em sua dimensão categorial), em outras palavras, a locutora está investida do mundo ético da maternidade e toda a gama de estereótipos associados (nutrir, cuidar, amar, compreender) e de ethos pré-discursivos (uma mãe é bondosa, compreensível, altruísta). Diante do exposto, proponho analisar a cena a partir do seguinte enquadramento: ela deve perdoá-lo como se perdoa a um filho.

4.2.4 Cenografia: Julgamento ou Pregação?

Definidas algumas diretrizes de análise e alguns elementos da cena de enunciação, chegamos, então, à enunciação em si: apesar de não se tratar de uma cena genérica monologal, a composição do ethos piedoso do sujeito-mãe pode ser pensada por essa perspectiva. A locutora enuncia durante toda a cena diante de um interlocutor em silêncio, de modo que apesar da cena genérica do “flagrante de um encontro” pressupor que haveria uma “interação conflitual” na qual o sujeito-mãe estaria “sob a constante ameaça de intervenções desestabilizantes do adversário, que deve, ele também, impor seu próprio ethos” – como Maingueneau (2020, p.27) descreve, por exemplo, quando aborda a cena genérica de um debate eleitoral –, isso não ocorre. Não há espaço para que o assassino desestabilize o caráter misericordioso atribuído à locutora. A intervenção do repórter ao final (*Por que você matou o filho dela? Por que você fez isso? Ainda mais você, um filho de policial militar, tinha que dar o exemplo!*), por exemplo, apenas reforça as posições já estabelecidas na construção do ethos maternal misericordioso. O assassino nega tudo, desviando o olhar, e suas respostas (*Matei não, matei não, isso aí não foi eu não*), breves e em voz baixa, pouco desestabilizam o ethos que a enunciadora vem construindo. Para além da sentença estar definida juridicamente, é por um prisma discursivo que se verifica o jogo de forças pendendo para a estabilização dessas posições. Vale ressaltar, inclusive, que o assassino não chega a verbalizar o pedido de perdão (ponto a ser desenvolvido no decorrer do capítulo): ele não pede perdão em momento algum e, no entanto, é perdoado. Poderíamos pensar nesse aspecto como uma das injunções que configurariam a enunciação do perdão na cena midiática? Tanto a “culpabilidade inquestionável” do assassino quanto a “capacidade inata” da mãe para perdoar são componentes valiosos para analisarmos *ethé* prévios em jogo.

Dada essa perspectiva monologal, podemos concluir que a cenografia é engendradora, desse modo, pela enunciação do sujeito-mãe – clivado pela história e pela ideologia, certamente – que elege como seu destinatário o homem que assassinou seu filho (direcionando-se, também, de alguma forma ao público). É possível, então, assumir a cenografia em curso como a declaração de uma sentença de absolvição em um tribunal de julgamento com direito a testemunhas (os espectadores e os repórteres) e carrasco (o policial que mantém controle sobre o corpo do assassino) ou como uma pregação cristã cujo ritual visa à expiação dos pecados e à conversão do pecador, posicionando a enunciadora, portanto, no papel de juíza ou pastora, o que acrescenta à análise outras mobilizações para o ethos categorial além da posição-mãe. De todo modo, estas possibilidades cenográficas instauram e legitimam os seguintes posicionamentos: a enunciadora deve condenar, absolver, ou conceder-lhe a extrema-unção; o destinatário é o réu ou o pecador e para nós, os espectadores, fica reservado o lugar de testemunhas ou fiéis, plateia fundamental para a lógica do espetáculo. Pode-se, a partir daí, constatar uma determinada dêixis discursiva acionada pela cena: a topografia consistiria num espaço de julgamento, punição e encarceramento. Na dimensão cronográfica, somos inseridos no panorama político e social do Brasil – ou mesmo da América Latina – que persiste sob o pânico da violência urbana (e da repressão policial) cujos efeitos impactam na maneira com que habitamos a cidade (condomínios fechados, cercas elétricas, câmeras de segurança) e percorremos os espaços públicos (certos lugares devem ser evitados, a partir de certo horário não é recomendável estar fora de casa etc). É neste espaço-tempo que a cena é engendradora: ante as restrições temáticas e tipológicas do jornalismo policial sensacionalista e ante o efeito de privacidade ativado pela cena genérica do flagrante.

Nesta perspectiva, ainda, vale ressaltar que esta cena seria composta, tal como Maingueneau (2004, p. 90) propõe, por uma cenografia difusa, ou seja, não se trata de um “gênero de discurso preciso”, mas um “conjunto vago de cenografias possíveis”, podendo-se observar em sua composição – pensando muito mais o enquadramento que o programa faz dos sujeitos em cena e o Tom adotado pela enunciadora do que as regras de cada gênero – as características de uma entrevista, de uma pregação religiosa ou de uma sentença jurídica.

Em suma, quando proponho essas duas possíveis cenografias (julgamento e pregação/evangelização) trago à tona uma reflexão crucial a ser elaborada mais detidamente na dissertação: o contraponto entre a condenação jurídica e o perdão pessoal (metafísico, espiritual). As cenografias propostas nesse gesto de análise convergem, em

suma, para a emergência, como veremos, de um ethos maternal misericordioso cuja construção se ampara no discurso cristão, constituindo a partir daí uma disputa dos sentidos de justiça e perdão: a justiça terrena deve ser cumprida na mesma medida em que, no plano espiritual, o perdão deve ser concedido.

4.2.5 Ethé em jogo

Estabelecida a configuração da cena enunciativa, passemos para uma análise mais detida nos ethé em jogo e seus processos de incorporação, bem como nas três dimensões de sua constituição: o ethos categorial (mãe), o ethos experiencial (serena, benevolente e misericordiosa) e o ethos ideológico (cristã). A seguir, a transcrição da fala da enunciativa.

Olhe pra mim, você tá perdoado em nome de Jesus, **eu sou uma cristã** e eu tô lhe perdoando, vou continuar orando, Alysson, eu nunca vou lhe visitar onde você vai tá porque eu não tenho coragem de ir lá, olhe pra mim, mas eu vou tá orando, e você vai encontrar esse Deus que eu sirvo e você vai seguir Ele, viu? Eu não tenho um pingão de ódio de você, Alysson, eu só oro por você todos os dias (...) eu hoje tô triste, Alysson, por você, porque você matou mais um, eu tô triste, olhe pra mim, Alysson, você precisa olhar, você não deixou, você não me deu a chance de eu olhar nos olhos do meu filho antes dele morrer porque você matou ele antes de eu vê-lo e você sabe que Daniel era bom, trabalhador, mas eu tô aqui, vou continuar orando por você. Senhor, acompanha Alysson onde ele estiver, Senhor, não largue dele um minuto. Senhor, toque na alma dele como você tem tocado na minha. Dá o conforto à mãe dele, Senhor, que deve tá sofrendo tanto quanto eu.

Dona Nice, mãe em luto, e o assassino de seu filho se encaram. Ela fixa o olhar, segurando o queixo do rapaz para que ele sustente também o olhar em sua direção. Em um tom solene, assumindo um ritmo característico das figuras religiosas que aconselham seus fiéis, o sujeito-mãe disposto na cena enunciativa, exclama: “Olhe pra mim, você tá perdoado, eu sou uma cristã e eu tô lhe perdoando.” Ela segue sua fala e o homem quase vira o rosto para o lado – a fim de evitar encará-la –, mas ela agarra seu rosto e olha nos seus olhos, elevando ligeiramente o nível de perigo na sua voz: “olhe pra mim”.

Diante desta descrição, é inevitável considerar a interação entre ethos *dito* e ethos *mostrado* como central para a análise da cena em questão, apontando para certa ausência

de estabilização (ameaçada não pelas intervenções de um interlocutor, mas pelos desencaixes presentes na própria enunciação).

Assim, observa-se que a enunciadora atribui a si mesma, explicitamente, a corporalidade que deseja que o destinatário incorpore a seu respeito, como no *ethos* dito “*eu sou uma cristã e eu tô lhe perdendo*”. No entanto, o *ethos* mostrado aponta que, apesar de a enunciadora se afiançar em um Tom de misericórdia a fim de lograr a concessão de um perdão público, há indícios do contrário, tanto em *ethé ditos* contraditórios como “*Eu não tenho um pingo de ódio de você*” e “*eu hoje tô triste, Alysson, por você, porque você matou mais um, eu tô triste, olhe pra mim Alysson, você precisa olhar, você não deixou, você não me deu a chance de eu olhar nos olhos do meu filho antes dele morrer porque você matou ele*” quanto do ponto de vista do corpo que habita a cena. Nesse aspecto, podemos observar que, por meio de gestos como segurar seu queixo, sua camisa, puxar seu rosto, a enunciadora esboça certa pulsão por controle e violência – que não chegará a se concretizar –, movimento típico da “vingança adiada ou imaginária” do ressentimento (KEHL, 2020).

Ademais, penso nessa espécie de “desencaixe” entre *ethos* dito e *ethos* mostrado como característica do ressentimento enquanto sintoma social de uma sociedade contemporânea – em especial, a brasileira – que, de acordo com Kehl (2020), não quer se ver como ressentida, não quer nomear esse afeto, tampouco se admitir envenenada psíquica e moralmente por essas paixões (a raiva, o rancor, o desejo de vingança), uma vez que se trata de um afeto que “quando é velado por uma pretensa pureza moral, goza da adesão, da simpatia da maior parte das pessoas” (KEHL, 2020, p. 23), sobretudo daquelas que comungam do mundo ético cristão.

Saliento, neste ponto, que a constituição do *ethos* associado à enunciadora passa pela atribuição de um universo de predicados relativos a um *ethos* pré-discursivo do “cristão exemplar”, tomado aqui como o eixo ideológico da constituição do *ethos* maternal misericordioso. Pela memória discursiva, resgato enunciados do discurso bíblico que sustentam tal posicionamento: “perdoai-os, Senhor, eles não sabem o que fazem” (Lucas 23:34), “Perdoai as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tenha ofendido” (Mateus 6:12). Nessa perspectiva, os sentidos de complacência e amor universal ativados pela permanência no imaginário dos arquétipos de Jesus e Maria – que, como proponho na introdução, “encenariam o perdão original” – participam também do enlaçamento do *ethos* cristão a uma cena de perdão.

O *ethos* cristão implica, conseqüentemente, um mundo ético religioso: a voz solene, convicção na própria fé e na graça divina (*Senhor, toque na alma dele como você tem tocado na minha*), uma postura caridosa (*eu só oro por você todos os dias*), em suma, o fiador que avaliza a cena não pode se distanciar de um universo de representações partilhados por aqueles que se inscrevem num posicionamento cristão. Quando pensamos no tom empregado ao longo de toda a enunciação, a vocalidade da prece, da oração, ou melhor, da pregação religiosa parece se tratar de uma categorização pertinente. Destaca-se nesse enlaçamento, inclusive, uma cenografia de conversão religiosa: “*você vai encontrar esse Deus que eu sirvo e você vai seguir ele, viu?*”. A locutora dessa cena enunciativa explícita, portanto, não apenas os predicados que quer associar ao seu *ethos*, mas o próprio processo de incorporação que deseja acionar no destinatário. A estratégia de convencimento em curso nessa enunciação segue os pressupostos de que

o poder de persuasão de um discurso resulta, então, em boa parte, do fato de ele levar o destinatário a se identificar com o movimento de um corpo, mesmo muito esquemático, investido de valores historicamente especificados: as “ideias” suscitam a adesão do leitor porque a *maneira de dizer* implica uma *maneira de ser*. (MAINGUENEAU, 2020, p.14; grifos no original)

Assim, talvez seja por essa razão que, de modo a acionar outro esquema de representações ao *ethos* do *cristão exemplar*, a enunciadora convoca o *ethos* materno, conjugando dois mundos éticos que se comunicam com a unidade imaginária dos brasileiros benevolentes e misericordiosos. No enunciado “*dá o conforto à mãe dele, Senhor, que deve tá sofrendo tanto quanto eu*”, a locutora convoca ao discurso a mãe do assassino de modo a erigir no processo de incorporação do destinatário um *mundo ético maternal*, acionando uma teia de representações, costumes e *ethé* pré-discursivos que conferem também ao seu *ethos* os atributos da mãe abnegada, misericordiosa, imaculada, fonte de amor incondicional e de todo perdão. Sublinho nesse processo o recurso à já referida cena validada da mãe educando o filho, sustentada particularmente neste espelhamento com a mãe do assassino.

Finalmente, retorno à legenda que identifica a cena em curso para os coenunciadores: *Exemplo de vida: mãe perdoa assassino do filho*. No que tange ao *ethos* experiencial – ou seja, aos traços psicológicos que se configuram sociodiscursivamente nessa tomada de construção de um *ethos* maternal misericordioso –, são os atributos provenientes dos estereótipos de maternidade e cristandade que fornecem os referentes necessários para uma delimitação. As cenografias instauradas pela enunciadora jogam

para a composição de um caráter benevolente, misericordioso, sereno e espiritualizado. Destaco que este último traço – a espiritualização – agrega-se ao ethos como um valor de sabedoria transcendental, apresentando as emoções e atitudes da enunciadora quase como superior às emoções humanas, uma vez que, alinhadas ao discurso cristão, elas seriam provenientes de Deus. Desse modo, valorado com atributos divinos, o ethos que emerge desse fiador ganha ainda mais força para ser incorporado como modelo de conduta pelos coenunciadores.

Diante do ethos maternal misericordioso que a enunciadora constrói, somado aos desencaixes entre ethos dito e ethos mostrado, podemos compreender que o *ethos* pré-discursivo acionado pela legenda (a mãe-modelo) culmina em um *ethos* efetivo que mobiliza os seguintes efeitos de sentido: a mãe-modelo deve ser misericordiosa e cristã. A mãe misericordiosa e cristã é um modelo porque perdoa. Esta mãe-modelo perdoa, mas ainda quer justiça – o que implica não apenas a condenação jurídica do criminoso, mas também convertê-lo ao seu deus. A mãe-modelo pode clamar para que ele se arrependa e se torne também um cristão, mas não deve declarar sentimentos de raiva ou vingança, ainda que o acuse aqui e ali como alguém moralmente falho. O aspecto da pureza moral, como Kehl descreve, é um dos traços constitutivos da constelação afetiva do ressentimento que podemos ver em funcionamento nessa trama de sentidos. Como Kehl afirma:

A agressividade renunciada retorna, no ressentimento, sob a forma de acusação moral contra os outros, esses que se permitem gozar prazeres que o masoquista não se permite. A amarga condenação moral é a modalidade de sadismo que o masoquista se permite dirigir contra o mundo externo – uma modalidade disfarçada e justificada em nome dos “altos ideais” propagados por este, que se considera moralmente superior a todos os que o rodeiam, mas não consegue evitar sentir-se prejudicado por sua nobre escolha. (2020, p. 49)

O ressentido, como a autora propõe, anseia “ganhar o jogo sem entrar no jogo”, em outras palavras, aguardar pelo fracasso do outro, pela revanche, pela “justiça”, sem comprometer-se como sujeito do desejo.

O ressentido acusa, mas não está seriamente interessado em ser ressarcido do agravo que sofreu. A origem da culpa, escreve Nietzsche, é a dívida – um conceito “muito material”, lembra o filósofo –, que remete à possibilidade de um pagamento concreto que libere o devedor. Mas no ressentimento, a dívida permanece impagável: a compensação reivindicada é da ordem de uma vingança projetada no futuro. Uma vingança adiada. (KEHL, 2020, p. 73)

Na cena em análise, pode-se verificar esse mecanismo operando no enunciado: “*olhe pra mim, Alysson, você precisa olhar, você não deixou, você não me deu a chance de eu olhar nos olhos do meu filho antes dele morrer porque você matou ele antes de eu vê-lo e você sabe que Daniel era bom, trabalhador, mas eu tô aqui, vou continuar orando por você*”. A recorrência de verbos no imperativo, demandando que o destinatário olhe em seus olhos e fique ciente de que tirou a oportunidade da enunciadora de olhar nos olhos do filho (que era *bom e trabalhador*) desestabiliza o tom benevolente construído em enunciados como “vou continuar orando por você”, o que não acaba resultando, no entanto, no definitivo mergulho da locutora em pregações negativas contra o assassino. A enunciação é costurada, em todo seu curso, pela retomada de “vou orar por você” em vários segmentos, de modo a buscar a manutenção da estabilidade do ethos misericordioso que emerge daí. Mesmo quando a declaração de uma frustração (não poder olhar mais nos olhos do filho) comparece no discurso, é o perdão que deve vir logo em seguida conferir fechamento ao caráter que a enunciadora constrói. No posicionamento cristão tomado pela enunciadora, é somente o perdão declarado em público que garantirá, na ordem do divino e do espiritual, que o assassino está a salvo, assim como também garantirá a sua própria salvação, ou superação do luto, pois ela estará livre de sentimentos reprováveis socialmente como o ódio e a vingança. A vingança da locutora residiria, nessa perspectiva, em insistir para que o assassino olhe fixamente em seus olhos, que ele obedeça a suas palavras de boa mãe e boa cristã para uma audiência de milhões de bons brasileiros. A vingança possível é obrigá-lo a olhar nos olhos dela, já que ele não permitiu que ela olhasse nos olhos do filho. A vingança do ressentimento, como defende Kehl, é sempre imaginária, eternamente adiada, e, por essa razão, seria preferível situá-la sob os desígnios de Deus.

Deste modo, é possível propor que a fiadora do discurso que sustenta a composição do ethos da mãe misericordiosa que emerge nesta cena é a beata, a mãe santificada, a mãe das mães em seu estágio mais elevado: a própria virgem Maria. Sendo assim, o sujeito-mãe que perdoa o assassino do filho é, por sua vez, enquadrado pela cena midiática como modelo também para as outras mães: exemplo de mãe, exemplo de cristã e, finalmente, exemplo de brasileira.

4.3. CASO DE POLÍCIA: O TALK-SHOW GOSPEL³¹



Figura 9

Caso de Polícia (atualmente descontinuado) era um programa policial da TV Tambaú, afiliada do SBT sediada em João Pessoa na Paraíba. Nos mesmos moldes dos programas policiais de alcance nacional (*Cidade Alerta*, *Brasil Urgente*, etc), o programa *Caso de Polícia* era voltado para os assuntos locais e tinha como objetivo satisfazer às demandas da população por segurança, prestando, a princípio, um serviço informativo em caráter de denúncia. Na edição analisada nesse tópico, Dona Nice (a mesma protagonista da cena analisada no tópico anterior) é convidada a comparecer ao programa para uma conversa com o apresentador, em razão da repercussão do vídeo em que ela perdoa o assassino de seu filho. A interação entre os dois ao longo de meia hora de programa chama atenção para o papel do apresentador na cena de enunciação, que será pensada aqui especialmente pela perspectiva das seguintes noções: ethos enquadrante e enquadrado, ethos representante e representado.

³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VWUaB9p0f7A>.

4.3.1. A Cenografia



Figura 10 - Programa - Caso de Polícia – o apresentador e Dona Nice se encontram

Como já foi descrito no primeiro capítulo deste trabalho, a cena de Dona Nice perdoadando o assassino de seu filho teve como desdobramento, no dia posterior, a realização de uma entrevista por telefone com a protagonista. Nesta edição do programa, destaca-se o papel do apresentador na qualificação do sujeito-mãe:

A senhora não precisa dizer mais nada, na verdade o Brasil deveria se espelhar nesse exemplo da senhora, porque é muito fácil abrir a boca e dizer que é cristão, é muito fácil a gente dizer que ama e amar o amigo, é muito fácil a gente viver um cristianismo amando só as pessoas que amam a gente, agora quando a gente ama o nosso inimigo, quando a senhora dá um exemplo soberano desses, de amar a pessoa que causou o maior mal na vida da senhora, a senhora, sim, é um exemplo de cristã, não tenha dúvida disso, eu queria agora nesse momento que a senhora tivesse aqui que eu queria dar um abraço gostoso, enorme na senhora, um afago realmente de amigo verdadeiro, e transmitir nesse abraço um agradecimento de toda a Paraíba, se não do Brasil inteiro, por a senhora emprestar essa história que tinha tudo pra ser somente uma história de desgraça e a senhora transformou num exemplo pro Brasil inteiro. Nice, vamos fazer o seguinte? Eu queria muito te dar esse abraço. Eu não sei se dá tempo hoje, a senhora tá onde agora?

Em consonância ao tom adotado no episódio analisado anteriormente neste capítulo, o perdão é enunciado como compulsório, automático, como um gesto natural para quem é nobre e elevado:

Mãe: *Eu perdoei no dia que ele matou meu filho, eu me ajoelhei e orei por ele.*

Apresentador: *No dia que a senhora soube do assassinato a senhora já tinha liberado o perdão?*

Mãe: *No mesmo dia.*

Ademais, nesta edição podemos observar indícios do recurso central para a espetacularização em curso na cena: a intimidade entre o apresentador e a entrevistada. Não por acaso, ao fim da chamada, o apresentador convida dona Nice a comparecer ao estúdio no próximo programa. Além de aceitar o convite, com muita naturalidade, ela indaga o apresentador “Então cê manda a produção me pegar amanhã?”, como vemos a seguir:

Vamos fazer o seguinte? Nosso compromisso amanhã. Eu quero trazê-la aqui no estúdio. Eu quero dar um abraço de verdade, apertar grandemente a senhora, queria dar um cheiro grande. E quero agradecer em nome da Paraíba, e em nome do Brasil inteiro, a senhora ser exemplo de cristã que a senhora é, tá certo?

Tá bom, Deus é bom. Então cê manda a produção me pegar amanhã?

Fica na linha que a produção vai falar com você. Muito obrigado. Beijo grande, Jesus continue abençoando a senhora. Amém.

Tendo em vista o modo como o programa abordou este evento até aqui, chegamos ao objeto de análise desta seção do capítulo: o encontro no estúdio entre a mãe-que-perdoa e o apresentador. Por meio de uma entrevista longa, podemos observar, com mais detalhes, o que Dona Nice tem a dizer sobre o desenrolar dos fatos e o que pensa a respeito do próprio ato. A convidada é tratada pelo apresentador como uma amiga (com quem troca elogios e abraços) e a entrevista é entrecortada por expedientes como: perguntas dos telespectadores por telefone, o depoimento técnico da advogada de dona Nice sobre o caso e – o que considero o ponto mais relevante – um momento em que o apresentador e Dona Nice assistem à cena da delegacia e celebram o perdão, atribuindo ao ato um estatuto divino.



Figura 11

Diante disso, penso que esta análise começa pela identificação de que esta cena é enunciada por meio de uma cenografia de talk show. Por meio desta cenografia, Dona Nice é apresentada como a “mãe que perdoa o assassino do filho”, feito uma convidada ilustre, alguém que realizou um grande feito que merece ser divulgado. Desse modo, o programa a introduz para a audiência como uma verdadeira celebridade, com direito a música, perguntas do público, e intervenção de convidados. Neste sentido, pode-se pensar que o tom adotado neste programa tem relação com a “indistinção entre público e privado” típica do homem cordial, como aponta Hollanda (2012). Pensando ainda mais especificamente nas características do talk show, recorro às reflexões de Melo (2011), autora que discute a relação, cada vez maior na contemporaneidade, entre o jornalismo televisivo e o entretenimento, citando os talk shows como exemplo deste fenômeno e descrevendo os elementos que os caracterizam:

Poderíamos dizer que a mídia oferece, por meio de *talk shows* sobre a vida real, um aparato, tanto verbal quanto visual, que promove o discurso sobre si mesmo, e que esse construto teria a função de proporcionar àquele que se expõe algum tipo de bem-estar, consequência de uma transformação interior, promovida pelo programa. Além disso, tais espaços permitem uma identificação por parte do telespectador, a fim de que este também extraia algo de positivo para si mesmo. Promovendo essa “publicação” da vida privada, a mídia estaria remodelando a ideia do que é público e do que é privado (p. 198-199). (...). Os programas que exploram relatos da vida pessoal produzidos por pessoas anônimas fazem parte de um fenômeno de valorização da esfera privada no espaço midiático. Construídos em torno de relatos, os *talk shows* com pessoas comuns, como o apresentado por Márcia Goldschimit, conseguem seduzir

uma parcela cada vez maior do público telespectador, por meio de uma organização planejada, com a finalidade de provocar uma identificação entre este público e a pessoa entrevistada. Para isso, recorrem a ritualizações, tanto no plano verbal quanto no plano visual, capazes de provocar a emoção por parte do telespectador. Entre tais recursos destacam-se os relatos pessoais, repletos de fatos susceptíveis de provocar emoção, associados a escolhas no plano visual que favorecem a visualização das expressões fisionômicas das personagens envolvidas e sugerem uma proximidade entre eles. Tudo isso associados a uma “trilha sonora” condizente com o tom das entrevistas. (MELO, 2011, p. 213- 214)

Melo salienta que esses programas são pautados pelo contrato de entretenimento, no qual “prevalece o fazer-sentir em detrimento do fazer-saber, que normalmente é uma das principais finalidades da comunicação midiática (...)” (2011, p. 200). Assim, a autora atesta:

Como produto midiático, o talk show é marcado por uma finalidade dupla: finalidade de fazer-saber, para satisfazer o princípio de seriedade ao produzir efeitos de credibilidade, e finalidade de fazer-sentir, já que pressupõe escolhas estratégicas apropriadas à encenação para satisfazer o princípio de emoção ao produzir efeitos de dramatização. (2011, p. 200)

Em vista disso, entendo que a cenografia do talk show se justifica por um elemento-chave: a exploração da intimidade (da exposição ostensiva dos pensamentos, dos sentimentos e da história dessa mãe). Tornar a mãe-que-perdoa íntima da audiência é um elemento legitimador para que ela seja posicionada como ainda mais admirável e modelar. Envolta em uma aura de familiaridade, ela é introduzida, em definitivo, como o modelo de conduta para as mães e para os brasileiros. A mãe-que-perdoa é, afinal, uma estrela cujos atributos devem ser perseguidos. A fala inicial do apresentador sustenta essa construção, referindo-se a ela, a um só tempo, como “minha amiga” e “alguém que deu uma lição pro Brasil inteiro”:

eu não vou te entrevistar aqui como um apresentador entrevistando um convidado, eu vou conversar com minha amiga.

(...)

Eu vou conversar com alguém que me deu uma lição ontem e que deu uma lição pro Brasil inteiro, pro mundo inteiro, do que é ser verdadeiramente cristã.

Esta cena se estabelece, seguramente, a partir das decisões editoriais do programa e da rede de televisão que a produz e veicula. Assim sendo, é necessário convocar à análise os conceitos de *ethos* enquadrante e *ethos* enquadrado de Maingueneau (2020), em outras palavras, precisamos levar em consideração o posicionamento editorial da plataforma de comunicação que está veiculando a mensagem. Diante da análise de um anúncio, por exemplo, Maingueneau afirma que “seria preciso levar em conta o *ethos* enquadrante da revista onde o anúncio se encontra” (p. 35) pois “mesmo que os leitores não tenham disso consciência, o *ethos* interage com a revista.”. Da mesma forma, é preciso levar em conta o caráter punitivista de um programa policial nos moldes do Caso de Polícia e o posicionamento neoliberal e amoral de uma rede de televisão como o SBT diante de temas caros aos direitos humanos (ainda que ela não seja a única operando neste modelo e seja, na realidade, mais um produto representativo da ideologia dominante na maioria expressiva da programação dos canais da televisão brasileira).



Figura 12 – Chamada “Essa é iluminada: perdoou assassino



Figura 13 - "Você perdoaria quem tirou a vida do seu filho?"

Nesta perspectiva, observando os recursos empregados pelo programa para a construção desta cena, nota-se que há uma trilha incidental dramática que nunca cessa, ditando o tom do programa, juntamente às chamadas que legendam o episódio no decorrer de toda sua duração. O enunciado “essa é iluminada: perdoou o assassino do filho” (*Figura 12*), por exemplo, reforça o ethos maternal misericordioso construído ao longo dos outros programas e a chamada “você perdoaria quem tirou a vida do seu filho?” (*Figura 13*), por sua vez, convida o público a participar do programa, agregando sentidos que corroboram para a cristalização dessa imagem. A participação do público no programa é um dos recursos que produzem na cena televisiva a fusão entre público e privado, como aponta Melo, apoiada em Charaudeau, quando descreve os elementos que participam da construção do contrato de entretenimento (2011, p. 199-200):

- o uso crescente de “índices de contato” com a instância pública, pela presença cada vez maior, nos estúdios, de um público que representa o telespectador. Por meio desse recurso, cria-se a ilusão de uma televisão que promove a proximidade com o público.

– a mistura de temas que pertencem aos espaços público e privado. Um exemplo seriam os *talk shows* que têm como linha condutora a discussão de problemas da “vida real”. Tais programas se constroem em torno de relatos pessoais que podem servir como pretexto para a discussão de questões e problemas que afligem o ser humano, tais como dificuldades no relacionamento amoroso.

“O paraibano quer falar com a senhora”, diz o apresentador, antes de iniciar a chamada com a primeira telespectadora. De forma recorrente, o apresentador ressalta a importância da opinião do público em relação ao ato de Dona Nice. O público que interage com o programa, por sua vez, confirma a opinião do apresentador, proferindo elogios à atitude da mãe que perdoou o assassino do filho e exaltando o perdão como ato máximo da cristandade: “Eu queria parabenizar essa mulher de Deus”, “Eu tenho certeza que a senhora é iluminada”, “Quero dar a paz do Senhor a esta serva de Deus, que ela continue assim”, “Eu também queria parabenizar essa pessoa, ela é do Senhor mesmo, porque não tem explicação, eu não teria essa coragem”.

Indo além, destaco um depoimento que realça outro aspecto proeminente: a declaração de que ninguém estaria à altura de tal ato, apenas um ser divino; como vemos a seguir:

Telespectadora: Essa mulher, ela teve muita coragem, viu, de perdoar esse cara, porque se fosse comigo, eu não perdoava não.

Dona Nice: É Deus.

Telespectadora: É Deus mesmo (começa a chorar) que tocou no coração dela e ela pediu perdão a esse homem porque sei não, Fábio, não sei o que eu fazia não, viu?

Apresentador: É impressão minha ou a senhora tá chorando?

Telespectadora: Tô chorando sim.

Dona Nice: Irmã, não sou eu. É Deus. Temos que perdoar, temos que perdoar.

“Eu queria que os paraibanos sentissem exatamente o que eles *tão* sentindo agora. Eu queria justamente *ter pego* esse exemplo da senhora e provocar esse sentimento no coração do povo”, conclui o apresentador ao final deste depoimento.

As valorações proferidas pelo público, portanto, corroboram a visão (sustentada pelo programa) de que essa mãe é divina, levando, ao mesmo tempo, à outra reflexão: essa mãe é, concomitantemente, comum e excepcional. Nesse sentido, destaco a humildade como um traço relevante na composição desse ethos. A humildade, como atributo admirável, é uma qualidade imposta, por meio da circulação de estereótipos, ao povo brasileiro de um modo geral, especialmente aos sujeitos que comungam das características da mãe que está no centro dessa reportagem: uma dona de casa brasileira, negra, moradora de periferia e anônima. Estaríamos diante de outro enquadramento se ela fosse, por exemplo, mãe de um cantor famoso ou de um político. A humildade está compreendida aqui como um atributo imposto às classes subalternizadas, no sentido da resignação diante dos males, no sentido de que, independentemente dos revezes, “o brasileiro não desiste nunca”. Em outras palavras, sabemos o que ocorre quando alguém (principalmente alguém que pertence a alguma minoria social e política) se opõe a uma situação injusta ou não se submete a determinadas expectativas de como deveria se portar de acordo com a sua posição na hierarquia social: sofre retaliações por suas posições reivindicatórias e é taxado como arrogante. É interessante pensar como este enquadramento atua na composição do ethos maternal misericordioso que estamos propondo aqui. Não é por acaso que ela só pode se tornar exemplo de excepcionalidade justamente por se enquadrar no perfil médio da mãe brasileira. É a partir de seu estatuto comum que ela pode se tornar sagrada. Assim, os predicados atribuídos ao ato desta mãe

acionam o seguinte efeito de sentido: outras mães brasileiras também podem atingir essa elevação. O perdão enunciado desse modo é, portanto, a imagem fetiche central na representação heroica do povo brasileiro. Essa mãe que perdoa seria a mãe por excelência, um ser sublime, que se destaca. Isto porque tal perdão, ainda que tenha um caráter compulsório, é, ao mesmo tempo, um fato raro, envolto de uma aura sagrada. A circulação desse estereótipo ativa o seguinte efeito: apesar de divina, tal status de mãe-modelo é possível de se alcançar. Esta configuração está também muito relacionada ao ressentimento, afeto que ganha terreno fértil diante das promessas não-cumpridas de igualdade na sociedade democrática: é possível chegar lá, é possível ser exemplar se você exibir qualidades nobres como a misericórdia e a humildade. Não é por acaso que ela só pode se tornar exemplo de excepcionalidade justamente por se enquadrar no perfil médio da mãe brasileira e anônima. É a partir de seu estatuto comum que ela pode se tornar sagrada. Estes programas enquadram a cena de maneira a sustentar um ethos de mãe-modelo que faça parecer crível a possibilidade de atingir essa elevação, de que é possível corresponder ao mito – no caso, ao mito da virgem Maria, mãe que teve seu filho crucificado diante de todos e, ainda assim, perdoou seus assassinos.



Figura 14

Outra intervenção relevante para o desenvolvimento do programa é a presença da advogada responsável pelo caso de Dona Nice. Ela entra em cena para fornecer seu

argumento de autoridade em relação ao tema, reforçando que o perdão declarado por sua cliente não significa impunidade:

Apresentador: é importante dizer, e a presença da senhora é importante por isso, pra dizer que perdão não tem nada a ver com impunidade.

Advogada: o ato de Nice ter perdoado ele foi um ato humano, um ato de uma mãe, de uma cristã, como ela mesma falou, mas eu até disse a ela ontem “você perdoou, tá certo, mas que a justiça agora seja feita, a justiça dos homens agora seja feita, que ele pague pelo crime que ele cometeu, que ele passe os anos atrás das grades pagando por quem ele matou”. São duas coisas totalmente diferentes”.

Apresentador: Isso é interessante, até pra que, possivelmente, um corpo de advogados não queira usar toda essa comoção que houve por trás do fato como um atenuante para o crime dele, né?

Advogada: Exato, exato. Claro que o defensor dele vai querer usar isso. Mas aí cabe a parte da acusação também trabalhar pelo lado da dona Nice.

Apresentador: Agora, mais do que advogada você é amiga, né?

Advogada: Ah, com certeza eu sou.

Apresentador: É um exemplo, né, doutora?

Advogada: Ah, claro, com certeza, é um exemplo a ser seguido. A minha mãe ligou depois chorando “minha filha, que exemplo de mulher” e eu disse “pois é”.

Aqui, retomamos a discussão esboçada no início do capítulo. A declaração do perdão – a princípio, contraditória – não é contrária ao ideal de condenação tipicamente propagado por esses programas policiais, ao contrário, esse ato pode ser compreendido, à luz do que viemos discutindo ao longo de todo o capítulo, como uma ferramenta cúmplice dessa lógica. Devemos perdoar esses assassinos porque isso livraria nossa consciência de todo o resto que o sistema pode fazer com eles. O perdão, portanto, é espiritual, um traço constitutivo de um ethos maternal misericordioso cristão; a condenação terrena, no entanto, prosseguirá. O perdão serve como um distintivo de nossa nobreza moral e não (como ela mesma afirma) implica libertação do sujeito condenado, servindo apenas para assinalar a lealdade dos sujeitos aos ideais cristãos. Assim sendo, não estamos apenas questionando aqui a necessidade desse sentimento ser declarado publicamente, mas, indo além, questionamos o modo como esse gesto é apresentado na televisão.

Diante de tal constatação, retomamos a atenção às imagens e aos discursos religiosos que imperam nesta cena de enunciação. Se já expusemos que a cenografia em curso é a de um talk show, cabe, nesse ponto, esmiuçar seu caráter gospel, presente desde

o momento em que o jornalista apresenta a entrevistada ao público: *Eu vou conversar com alguém que me deu uma lição ontem e que deu uma lição pro Brasil inteiro, pro mundo inteiro, do que é ser verdadeiramente cristã.*

Considero a frase seguinte como peça-chave desta cena, tratando-se de uma das falas mais destacáveis da mãe-que-perdoa logo nos primeiros minutos de entrevista: *Senhor, que não seja eu a falar, mas o senhor, como o senhor tem feito.* Explicitamente, a mãe-que-perdoa atribui às suas ações e às suas palavras a autoria do deus cristão. Em muitos momentos ela menciona que seu “desejo da carne” não corresponderia à atitude e ao discurso de perdão que teve em relação ao assassino. Em suma, a mãe afirma que tais ações só poderiam ser obra de uma força divina e não teriam origem nas emoções humanas. Nesse movimento, o sujeito-mãe se posiciona, com maior veemência, como uma fiel seguidora dos preceitos cristãos e, mais do que isso, como uma cristã que foi eleita, entre tantas, para exercer Sua mensagem. Tal ethos dito (*Era o próprio Deus!*) instaura uma cisão no traço ideológico (o cristianismo) do ethos maternal em curso: no eixo categorial (mãe) do ethos, portanto, o sujeito não é apenas a mãe cristã, bondosa e piedosa, mas também é a *eleita*, composta por uma porção terrena (o desejo da carne, sua humanidade) e uma porção divina (o ato do perdão é Deus usando seu corpo e falando através dele). Essa composição espelha, de certa forma, a própria história de Jesus (referência constante nas falas proferidas ao longo do programa) que era, a um só tempo, terreno e divino, prova viva da existência de um plano superior. Assim como os santos que eram ordinários, como todos nós, mas em algum ponto realizaram feitos que justificaram, posteriormente, suas canonizações. Nesse sentido, proponho que o sujeito-mãe nesta cena se posiciona como um milagre ambulante, prova viva da palavra do Deus cristão. O diálogo entre o apresentador e a mãe, transcrito a seguir, sustenta essa posição:

Apresentador: era a senhora mesmo que falava naquela hora? Ou era Deus usando somente a sua boca, o seu coração? O quê que falava naquele momento? Era a Nice carne-osso-emoção-coração? Ou era só um instrumento sendo usado naquela hora? O quê que acontecia, que que a senhora sentia naquele momento?

Dona Nice: Fábio, eu sentia o que eu tô sentindo agora, sabe essa paz que cê sentiu? De repente eu queria matar ele porque ele tirou a vida do meu filho e de repente eu queria que Deus salvasse ele. E deus começou a falar, começou a falar, começou a falar...

Apresentador: era o próprio Deus?

Dona Nice: Era o próprio Deus! Porque eu não sou capaz de fazer aquilo. E Deus foi usando, falando, falando e de repente assim eu tava

orando pro cába, rapaz! Mas eu amo Deus, esse ser que me usou e que hoje eu tô totalmente em paz por eu ter perdoado aquela pessoa. Só que eu quero deixar bem claro uma coisa: perdão não quer dizer impunidade. Perdão é perdão. O perdão é remédio pra alma, remédio para o espírito que é isso que eu tô hoje. No dia que eu perdoei o meu filho por ter morrido, eu comecei a sentir uma paz muito grande na minha vida. E ontem! Acabou... acabou. Deus é perfeito nas nossas vidas. Ele é perfeito, Fábio.

Apresentador: Maravilhoso, não é não, Nice?

No depoimento seguinte, podemos observar a reincidência da ideia de que o ato de perdoar está conectado, numa ótica cristã, a uma atitude digna de uma figura sobre-humana:

Telespectador: quero dar a paz do Senhor a esta serva de Deus, que ela continue assim, porque Jesus, o todopoderoso quando estava há dois mil anos atrás ele disse “olha, pra tu entrar no meu reino, o coração tem que tá igual a uma criança porque uma criança você dá uma tapa e na mesma hora ela tá lhe cheirando. Então para você entrar no reino do céu o coração tem que tá limpo e puro e purificado pela palavra de Deus. Então, serva, tudo tá aí passando essa prova aí que este fardo que Jesus te deu é porque o teu coração tá preparado para passar. Então tu perdoaste e tu fizeste o que nosso Deus fez há dois mil anos atrás. Tem que perdoar, mesmo aqueles que perseguiram e mataram ele e crucificaram, mas ele disse: “Pai, perdoa eles porque eles não sabem o que *faz*”.

Dona Nice: Glória a Deus!

Telespectador: A paz do Senhor!

Dona Nice: Amém pro senhor também!

Diante do teor dos depoimentos, o apresentador reforça o tom de pregação religiosa que impera na cena, descrevendo para Dona Nice a passagem bíblica narrada em Jeremias, capítulo 18,1-6 sobre o oleiro e o vaso:

A senhora tem noção do tamanho da obra que Deus começa a fazer na vida da senhora? e eu tenho a gratidão, eu tenho a felicidade de agradecer a Deus por me colocar nesse lugar aqui e tá hoje aqui com a senhora, podendo falar do amor desse Cristo que salva, que liberta, que faz um rebuliço positivo na vida das pessoas. Como eu disse ontem, Deus pega uma situação que seria horrível, que seria terrível e transforma essa situação. Aí Ele pega o vaso e Ele quebra o vaso, destrói. E a gente sente dor. Quando a gente acha que tá doendo, ele coloca no fogo, pra quê? Pra refinar, pra gente voltar à matéria, e depois com aquele barro o quê que ele faz? Constrói um vaso novo.

Logo ao final dessa fala, a produção do programa substitui a trilha incidental dramática pelo hino cristão *Vaso Novo* (cujo conteúdo tem relação com a mesma passagem que o apresentador estava narrando). A partir deste momento, a cenografia de programa gospel ganha maior peso na construção da cena (vide figura 7). O apresentador, então, reage à esta intervenção, solicitando que aumentem o volume:

Apresentador: Ó a música que Marinho colocou ó, vamo escutar um pouquinho, bora? Solta um pouquinho a música. Conhece esse hino?

Trecho do hino: *Eu quero ser, senhor amado, como um vaso nas mãos do oleiro. Eu quero ser um vaso novo.*

Dona Nice: Ai, gente, eu tô me sentindo na igreja pentecostal renovada para Cristo.

Apresentador: Ó como é lindo: “Pega a minha vida e faça de novo”. A senhora é um vaso novo hoje.

Dona Nice: Sou.



Figura 15

Por fim, sedimentando a cena enunciativa, definitivamente, na cenografia de um programa gospel, um pastor entra em cena, via telefone, para dedicar algumas palavras à mãe que perdoou o assassino do filho, a quem ele se refere como *amada irmã* e como alguém *cheia de Deus*:

Pastor: Eu quero falar para a amada irmã aqui que esse é o ato de uma pessoa heroína e como ela expressou aqui que a única pessoa que pode perdoar é Deus, então quem tá cheia Dele

realmente tem essa condição de assumir a responsabilidade como ela, diante do público, tem assumido. Então, minha irmã, quero parabenizar a senhora, continue sendo essa pessoa, eu sei que Jesus não veio trazer religião nenhuma, mas Ele veio trazer simplesmente através de Seus ensinamentos o amor. E o que a senhora tem feito, até esse exato momento, é amado. E que Deus continue abençoando e a gratificando com essa capacidade pra você fazer mais e mais, como toda a Paraíba tem lhe visto e vai lhe ver ainda como essa serva de Deus que você é. Muito obrigado, Fábio, pela oportunidade e que Deus abençoe você, o seu programa e amada irmã, Deus lhe abençoe.

Apresentador: Obrigado pastor, amém, Deus abençoe a todos nós.

Sendo este um dos últimos depoimentos, o fechamento que ele confere aos sentidos acionados ao longo da cena corrobora para que o caráter de *Mãe Eleita*, que defendi no início deste tópico, seja ainda mais demarcado. Ao final da entrevista, inclusive, o apresentador solicita que o hino gospel seja reproduzido novamente, conferindo o desfecho mais do que apropriado para uma edição de programa policial que é enunciada como um talk show gospel.

4.3.2. O Apresentador: Ethos Representante

Neste tópico, recorro à pesquisa de Negrini e Tondo (2007) na qual os autores analisam o papel de Datena na espetacularização das reportagens que compõem o programa Brasil Urgente, propondo que ele se constitui na cena como um apresentador-espetáculo.

Considerando que Datena se estabeleceu como uma referência neste segmento, tomarei aqui a liberdade de analisar o apresentador do caso de polícia a partir de seus próprios traços de espetacularização. Assim como “Datena acaba sendo a própria notícia, o homem que pode questionar os problemas sociais e se colocar diante deles” (NEGRINI, TONDO, p.28), o apresentador de Caso de Polícia chama as atenções para si. É o laço entre ele e o sujeito-mãe-que-perdoa que é o foco da edição do programa. Se, para Negrini e Tondo (2007), os traços marcantes dos procedimentos de espetacularização de Datena são “a parcialidade, a dramatização e a ironia” (p.29), proponho analisar o apresentador-espetáculo do Caso de Polícia a partir dos seguintes traços: a pessoalidade/intimidade, o bom-humor e a religiosidade.



Figura 16

Imbuído desses traços, o apresentador guia o programa com muito sorriso, afetuosidade e palavras de fé. O traço da religiosidade já foi bastante explorado ao longo deste tópico, mas retomo: ele pede que o hino gospel seja ouvido nas alturas, seus comentários sempre trazem referências às passagens bíblicas e, no decorrer da entrevista, todo seu discurso está amparado pela ideologia cristã.

A personalidade/intimidade, por sua vez, é o traço nuclear de sua apresentação. A espetacularização não reside mais, como na cena do flagrante, na exploração do sofrimento, na exposição verborrágica dos pensamentos do apresentador ou na repetição exaustiva da cena de perdão, e, sim, na interação carinhosa (quase erótica, em algum nível) entre o apresentador e a entrevistada. O momento em que todos começam a chorar (figura 16) após o depoimento de uma telespectadora e ele limpa as lágrimas de Dona Nice é o ápice da construção desta intimidade. O bom humor é outro traço muito presente nesta interação. Em alguns momentos, por exemplo, Dona Nice se refere, em tom de brincadeira, ao apresentador como “*meu noivo*”.



Figura 17

Estes traços constituem-se como elementos fundamentais para o papel do apresentador na composição deste ethos. Quanto a isto, podemos citar a seguinte interação entre o apresentador e a telespectadora que chora durante seu depoimento:

Telespectadora: Boa tarde, olha, eu também quero parabenizar essa pessoa, eu quero dizer que ela é uma serva do senhor mesmo, porque não tem explicação, eu não teria essa coragem. A senhora é muito iluminada

Apresentador: A senhora é mãe?

Telespectadora: Eu sou mãe, tenho dois rapazes.

Apresentador: Tentou se colocar no lugar da senhora Nice?

Telespectadora: Eu tô muito emocionada e quero lhe desejar toda a felicidade do mundo e que ela seja forte, e deus ilumine cada vez mais. E um abraço grande pra ela, que deus abençoe pra lhe dar força por essa caminhada. Que deus abençoe

Apresentador: Amém

Dona Nice: Amém, senhor!

Telespectadora: Que Deus abençoe

Dona Nice: Que deus abençoe você também. Obrigada, gente!

De forma veemente, o apresentador incita a telespectadora, já evidentemente emocionada, a explicitar que, ao falar com Dona Nice, elas estão falando de uma mãe para a outra. O ethos representante (o jornalista carinhoso e bem-humorado) aciona, por meio da interação com o público, a rede de sentidos que leva a enquadrar esta mãe (ethos representado) na cena como uma figura modelar, espelho para as mães que estão

assistindo ao programa. Não por acaso, o depoimento seguinte já começa com a telespectadora demarcando a maternidade como a sua posição diante do fato:

Eu sou mãe também, graças a Deus nunca aconteceu isso comigo, né, mas eu só quero dizer pra ela, pra irmã, que Jesus Cristo morreu na cruz e sofreu tanto na mão daquelas pessoas, né, e ele não perdoou? Por que eu não vou perdoar? Ele sofreu sem merecer e nós merecemos, então eu só tô dizendo pra irmã isso e pra todo mundo que tá me ouvindo: se espelhem em Jesus Cristo somente que perdoou a humanidade pecadora. Obrigada.

À luz desta percepção, entendo que a relação entre ethos representante e ethos representado, como proposta por Maingueneau, é produtiva para analisarmos esta cena. O autor (2020, p. 60) propõe estes termos para orientar como poderíamos analisar, sob a perspectiva do ethos, uma peça teatral, por exemplo. Assim, o ethos representado corresponderia ao (s) sujeito (s) narrado (s) enquanto o ethos representante corresponderia à figura do narrador. Nessa relação, o narrador, ou o ethos representante, ocupa uma posição privilegiada, podendo configurar a posição que os personagens, ou o ethos representado, ocuparão na cena, valorando suas ações e direcionando a forma como o público os avaliará.

Nesta toada, pensando em nossa análise, o ethos representante seria o apresentador do programa, pois é ele que descreve e julga o caráter e as ações da protagonista para a audiência. Assim, considero que há a forte presença do que Maingueneau designa como processos de *encaixamento* entre o ethos representante (o apresentador) e o ethos representado (a mãe), uma vez que o apresentador do Caso de Polícia indica para o público, o tempo todo, que eles estão diante de uma figura exemplar.

Nesse sentido, proponho que esta relação de encaixamento de *ethé* resulta no seguinte efeito: o apresentador enquadra a mãe como um atributo de valor. Os telespectadores devem olhar para ela, acolherem a sua dor e seguirem o seu exemplo. Retomando a noção do apresentador-espetáculo, proponho que o traço da intimidade, ou seja, a intensa troca de afagos entre eles confere ao ethos maternal misericordioso o traço de familiaridade, de modo que a mãe seja vista com intimidade e afeto pelo público e, assim, a mensagem que ela representa – perdoar é divino e fundamental – seja igualmente abraçada. Quando o apresentador-narrador abraça a protagonista da edição, ele está abraçando cada uma das mães que o assistem todo dia (e que fazem questão de frisar o quanto são fãs do programa e que o acompanham diariamente). O apresentador legitima,

portanto, toda a construção que vem sendo feita em torno desta mãe; a partir da posição privilegiada que ocupa na cena, o apresentador-narrador posiciona esta mãe como uma figura que representaria uma maternidade elevada a um status divino, sendo modelar, portanto, para as mães do Brasil.



Figura 18

4.3.3. A Imagem Fetiche

Entendo a construção que se dá neste programa em específico muito relacionada ao fetichismo da imagem, nos termos de Kehl (2004). Como já vimos, a noção de imagem fetiche emerge, para a psicanalista, como uma maneira de problematizar a produção de imagens no fluxo televisivo, no sentido de que somente o que é visibilizado é considerado bom e, ao mesmo tempo, essa excessiva visibilização depende do ocultamento de suas condições de produção.



Figura 19

Há uma cena-chave que considero a imagem fetiche do programa: a mãe assistindo a si mesma perdoando o assassino de seu filho (Figura 19). Entre outros processos derivados do fetichismo da imagem (como o esquecimento de que a mercadoria é fruto da exploração do trabalho), podemos pensar, diante deste material, na conversão dos ídolos em mercadoria. Aqui, o sujeito-mãe-que-perdoa é revestido de qualidades nobres, símbolo da bondade em seu estado mais puro. Nesse sentido, compreendo que é esta mãe-que-perdoa, nesta edição do programa, o objeto de consumo, ela é o que está sendo promovido como produto para angariar audiência. Quanto a essa relação entre os sujeitos e a lógica mercadológica, Kehl afirma:

Por outro lado, a relação necessária entre a produção de espetáculos e o mercado faz com que os sujeitos que se destacam como objetos virtuais do gozo coletivo – e, neste caso, “coletivo” tem o sentido do retorno midiático das formações comunitárias perdidas – sejam imediatamente investidos, pela publicidade (o braço “realista” do entretenimento), com as mesmas propriedades das mercadorias. Eles não apenas propagandeiam algumas mercadorias como passam a se confundir com elas. (KEHL, 2004, p.81)

Evidente que não há equivalência entre uma anônima que ganha visibilidade a partir de uma aparição esporádica em um programa policial com as celebridades da indústria cultural, a questão é considerar que o programa, com objetivos claros de engajar a audiência em um evento do “momento”, constrói a enunciação do sujeito-mãe como uma celebridade convidada de um talk-show. Para tanto, ela é alçada a um status divino,

inalcançável, desejável por sua elevação moral. A espetacularização em torno do ato desta mãe e de sua figura é um modo de apagar todos os problemas sociais que poderiam ser discutidos em torno do crime ocorrido. Reprisar a imagem desta mãe abençoando o assassino de seu filho com seu perdão (e, como se não bastasse, chamá-la para reassistir ao momento) é uma imagem fetiche na medida em que ela oculta as contradições que a constituem; como Kehl sentencia, “o fetiche possibilita a naturalização de uma relação social: é o apagamento da história” (KEHL, 2004, p.59). Nessa perspectiva, o que está à venda, em suma, são os valores que constituem a mãe sagrada, a mãe ideal composta ao longo de toda a enunciação. Como Maingueneau afirma, o processo de incorporação do ethos – nesse caso, o ethos maternal misericordioso e sagrado – visa a convencer uma audiência a comungar da mesma comunidade de sentido. O que está em jogo aqui, portanto, é nos induzir a crer que há um horizonte ideal de atitudes e comportamentos que uma mãe deve perseguir quando se deparar diante do assassinato de um filho.

4.4. “EU NÃO SOU NINGUÉM”³²

*Se eu quiser falar com Deus
Tenho que aceitar a dor
Tenho que comer o pão
Que o diabo amassou
Tenho que virar um cão
Tenho que lambar o chão
Dos palácios, dos castelos
Suntuosos do meu sonho
Tenho que me ver tristonho
Tenho que me achar medonho
E apesar de um mal tamanho
Alegrar meu coração*

(Se eu quiser falar com deus,
Gilberto Gil)

Nesta reportagem realizada pelo Brasil Urgente, programa policial ainda vigente na televisão brasileira, destaco um dos traços que marcam a constelação de afetos que compõem o ressentimento: o masoquismo moral. A humildade e a resignação diante dos

³² Disponível em: <https://noticias.band.uol.com.br/brasilurgente/videos/13165676/mae-de-jornalista-morto-diz-que-perdoa-assassinos>

acontecimentos são elementos centrais na estrutura do ressentimento; para que o sujeito seja validado como alguém dotado de nobreza moral é basilar a demonstração de fraqueza ou de sua impotência diante dos outros (na sua visão, sempre mais fortes).

A edição do programa trata da execução do jornalista Valter Pimentel e da entrevista com sua mãe, entrecortada pela imagem da senhora respondendo às perguntas e às imagens do filho morto ou sorrindo casualmente em fotos de família. O perdão é a palavra de ordem na construção de um discurso cabisbaixo e quase auto-recriminatório. A narração da jornalista, qualificando essa postura como um atestado de maternidade bondosa, é outro elemento a se destacar.



Figura 20 - Programa Brasil Urgente

Na sequência, podemos ver a transcrição da reportagem na íntegra:

Narração: Esse foi o último contato de Dona Evani com o jornalista Valter Pimentel.

Dona Evani: Foi no telefone, a vizinha dele, só isso.

Repórter: Ele falou o quê pra senhora?

Dona Evani: Ele só falou assim “mãe, tchau, até a noite. Até a noite filho, fica com Deus...”

Repórter: Aí não voltou mais?

Dona Evani: Não voltou mais e nem vai voltar né, é muito triste, mas...

Narração em off: ainda é difícil encontrar força para superar a perda do filho brincalhão e tão cuidadoso com a família.

Dona Evani: Eu vi ele no caixão, vi tudo, pedi pra deus acolher meu filho, mas... eu não... não sinto ele morto. Chegar em casa eu penso que ele tá lá ainda me esperando. Ele era muito, filho muito bom, nossa, não sabia o que fazer pra mim, me levava pra passear, qual é o rapaz que com 43 anos leva uma mãe pra passear? E ele era assim cuidadoso comigo e eu falei meu deus tira uma coisa tão boa dessa, né, um filho que cuidava de mim e tira assim de uma hora pra outra,

tudo em ordem na minha casa, nós dois, ele ia trabalhar contente, voltava contente, brincava... é muito triste, viu?

Narração em off: Apesar da dor e da tristeza sem fim, Dona Evani não é capaz de sentir raiva dos criminosos que tiraram a vida de Valter, a bondade da mãe do jornalista, mesmo sem o filho companheiro de todas as horas, tem espaço até para o perdão.

Dona Evani: E pior que eu não tenho ódio no coração pra não perdoar esses caras, cê acredita? Que eu também acho que a mãe deles também sofre também que nem eu tô sofrendo tendo uns filhos desse jeito. Eu só quero justiça, né. Mas eu não odeio. Não tenho coração pra odiar ninguém, Jesus sofreu tanto por nós e perdoou, quem sou eu pra não perdoar ninguém, gente? Eu não sou ninguém nessa vida. Sou um ser humano que tô aqui de passagem e só...

Assim, nesta matéria podemos observar dois pontos principais: a empatia com a mãe do assassino (*eu não tenho ódio no coração pra não perdoar esses caras, cê acredita? Que eu também acho que a mãe deles também sofre também que nem eu tô sofrendo tendo uns filhos desse jeito*) e a demarcação de sua humildade e posição misericordiosa diante do fato (*não sou ninguém pra ter ódio, se Jesus perdoou quem sou eu? o meu coração não tem ódio, mas eu quero justiça*).

A identificação desta mãe com a mãe da vítima é reveladora quando pensamos que é justamente a partir dos *ethé* prévios em torno da maternidade que estes programas constroem toda a cena. Quando esta mãe o perdoa porque a mãe dele “deve tá sofrendo tanto quanto eu”, o efeito de sentido que se produz é: uma mãe sempre perdoa seus filhos, assim, se esse assassino é filho de alguém ele também deve ser perdoado.

Quanto à posição humilde desta mãe (“*Eu não sou ninguém*”), olhamos para o papel da repórter neste enquadramento. A repórter descreve, na narração em off, os atributos que qualificam essa mãe como alguém “incapaz de sentir raiva”. Recorrente no corpus analisado neste capítulo, tal naturalização (e exaltação) da posição compassiva desses sujeitos diante de uma falta gravíssima contra suas vidas faz emergir um *ethos* maternal santificado, acima das emoções humanas. Neste ponto, penso também no famigerado complexo de vira-lata que, no senso comum, designa a postura do povo brasileiro diante de suas próprias qualidades. Enquanto povo, tendemos a rebaixar as nossas qualidades na mesma medida em que demonstrações públicas de humildade tendem a ser motivo de aplauso. Assim, a nobreza moral requer também a demonstração de nossa fraqueza, de que somos inferiores, de que não temos potência para bancar nossos desejos. Isto gera condições favoráveis para que o ressentimento se estabeleça como um afeto coletivo.

Diante de uma mãe que perdoa o assassino de seu filho afirmando “Eu não sou ninguém”, retomo os apontamentos de Chauí a respeito da formação do povo brasileiro. Nosso mito fundador (que não cessa de retornar) é pautado pela centralidade do cristianismo como a nossa régua moral (“*Jesus sofreu tanto por nós e perdoou, quem sou eu pra não perdoar ninguém, gente?*”) e, não por acaso, nos constituímos como colônia de exploração, eternamente subjugada a uma metrópole (“*Eu não sou ninguém nessa vida, gente*”). Assim sendo, se o Brasil se formou como uma nação humilhada, por natureza, que devia se mostrar grata às migalhas que recebia daqueles que estavam acima na cadeia global e cujo único atributo passível de orgulho público seria sua alegria desmedida diante de tudo que acontece, compreendemos como estes programas enquadram o evento de uma mãe “incapaz de nutrir sentimentos negativos pelo assassino de seu filho” como motivo de celebração pública.

Ainda, retomando a indagação que me faço no encerramento do primeiro capítulo desta dissertação, penso no seguinte trecho desta entrevista:

qual é o rapaz que com 43 anos leva uma mãe pra passear?
E ele era assim cuidadoso comigo e eu falei meu deus tira uma coisa tão boa dessa, né, um filho que cuidava de mim e tira assim de uma hora pra outra, tudo em ordem na minha casa, nós dois, ele ia trabalhar contente, voltava contente, brincava... é muito triste, viu?

Detendo-me neste fragmento, concluo que o ressentimento presente na composição do ethos maternal misericordioso em curso pode se sustentar no “componente inconfessável” que aponto como aposta preliminar no encerramento do capítulo 1: a impossibilidade de se vingar de Deus. A insatisfação que o sujeito-mãe deixa sutilmente ser entrevista em seu depoimento ganha relevo quando ela afirma que, para todos os efeitos, foi Deus quem lhe tirou “uma coisa tão boa dessa (...) um filho que cuidava de mim”.

Nessa perspectiva, a construção do ethos maternal misericordioso passa, portanto, pela valoração do sujeito-mãe como *ninguém*. Ser *ninguém* atenua o fato de que não há nada que possa ser feito para reverter sua situação. Ser *ninguém* a liberta da angústia de não poder transgredir as limitações de sua condição diante dos fatos do destino. O ethos dito “eu sou ninguém” valida o traço conformista que compõe o ethos maternal misericordioso. A impotência é um atributo muito valioso na construção deste ethos, pois assegura a estabilidade do estatuto que ocupa frente a seus obstáculos, garantindo a manutenção das posições que já estão estabelecidas. Ser ninguém garante que nada será trocado de lugar. Como dita o ressentimento, é preferível a “proteção” desse laço do que

“ser livre, mas desamparado” (KEHL, 2020, p. 12). Afinal, o que poderia ela, sendo “ninguém”, contra uma força onipotente?

4.5. “AJOELHE E PEÇA PERDÃO!”³³



Figura 21

Neste flagrante, produzido pelo programa Band Cidade da emissora Band Amazonas, seguimos para uma situação que, apesar de semelhante às anteriores, joga luz sobre outro aspecto do ressentimento nos discursos de perdão: o apreço pela hierarquia e a vontade de poder. A cena é similar ao primeiro caso analisado neste capítulo: Maria do Carmo – a mãe da vítima – brada sua indignação na delegacia diante do assassino algemado:

Será que você não se arrepende do que você fez? Você matou um pai de família! Deixou seis filhos, um homem bom, um homem honesto, meu filho não tinha vício nenhum, meu filho era um homem direito, cumpridor dos seus deveres e você também nasceu uma criança e se tornou uma pessoa assim.

Igualmente, mal ouvimos a voz do assassino que está em pé em frente a um banner estampado com a logo da polícia civil, como um alvo diante de todos. O evento central para esta análise se dá quando a mãe da vítima ordena que o assassino se ajoelhe para provar que está arrependido de seus atos:

³³ Disponível em: <https://noticias.band.uol.com.br/cidades/amazonas/noticias/?id=100000859441>.

Se você se arrependeu, eu peço que você se ajoelhe aí!
Ajoelhe e peça perdão! Eu só acredito que você tá
arrependido, se você se ajoelhar.



Figura 22

Como explicita a legenda (Maria do Carmo – Mãe da vítima) que apresenta a mulher à audiência, observamos que a construção do ethos em seu eixo categorial é a figura da Mãe e todos os ethé prévios que a constituem (a mãe bondosa, a mãe compassiva, a mãe disciplinadora), de tal modo que a sua indignação é expressa como uma bronca de mãe para um filho. Tal configuração a situa em uma posição hierarquicamente superior ao assassino que é disposto na cena como o filho que deve ser reprovado e reeducado. Mais uma vez, o perdão entra em cena por meio da coação, expressa aqui de modo bem veemente: “ajoelhe-se e peça perdão!”. Não é um pedido que parte do assassino, mas uma demanda da mãe (de certa forma, é também uma demanda de todos ali presentes e do público que prestigia esses conteúdos). Neste gesto de ordenar que alguém se ajoelhe para que um outro, moralmente mais elevado, conceda-lhe o perdão, observo os três eixos que elegi para pensar o Brasil nesta pesquisa: O Brasil ressentido, O Brasil do Homem Cordial e o Brasil do mito da não violência, recortes teóricos que sustentam a elaboração deste trabalho.

Chauí afirma que o Brasil se pauta pelo mito da não violência para encobrir o fato de que o brasileiro é, na verdade, altamente afeito à punição e à subjugação daqueles que estão mais abaixo na hierarquia social. O povo brasileiro não é apenas refém dessa estrutura como também responsável pela sua manutenção, gozando de certa satisfação quando pode exercer pequenos poderes, em outras palavras, somos uma sociedade autoritária. Esta é também a condição basilar do homem cordial que, como Hollanda (2012) pontua, acredita que a sua capacidade de pessoalizar a gestão dos bens públicos pode garanti-lo maior espaço para galgar degraus nessa cadeia, jamais se desvinculando

ou se opondo às estruturas de poder. No ressentimento, pensamos, mais uma vez, como o masoquismo moral atua na estrutura do ressentimento. Não há aqui o sujeito-mãe proferindo promessas de conversão religiosa ao assassino ou se autoproclamando como um “ninguém”, ao contrário, o sujeito se permite abertamente a confrontar seu algoz pelos seus atos. No entanto, o imperativo da nobreza moral se sobrepõe à indignação: “*Ajoelhe e peça perdão! Eu só acredito que você tá arrependido, se você se ajoelhar.*” Em seguida ao momento em que o rapaz se ajoelha, ela exclama: “Ah, agora sim!”.



Figura 23

Ele tem que pagar pelo que ele fez, né? Um rapaz franzino! Eu tenho certeza que a valentia dele é só com uma arma na mão!

O perdão é, portanto, imperativo. Mesmo diante de um confronto direto em que o sujeito-mãe chega a depreciar as condições físicas do assassino (vide transcrição no parágrafo anterior), a postura misericordiosa deve permanecer. Assim, mesmo que a fúria não se volte contra si mesma em um gesto masoquista, o sadismo de pedir para que ele se ajoelhe não se descola da nobreza moral que sustenta o ethos maternal misericordioso. O ethos maternal misericordioso se sustenta, neste caso, na ocultação de sua violência. Bem aos moldes do Brasil que não se crê violento, pedir que ele se ajoelhe é a sua vingança, mas ela não pode ser enunciada como um gesto de retaliação, mas, sim, como um ato de misericórdia, como uma oportunidade para que o assassino demonstre seu arrependimento e receba em retorno a piedade da mãe de sua vítima. Ainda que a vingança ocorra, ela deve estar a serviço do perdão.

BALANÇO PARCIAL

Diante do corpus analisado neste capítulo, esboço, nesta conclusão, breves considerações, propondo a demarcação de algumas regularidades em relação à abordagem destes programas em relação à “mãe que perdoa o assassino do filho”. A regularização, como afirma Achard (2015, p. 16)

se apoia necessariamente sobre o reconhecimento do que é repetido. Esse reconhecimento é da ordem do formal, e constitui um outro jogo de força, este fundador. Não há, com efeito, nenhum meio empírico de se assegurar de que esse perfil gráfico ou fônico corresponde efetivamente à repetição do mesmo significante. É preciso admitir esse jogo de força simbólico que se exerce no reconhecimento do mesmo e de sua repetição. Por outro lado, uma vez reconhecida essa repetição, é preciso supor que existem procedimentos para estabelecer deslocamento, comparação, relações contextuais. É nessa colocação em série dos contextos, não na produção das superfícies ou da frase tal como ela se dá, que vemos o exercício da regra. De outro modo, é engendrando, a partir do atestado discursivo, paráfrases, a considerar em relação de possíveis em relação ao dado, que a regularização estrutura a ocorrência e seus segmentos, situando-os dentro de séries.

Assim sendo, aponto uma primeira regularidade: os assassinos não pedem perdão, a cena é engendrada de modo que os assassinos já são posicionados como sujeitos a serem perdoados. A cena genérica chave para abordar este evento nos programas policiais parece ser o flagrante de um perdão público.

Outra regularidade é o perdão como um gesto compulsório. O perdão é enunciado como um instinto (entrando em jogo neste ponto os *ethé* prévios em relação a um suposto “instinto materno”), não há um processo de elaboração, esta mãe que perdoa, perdoa por ser incapaz de nutrir sentimentos negativos. Ainda que no último caso analisado ela o perdoe sob a condição de ajoelhar-se, o perdão já está anunciado previamente.

Por fim, proponho que, no enquadramento realizado por estes programas, esta mãe que perdoa é “exemplo de vida”, é “ninguém para não perdoar”, “perdoa se você se ajoelhar”, mas, sobretudo, é a Mãe Eleita: ela é comum e excepcional, humana e santificada. Indo além, entendo que o *ethos* maternal misericordioso, como vimos, apoia-se fortemente na filiação ao discurso cristão, assim sendo, se o cristianismo participa do mito fundador desta nação, esta construção se relaciona não apenas a um ideal de maternidade, mas também a um ideal de brasilidade.

Capítulo 5. O MISTÉRIO DA FELICIDADE E A MAGIA DO PERDÃO: NA TELA DA GLOBO, UM ETHOS DE BRASILIDADE

Lá vou eu... lá vou eu!
Hoje a festa é na avenida
No carnaval da Globo
Feliz, eu tô de bem com a vida,
Vem, amor
Vem...
deixa o meu samba te levar
Vem nessa pra gente brincar
Pra embalar a multidão
Sai pra lá, solidão
Vem, vem, vem
Vem... pra ser feliz
Eu tô no ar, tô globeleza
Eu tô que tô legal
Na tela da TV,
no meio desse povo
A gente vai se ver na Globo
(Jingle oficial da Globeleza,
Jorge Aragão)

Neste capítulo, partiremos para outra representação midiática da mãe-que-perdoa-o-assassino-do-filho por meio da análise de uma edição de 2013 do *Globo Repórter* que investiga “o mistério da felicidade” apoiando-se em especialistas de diversas áreas do conhecimento que apontam o perdão como um componente fundamental para a “felicidade”. Olharemos também, em breve análise, para a campanha de divulgação da telenovela *Amor de Mãe* (2019), atentando especificamente para os efeitos de sentido acionados pelo slogan “Tudo é incerto. Menos o amor de mãe”.

Antes de seguir com a análise, contudo, saliento que o corpus examinado neste capítulo abarca duas produções da Rede Globo. Assim sendo, entendo que este seja um ponto oportuno para desenvolver uma breve reflexão acerca do papel central desta

emissora na construção de uma imagem do Brasil não só para o mercado internacional, mas principalmente para os próprios brasileiros.

5.1. A TV Globo

No ensaio intitulado *Um só povo, uma só cabeça: os primeiros anos do monopólio da Rede Globo*, publicado no livro *Bovarismo Brasileiro* (2018), Maria Rita Kehl discorre a respeito da ascensão da TV Globo, a partir da década de 1970, como “a síntese da televisão brasileira” (p.120).

A psicanalista traça uma retrospectiva do impacto cultural da Rede Globo ao longo dos anos 1970, tecendo reflexões a respeito do modo como alcançou o posto de principal emissora do país. Kehl descreve como a Rede Globo se consolidou na audiência brasileira a partir da produção de um efeito de “*Integração Nacional* via unificação da linguagem, do consumo e da ideologia” (p. 120) ao atingir todas as regiões do país com grandes sucessos de audiência como, por exemplo, a novela *Irmãos Coragem* (Janete Clair). Kehl chama atenção também para o modo como a empresa é capaz de gerenciar de forma bem-sucedida até mesmo os seus fracassos. Em 1977, a novela *Espelho Mágico* (Lauro César Muniz) não foi bem recebida pelo público devido à sua proposta – considerada muito confusa – de criticar o próprio mundo televisivo ao abordar em seu enredo, num recurso metalinguístico, os bastidores da produção de uma novela. Como solução, a psicanalista relata, a própria emissora promoveu um debate sobre a novela durante o *Fantástico* de forma a captar a audiência até mesmo em torno de um produto que o público não abraçou. Isto seria revelador, segundo a autora, não apenas do caráter centralizador da emissora, mas de um *modus operandi* típico da indústria cultural:

A televisão tem essa agilidade: ela mesma cria o fenômeno que em seguida critica, debate, justifica, envolvendo ainda mais o público no julgamento desse fato social artificial. Antes de tudo, focaliza a si mesma: “Eu sou o espetáculo”. A vida é amiga da arte, mas em televisão essas categorias se confundem. Melhor dizer: a cultura industrializada é amiga, sobretudo, de si mesma (2018, p.122).

Diante do poderio da Rede Globo – a autora prossegue –, o brasileiro vivendo nos anos cinzentos do regime militar recebe, via televisão, a imagem de um país exuberante. Alienado de suas forças e da participação política, este sujeito faz da relação com a televisão uma forma de participação social. Como afirma Kehl (2018, p. 123-124):

A esse brasileiro resta o consolo da festa global, resta entrar em cadeia às oito da noite através do Jornal Nacional ou da novela do momento (...). A esse homem expropriado de sua condição de ser

político resta a televisão como encarregada de reintegrá-lo sem dor e sem riscos à vida da sociedade, ao lugar onde as coisas acontecem. Pois esse lugar é o próprio espaço da imagem televisiva, e esse é o principal papel que a rede líder em audiência representou na década. Ela é O Veículo. Ela fala para esses brasileiros como se falasse deles – sem deixar de considerar uma faixa importante dos mais marginalizados economicamente, para quem acena com a possibilidade de ser como eles. Ela absorve e canaliza suas aspirações emergentes e, cúmplice, põe no ar sua imagem e dessemelhança, capitalizando seus desejos para o terreno do possível. Sendo que os limites do possível também é a televisão quem condiciona sutilmente, impondo, com a força da imagem, padrões de comportamento, de identificação, de juízo e até mesmo um novo padrão estético, compatível com a nova fachada do país “em via de desenvolvimento” (KEHL, p.124).

Diante disso, a autora argumenta que o famigerado “padrão Globo de qualidade” se caracterizou desde o princípio por uma estética oposta, por exemplo, à “estética da fome” de movimentos artísticos como o Cinema Novo. Segundo a psicanalista,

a opulência visual eletrônica criada pela emissora contribuiu para apagar definitivamente do imaginário brasileiro as imagens e a ideia de miséria, de atraso econômico e cultural; e essa imagem glamourizada, luxuosa ou, na pior das hipóteses, antisséptica (quando é imprescindível mostrar a pobreza, convém ao menos desinfetá-la: em vez de classes miseráveis, um povo “humilde, porém decente”, para não chocar ninguém) contaminou a linguagem visual de todos os setores da produção cultural e artística que se propõem a atingir o grande público (KEHL, p. 125).

Em um país, como o Brasil, marcado pelas distâncias culturais e econômicas que percorrem suas extensas dimensões, a construção do monopólio cultural da Rede Globo situou a emissora em um espaço privilegiado na paisagem cultural brasileira, permitindo que ela atuasse como a grande formadora de conexões entre os diversos cantos do país e participasse ativamente da emulação de uma identidade nacional, fato que estava muito ligado à ideia de integração presente nos ideais dos governos Médici e Geisel, como a autora defende:

Assim, se o tema da integração nacional é um dos principais pontos de confluência entre a política cultural dos governos Médici e Geisel e a política de expansão e unificação da programação da rede Globo, existe um terceiro termo, ligado ao modelo de desenvolvimento econômico tanto do país em geral quanto da televisão em particular, responsável pela afinidade entre os dois primeiros. “Integrar a nação” pode significar, em termos políticos, afinar o coro dos descontentes de acordo com o tom ditado pela minoria satisfeita; mas também significa incorporar setores marginais ao mercado, padronizar aspirações e preferências, romper com tradições regionalistas e modernizar hábitos de acordo com as necessidades dos produtores de bens de consumo supérfluos que se expandiram

nesta década. Da mútua dependência entre necessidades políticas e econômicas e da possibilidade de conciliar exigências de ambos os lados, resulta o êxito da Rede Globo, que conseguiu ser, no fim da década, o produto mais bem-acabado do acordo entre militares e burguesia. Mais bem-sucedido, inclusive, que cada uma das partes a ela associadas... (KEHL, p.138).

É certo que se trata apenas de uma das possíveis leituras a respeito da ascensão da TV Globo, mas a perspectiva de Kehl parece se alinhar até mesmo com a perspectiva que nós, enquanto telespectadores, temos em relação à emissora. Aqui, optamos por apresentá-la, pois, a partir dela, podemos compreender como a emissora se situa em nossa história como um marco da reconstrução dos imaginários sobre o Brasil, pintando uma inédita paisagem – como uma *Hollywood* latina – para os próprios brasileiros que passaram a aspirar pelos ídolos e superestrelas de uma indústria cultural que ainda engatinhava por aqui. Ao longo de sua trajetória, Kehl afirma, a TV Globo não subestimou o lugar que ocupou no cenário nacional, consciente do poder de mobilização dos afetos e convicções por meio de seu jornalismo e de sua dramaturgia. Sabendo que a televisão deve “preencher lacunas de insatisfação, dar nome ao que ainda não foi dito, dar forma ao inconsciente coletivo”, a Globo se apressa para imprimir a sua logo em tudo que possa recolocá-la no centro dos hábitos de consumo, reatualizando a linguagem de suas produções à luz das vanguardas artísticas que gozam de prestígio da crítica e incluindo no seu *casting*, com frequência, os talentos mais premiados (ou que exibam alta performance nas redes sociais), guiada pela missão de “tomá-los sob sua tutela desde o embrião” (KEHL, 2018, p. 131).

Trazendo estas reflexões para um cenário mais atual, percebe-se que o Grupo Globo, tendo admitido apenas há pouco tempo arrepende-se de seu apoio ao regime militar³⁴, busca manter uma postura mais progressista diante de seus concorrentes (a ponto de ser tida como “esquerdista”, por exemplo, pela extrema-direita), mas seu tom mais polido em relação à questão dos direitos humanos não modifica a sua história: trata-se de uma empresa de comunicação com um posicionamento neoliberal com enorme contribuição, por exemplo, para o retrocesso do debate público em relação às questões trabalhistas ao promover uma celebração da precarização do trabalhador disfarçada de “flexibilização”

³⁴ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604> publicado em 31/08/2013. Acesso em 16/04/2022.

ou da ideia de que uma crise econômica pode ser uma “oportunidade para o surgimento de novos negócios”³⁵.

Enfim, estas reflexões sustentam o entendimento de que as produções da Rede Globo analisadas a seguir são mobilizadas, pensando de forma geral, a partir desse posicionamento editorial, ou melhor, do ethos enquadrante da TV Globo, especialmente em um programa como o Globo Repórter que carrega em seu título o nome da emissora.

5.2 TUDO É INCERTO. MENOS O AMOR DE MÃE (?): O MUNDO ÉTICO DO AMOR MATERNO INCONDICIONAL

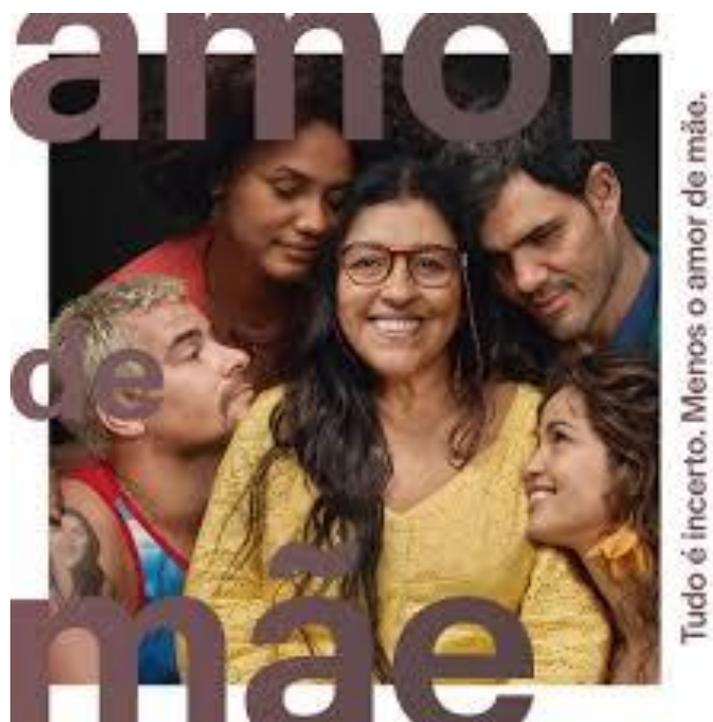


Figura 24

Antes de seguir para a análise da edição do Globo Repórter – objeto central deste capítulo – trago, nesta introdução, uma breve análise acerca dos efeitos de sentido sobre maternidade acionados pelo slogan “Tudo é incerto. Menos o amor de mãe” de divulgação da novela *Amor de Mãe*.

³⁵ Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/08/26/empreendedorismo-na-crise-especialista-da-dicas-para-iniciar-um-novo-negocio-na-pandemia.ghtml>. Publicado em 26/08/2020. Acesso em 12/04/2022.

Amor de Mãe (Manuela Dias, TV Globo, 2019-2020) aborda a maternidade a partir de três protagonistas – mães de diferentes estratos sociais, etários e raciais. Todos os núcleos do enredo se desenrolam em torno dessas três mulheres e suas vivências com a maternidade. Cada uma delas, de modo distinto, vivencia o luto pela ausência de um filho: seja pela perda gestacional, pela morte na infância ou pelo desaparecimento.

A fim de promover a novela, antes de sua estreia, foi veiculada uma campanha de divulgação³⁶ audiovisual que consistia em uma série de depoimentos reais de pessoas anônimas (de diferentes cantos do Brasil) a respeito de suas mães e de outra série de depoimentos fictícios dos filhos das protagonistas Dona Lurdes (Regina Casé), Vitória (Taís Araújo) e Thelma (Adriana Esteves). Entre lágrimas, elogios e histórias inspiradoras, todos os vídeos que compõem essa campanha se encerravam com o mesmo enunciado (na voz de cada uma das personagens-mães): “Tudo é incerto. Menos o amor de mãe”. O slogan, presente em todas as chamadas da novela, sintetiza a temática da obra e enlaça à enunciação os *ethé* prévios de um amor materno incondicional.



Figura 25

Aqui, olho, especialmente, para o material³⁷ que coloca em cena os personagens-filhos Camila (Jéssica Ellen), Ryan (Thiago Martins), Magno (Juliano Cazarré) e Érica (Nanda Costa) proferindo os seguintes dizeres a respeito da personagem-mãe Dona Lurdes (Regina Casé): “Tudo que eu sou é por causa da minha mãe”, “Lá em casa a gente sempre aprendeu a lutar com um sorriso no rosto e muita fé no coração” e “eu acho que cada um só consegue dar o que tem, mas mãe não, mãe dá o que não tem”, etc. Em seguida, a voz em *off* de Dona Lurdes declama o slogan. Considerando que a cena se

³⁶Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/amor-de-mae/noticia/amor-de-mae-elenco-e-anonimos-se-emocionam-em-depoimentos-sobre-suas-maes.ghtml>

³⁷ Acesso: https://www.youtube.com/watch?time_continue=30&v=I_-MPFD4nOQ&feature=emb_logo

apoia na construção de um ethos maternal amoroso e puro, os dizeres dos filhos reforçam esses atributos, conferindo à personagem-mãe (que, por sua vez, entoa o slogan com um Tom doce e terno) uma corporalidade e um caráter divinos: fonte certa e inesgotável de amor. A fé é outro atributo a ser destacado, atrelando-se a uma ideia de superação e resiliência (“lutar com um sorriso no rosto”).

Tal construção ganha ainda mais relevo quando atentamos para o fato de que o slogan – cujo objetivo é fixar a identidade da novela para o público – está mobilizando estes sentidos em relação ao amor materno em direção a um público massivo, consumidor fiel da programação do horário nobre televisivo. Desse modo, pode-se entender que o enunciado participa da circulação, por conseguinte, de uma determinada imagem de mãe, apoiada em *ethé-prévios* de altruísmo e amor incondicional. O amor do sujeito-mãe situado nessa cena é irrefutável, ela é capaz de “dar o que não tem”. A legenda (figura 26) escolhida para descrever esse vídeo no canal da TV Globo no *Youtube* reforça o sentido de que o amor materno é supremo, destacando-o como “o maior porto seguro que se pode ter”.



Figura 26

À luz destas observações, verificamos, finalmente, que este enunciado produz muitos efeitos de sentido, tais como:

Nada é certo, só o amor de mãe.

O amor paterno é incerto e até mesmo o amor dos filhos em relação aos pais.

Qualquer outro amor é incerto.

Somente uma mãe é capaz de amar de verdade.

É possível constatar, assim, que a significação desse amor se sustenta no presumido da completa nulidade afetiva dos outros seres, ao passo que ao sujeito-mãe delega-se o peso de amar por todos, inclusive a si mesma.



Figura 27

Ainda, cabe dizer que o enunciado analisado nesse trabalho é uma espécie de derivação/síntese da citação original pertencente ao escritor Irlandês James Joyce: “Tudo é incerto neste mundo hediondo, mas não o amor de uma mãe”. Essa citação, resumida no slogan da novela, está presente na fala do personagem Cranly no romance *Um Retrato do Artista Quando Jovem* (1977). No entanto, tanto a escolha lexical da tradução quanto o recorte feito estão um pouco distantes da leitura que podemos fazer se conferirmos a citação estendida do romance. Eis a íntegra, em tradução minha³⁸:

Qualquer outra coisa é incerta neste mundo que fede a um monte de esterco, não o amor de mãe. Sua mãe lhe traz ao mundo, é ela quem o carrega primeiro em seu corpo. O que sabemos sobre o que ela sente? Mas o que quer que seja, isso, pelo menos, deve ser real. Deve ser (...) (1977, p. 246).

A tradução presente na figura 27, localizada no site *pensador.com*³⁹ (que compila citações de diversos autores), evoca uma visão de mundo mais higiênica do que a exposta no trecho original. Ao substituir a imagem do esterco pelo adjetivo mais palatável “hediondo” e ao selecionar do texto integral apenas o trecho capaz de acionar um ethos prévio (o amor de mãe é certo), exclui-se a possibilidade de sentidos contraditórios e mesmo a possibilidade de uma leitura que pusesse em dúvida essa “certeza”. O

³⁸ O trecho original: “Whatever else is unsure in this stinking dunghill of a world a mother's love is not. Your mother brings you into the world, carries you first in her body. What do we know about what she feels? But whatever she feels, it, at least, must be real. It must be.”

³⁹ Disponível em: <https://www.pensador.com/frase/Mzg4NTAx/>. Acessado em 03/06/2022.

personagem reflete sobre a natureza do amor materno, no sentido de agarrar-se a esse afeto como um dado de realidade inquestionável, ao contrário das outras coisas do mundo, fadadas à incerteza e à podridão. No entanto, ele demarca não saber o que uma mãe sente e o parágrafo se encerra com certa vacilação: “isso, pelo menos, deve ser real. Deve ser”. Analisando a citação em sua versão estendida, pode-se perceber que o enunciado se aproxima mais de um desejo, de uma idealização, do que uma afirmação categórica.

Retomando o enunciado em sua forma derivada, como um slogan⁴⁰, ficam mais delineados ainda os sentidos que estão sendo mobilizados: a versão resumida da citação original busca imprimir (a partir dos enquadramentos dos personagens-filhos e dos *ethé* prévios que constituem o *ethos* maternal amoroso) a valoração da maternidade como sinônimo de amor incondicional. Tal construção (a mãe enunciada como o único ser que ama de verdade) implica que nenhum outro ser está à altura de emanar esse sentimento e que qualquer outra emoção é menos real e menos pura que o amor de uma mãe.

Em suma, penso que este slogan é a síntese de uma campanha que evoca, sobretudo, um mundo ético da maternidade incondicional. Ao sujeito-mãe, pensando aqui de modo mais universal, associa-se um *ethos* maternal amoroso e puro cujas qualidades seriam superiores ao amor exercido pelos demais sujeitos. O amor de uma mãe é enunciado como um dado certo e absoluto, irrefutável traço de sua condição, praticamente compulsório.

⁴⁰ A análise não empreenderá maiores investigações acerca do estatuto discursivo do slogan, no entanto, cabe pontuar que Maingueneau (2014) disserta a respeito da circulação expressiva de dizeres desconectados de um texto (as denominadas “frases sem texto”) ao longo de sua obra. Por uma perspectiva da filosofia da linguagem, Maingueneau afirma que “só seriam interpretáveis as frases inseridas em um texto” (2014, p. 131), no entanto, para a perspectiva adotada pelo autor, as enunciações aforizantes devem ser assumidas como um fenômeno que “não é periférico, mas decorrente de uma dimensão constitutiva da enunciação”. Sendo assim, ele estabelece que o seu funcionamento consistiria em duas modalidades: as enunciações aforizantes primárias (“autônomas por natureza” como provérbios, slogans, etc...) e as enunciações aforizantes secundárias (destacadas de textos). Em vista disto, podemos considerar que o enunciado em análise (“Tudo é incerto, menos o amor de mãe”) se constitui num cruzamento entre os dois tipos de aforização, uma vez que, apesar de circular como um slogan da novela, trata-se também de uma frase extraída de um romance. Nesse processo de destacamento, pode-se observar o que Maingueneau descreve em relação aos efeitos de sentido resultantes do modo de circulação das frases sem texto: “O aforizador, precisamente na medida em que não assume um papel prescrito pelo gênero de discurso, pode assumir a altura, expressar uma convicção, uma experiência, enunciar sua verdade, subtrair-se à negociação (2014, p. 134)”. Assim, além de abandonar a inscrição nos limites de determinado gênero de discurso, as frases sem textos são enunciadas para “um auditório universal” por um locutor (o aforizador) que enuncia suas “verdades” sem réplica. No enunciado em questão, entendo que este modo de circulação da enunciação destacada contribui para que os sentidos sofram uma deriva significativa.

Evoco esta construção a fim de evidenciar como a figura da Mãe Eleita que emerge das cenas analisados nos programas policiais de traço sensacionalista também atravessa a teledramaturgia. Enunciando o amor de mãe como a única certeza que podemos ter, esta campanha reforça como a Mãe Amorosa circula no imaginário, sobretudo, considerando as discussões levantadas na introdução: o posicionamento editorial da Rede Globo preza pela circulação do imaginário da superação das crises por meio da “criatividade e da garra do povo brasileiro”. Para tanto, nada mais apropriado do que dar corpo a esses valores na figura de uma mãe que ensina seus filhos “a lutar com um sorriso no rosto e fé no coração”.

5.3 O Globo Repórter Apresenta: A Receita Médica e Mágica para a Felicidade

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.
Tenho todos os motivos menos um de ser triste.
(...)

Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.
É por isso que eu sinto como ninguém o ritmo do jazz-band.

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu tomo alegria!
Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda.
Mistura muito excelente de chás...

Esta foi açafata...
– Não, foi arrumadeira.
E está dançando com o ex- prefeito municipal:
Tão Brasil!

De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil...
Há até a fração incipiente amarela
Na figura de um japonês.
O japonês também dança maxixe:
Acugêlê banzai!
(...)

Ninguém se lembra de política...
Nem dos oito mil quilômetros de costa...
O algodão de Seridó é o melhor do mundo?... Que me importa?

Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.

A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.

Eu tomo alegria!

(Petrópolis, 1925)

(*Não Sei Dançar*, Manuel Bandeira)

A fim de analisar mais especificamente a mobilização de um ethos de brasilidade que emerge em discursos que circulam na televisão brasileira, seleciono neste capítulo uma edição do Globo Repórter⁴¹ (TV Globo, 2013) que se propõe a “investigar o mistério da felicidade”, abordando, entre outros tópicos, “o otimismo do povo brasileiro” e “os benefícios do perdão”. Sempre apoiado em discursos científicos (recorrendo a enunciadores da psiquiatria, da psicologia positiva, das ciências sociais e de especialistas em qualidade de vida) que validam a importância da leveza, do otimismo e do perdão como receitas para uma vida saudável e feliz, o programa traça um panorama do brasileiro como exímio representante desse sentimento.

Desmembrando o objeto de análise, observo que a enunciação se situa nos limites do discurso jornalístico (*cena englobante*), e, por conseguinte, a *cena genérica* (programa de reportagem) se encontra restrita a um domínio dotado de algumas regras constitutivas: linguagem sóbria, caráter informativo, reportagens especiais sobre temas da atualidade (em âmbito nacional ou internacional), postura “imparcial” etc. Tratando-se de um programa que já está inscrito no universo de sentidos partilhados pelos potenciais destinatários, a relação entre enunciador e co-enunciadores é fortemente marcada pelo pressuposto de que um conteúdo relevante (ainda que não seja tão aprofundado) será transmitido por jornalistas respeitados (com o apoio de cientistas e especialistas) que se apresentarão como fontes confiáveis para telespectadores leigos. *Cenografias* distintas compõem as matérias jornalísticas do Globo Repórter e nesta edição em especial destacam-se: a entrevista, a montagem musical, a campanha de conscientização, o depoimento e a dramatização.

Nesse ponto, cabe afirmar que o Globo Repórter se afasta dos procedimentos de espetacularização que verificamos nos programas policiais sensacionalistas analisados no

⁴¹ Programa completo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EduI2FccOtU>

capítulo 4, adotando um tom objetivo e professoral que está mais alinhado ao traço positivista que Bucci critica no discurso jornalístico hegemônico:

Mas é inevitável notar que, talvez, o discurso jornalístico seja hoje um dos poucos redutos do positivismo num tempo em que até mesmo o discurso das ciências exatas já aceita mergulhar na inexatidão do caos ou na incerteza das probabilidades quânticas; O jornalismo resiste como um campo discursivo que ainda carrega a pretensão de, no interior do relato que propõe, conter, sistematizar e representar de modo inteiramente neutro a objetividade dos fatos. (BUCCI, 2004, p.30)

Considerando que se trata de telejornalismo, este Tom neutro e objetivo reforça, ainda mais, o já mencionado funcionamento fetichista da televisão. Como Chauí sintetiza no prefácio da obra *Videologias* (KEHL; BUCCI; 2004, p. 13):

A TV é fetichista não só porque institui fetiches, mas porque a operação central da TV é ocultar-se a si mesma como veículo ou meio de transmissão. Em outras palavras, seduzido, o espectador é arrastado pela transparência do que lhe é enviado e não se dá conta de que mantém uma relação determinada com o veículo, mas acredita relacionar-se diretamente com o mundo. (grifos no original).

Tendo em mente esta cena englobante, o que interessa neste capítulo é refletir como um programa com tal funcionamento – tão avesso, por exemplo, à figura do apresentador-espetáculo que berra, ironiza e chora em frente às câmeras – aborda um mesmo evento: a mãe-que-perdoa o-assassino-do-filho. Considerando, principalmente, como este evento está situado em meio a uma edição que se propõe a discutir a suposta vocação do brasileiro para a felicidade.



Figura 28

Antes de partir para o último bloco (centrado na mãe que perdoa o assassino do filho), me deterei no bloco de abertura a fim de entender como se dá a constituição do *ethos* de brasilidade na cena enunciativa em questão. Logo na introdução, Sergio Chapelin apresenta o tema do programa (O mistério da felicidade), elaborando um resumo dos tópicos que serão abordados:

Você se considera uma pessoa feliz? O Globo Repórter de hoje investiga o mistério desse sentimento que move a humanidade. Felicidade, dizem os especialistas, é contagiosa, pode ser transmitida entre amigos. E nem sempre está ligada ao dinheiro, **os brasileiros mais felizes vivem na região mais pobre do país**. Você sabia que a pressa é a maior inimiga da felicidade e que **o Brasil é campeão mundial de otimismo?** Estudos recentes mostram que **é mais feliz quem sabe perdoar**. Nos Estados Unidos, cientistas descobriram a proteína da felicidade, será que logo teremos a pílula mágica do bem-estar?

Nessa cena, observamos como o apresentador se posiciona como uma figura sábia – amparada pelos depoimentos de cientistas que comparecerão na reportagem –, autorizada a ser porta-voz das recomendações dos estudos científicos. Apelando para um Tom solene, sábio e categórico (“estudos recentes mostram...”; “cientistas descobriram...”), e, por vezes, paternalista (“você se considera uma pessoa feliz?”; “você sabia que a pressa é a maior inimiga da felicidade?”), o enunciador confere à cena um caráter didático, por meio de uma cenografia quase professoral (como se estivéssemos prestes a assistir em seguida a uma edição do telecurso 2000) que delinea a relação que estabelecerá com seu destinatário.

Sabendo que o locutor está submetido a um tipo discursivo (o jornalístico), a uma cena genérica (um programa de reportagens investigativas) e a um *ethos* enquadrante (o perfil, o posicionamento, a tradição do Globo Repórter que está no ar desde a década de 70), compreendo que o locutor opta por uma cenografia que o posicione como fonte confiável (ou mesmo inquestionável) a fim de lograr a adesão de seus interlocutores às recomendações de saúde e bem-estar do discurso científico eleito para a cena, constituindo-se quase como uma campanha de conscientização. Esta construção passa também pela vestimenta formal e pelo cenário metálico em tons brancos, azuis e prateados, desenhado por formas arredondadas e telões que remetem a uma temporalidade futurista e a um estágio tecnológico e científico mais avançado; neste ponto, destaca-se o

papel do programa no agenciamento⁴² do apresentador em cena, pois estas escolhas editoriais favorecem a instauração de uma cenografia didática e a emergência de um ethos professoral. Assim, a enunciação transcorre de tal modo que, ao passo em que se associa a um ethos científico, o locutor se autoriza a dar corporalidade também ao seu destinatário. O enunciado “Você sabia (...) que o Brasil é campeão mundial de otimismo?” se afiança a “Você se considera uma pessoa feliz?” como uma antecipação da resposta que o interlocutor (telespectador brasileiro) deve enunciar, acionando na memória discursiva o *já-lá* do brasileiro feliz.

Vê-se nesse procedimento (que se repete ao longo do programa) que a imbricação entre ethos e cenografia “implica um processo de enlaçamento: desde sua emergência, a fala é carregada de certo *ethos*, que, de fato, se valida progressivamente por meio da própria enunciação.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 71). É dessa maneira que o *ethos científico e professoral* do locutor e o *ethos* de brasilidade feliz tomam forma.

Definidas as corporalidades dos interlocutores que ocupam a cena, passamos a analisar como a categoria prototípica “brasileiros” é valorada na enunciação (vide tabela).

Categoria ou predicado prototípico	Termos modificadores
Brasileiros	Mais felizes / mais pobres
(é) mais feliz	Quem sabe perdoar

Por meio de uma operação de adição, os termos modificadores “mais felizes” e “mais pobres” corporificam, discursivamente, um povo brasileiro que é feliz apesar da situação financeira e da economia do país. Não é apenas dizer que os brasileiros mais pobres são os mais felizes, o locutor (submetido ao *ethos* editorial de uma empresa como a Rede Globo) se filia a uma ideologia neoliberal e meritocrática que delega aos indivíduos a responsabilização exclusiva por suas conquistas e por suas misérias. Sendo assim, esse discurso ignora a situação econômica e a manutenção dos direitos humanos básicos como

⁴² Maingueneau (2020, p. 142) propõe o termo agenciamento para descrever o papel da instituição no ordenamento do (s) locutor (es) no espaço da cena de enunciação. Enquanto o agenciamento “restringe de maneira mais ou menos forte as cenografias que podem ser desenvolvidas a partir dele” a cenografia se refere “à encenação da enunciação constituída pela fala”. Trata-se de uma noção que não será aprofundada nessa análise, mas que não poderia deixar de ser mencionada quando estamos falando do modo como o programa organiza o espaço e situa o apresentador em cena.

prerrogativas para o bem-estar dos sujeitos. Para ser feliz, bastaria ser feliz. Ainda, outro enunciado se enlaça ao *ethos* da brasilidade: “é mais feliz quem sabe perdoar”. Aqui podemos propor uma síntese das propriedades que constituem esse *ethos* (pensando, sobretudo, como essa apresentação dialoga com o conjunto⁴³ das matérias que compõem o programa):

Os brasileiros mais pobres são os mais felizes **porque** sabem perdoar.

Não posso deixar de salientar, a partir dessa cena, que Maria Rita Kehl (2020, p. 15) descreve justamente as democracias liberais como sistemas propícios para a ascensão do ressentimento como afeto coletivo. Assim, diante de uma cena enunciativa na qual o locutor enseja convencer o destinatário de que o bem-estar independe da garantia de condições básicas para a sobrevivência, pautando-se pela premissa de que o sujeito-brasileiro está predestinado à felicidade por ser leve, alegre e descontraído (*é mais feliz quem sabe perdoar*), considero que estamos diante de um terreno fértil para as formações do ressentimento. A prerrogativa do perdão para obtenção da felicidade (salientando, ainda, que “a felicidade nem sempre está ligada ao dinheiro”) sugere que as condições para a aquisição do bem-estar são iguais para todos e, sendo assim, bastaria que nos investíssemos de uma postura misericordiosa diante da realidade para que a felicidade nos alcançasse.

Ou seja, afirmar que os brasileiros estão predestinados à felicidade e que as dificuldades econômicas são barreiras pouco relevantes para o alcance do bem-estar – porque o importante mesmo é perdoar – é um discurso que celebra a manutenção das desigualdades, responsabilizando, de certa forma, o indivíduo – que poderia escolher ser leve e piedoso – para se sentir bem. Esse discurso ressentido, marcado por uma autoproclamada nobreza moral, produz o seguinte efeito de sentido: se você não é feliz, sorria e perdoe que a felicidade virá, independente das condições. Mas também não se afobe, pois a pressa é “a maior inimiga da felicidade”.

Em seguida ao texto de apresentação, é exibida a primeira matéria do programa, centrada na região categorizada pelo locutor como “a mais pobre e mais feliz do país”: o

⁴³ Neste ponto, considero não apenas o conjunto das matérias que compõem a edição em questão, como também o *ethos* enquadrante do Globo Repórter, ou seja, o posicionamento editorial do programa em relação à temas como a crise econômica e a desigualdade social, como pode ser verificado nesta edição sobre “brasileiros que conseguem driblar crise”, disponível em: <https://g1.globo.com/globo-reporter/noticia/2016/04/globo-reporter-mostra-brasileiros-que-conseguem-driblar-crise.html>. ou nesta edição que retrata os brasileiros que se “reinventam em meio à pandemia”, disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8948170/>.

Nordeste. Desse segmento, destaco o seguinte enunciado a respeito dos habitantes de Várzea Alegre, interior do Ceará:

No sertão do Cariri, Várzea Alegre tem 40 mil habitantes e **uma vocação para a alegria estampada até na bandeira da cidade.**



Figura 29

Há uma convergência entre o enunciado “vocação para a alegria” e um elemento iconográfico (bandeira) que, por sua vez, estampa dizeres que reafirmam os sentidos que vêm sendo convocados ao longo de toda a enunciação: “confia no porvir/sorri ao passado”. O lema conjugado à bandeira constitui-se na cena enunciativa como cena que valida a cenografia em curso: não se trata apenas de uma categorização do locutor a respeito do seu destinatário, mas de um *ethos dito* pelo próprio locutor brasileiro que atribui esses valores a si mesmo. Desse modo, a felicidade é convocada, pela memória discursiva, como traço inerente ao destino do povo brasileiro, independente das circunstâncias adversas – tal constatação nos remete às discussões apresentadas no capítulo 2.



Figura 30 - Globo Repórter: imagens da cidade de Várzea Alegre

Como visto nas reflexões de Marilena Chauí (2000, p. 33), o verdeamarelismo representou – assim como os discursos nacionalistas contemporâneos – um sentimento de exaltação às cores e aos símbolos nacionais que, na realidade, se ancora na memória de um Brasil-colônia preso eternamente à condição de colônia de exploração. Pensando, ainda, na abordagem de Maria Rita Kehl quanto à atualidade do ressentimento (2020, p. 22), essa enunciação convoca uma confiança no futuro e um olhar condescendente para o passado que está inteiramente relacionada à nossa tradição autoritária e paternalista: devemos esquecer o que passou e esperar as graças que o futuro dará, mesmo que não nos mobilizemos politicamente.

Finalmente, partimos para o objeto central dessa análise: o bloco de encerramento⁴⁴ do programa que consiste na categorização do perdão como condição vital para a felicidade. Chapelin introduz a matéria com o seguinte enunciado:

A magia do perdão e o surpreendente depoimento da mãe que ajudou a sustentar a família do assassino do seu filho.

Destaca-se nesta chamada o trecho “a magia do perdão”, descrição que confere ao gesto de perdoar um caráter sublime, transcendente, acima das ações humanas. Pela memória discursiva, é possível retomar o enunciado “*errar é humano, perdoar é divino*”. Nesta cena, o perdão convoca, portanto, o *mundo ético* dos cristãos.

Em seguida, a matéria prossegue com o argumento de autoridade da coordenadora do departamento de Estresse e Qualidade de Vida da UNIFESP que defende uma relação de causalidade entre o ressentimento e o desenvolvimento de doenças, enquanto imagens de pessoas em sofrimento e/ou hospitalizadas são exibidas:

Nós temos desemprego, morte, mudança de residência, divórcio. Tem pesquisas que mostram que de seis meses a um ano e meio depois que você teve uma mágoa, um ressentimento de alguma forma, você tende a desenvolver um tumor.

⁴⁴ Bloco disponível separadamente em: <https://globoplay.globo.com/v/2929407/?s=0s>



Figura 31

Amparado pelo discurso científico, o programa recorre a partir daqui a duas cenografias: a entrevista e a dramatização para apresentar dois relatos de perdão.

Primeiramente, somos apresentados à história de Maria Aparecida, uma mulher que perdoou a traição do marido. A cena transcorre no interior de uma igreja. Maria Aparecida está em oração, com a expressão perdida entre a tristeza e a serenidade. Cercada de velas, ela se ajoelha. Enquanto dá seu depoimento, vemos ao fundo uma pintura de Jesus no meio de dois apóstolos. Uma vela é soprada enquanto ouvimos Maria Aparecida dizer que desenvolveu tendinite e gastrite durante o processo de separação: “é como se eu estivesse carregando o mundo nas minhas costas”. Mãos manipulam um terço, Maria Aparecida fecha os olhos, e o repórter afirma: *A fé e reflexão iluminavam os caminhos e trouxeram a paz.* Um altar se destaca acima de Maria Aparecida. Segue o depoimento:

E aí, comecei em um exercício de autoperdão. Eu me perdoava por estar sentindo tudo aquilo e não ter dado conta de transformar toda aquela raiva em amor, que era o que eu precisava fazer para que eu me perdoasse e pudesse perdoar a pessoa que eu amei tanto e que tinha ido embora.

O corpo posto em cena agora não é apenas feliz porque é brasileiro e porque sabe perdoar; a cenografia solene, quase trágica, repleta de iconografias cristãs posiciona também a fé como mais uma propriedade do ethos de brasilidade.

Por fim, chegamos à matéria que traz como protagonista a mesma figura dos programas analisados no capítulo 4: a mãe abnegada e misericordiosa que perdoa o assassino do filho.

A reportagem, presente no último bloco do programa, narra a história de Daisy Guerra, uma comerciante que teve o filho assassinado enquanto fechava a padaria da família. No processo de luto, Daisy não apenas perdoou o assassino, como também passou a apoiar financeiramente a viúva do assassino e seus filhos. A cena é investida de uma cenografia sombria, misteriosa e trágica, intercalando a entrevista com curtos trechos de

dramatização do assassinato (figura 32) – com a predominância de uma escuridão quebrada apenas por uma iluminação vermelha parcial, vemos portas abrindo, dedos apertando o código de um alarme e uma luta corporal.



Figura 32

O mundo ético do luto associa-se ao corpo da mãe: ela aparece trajando um sobretudo preto, envolta em fumaça, com o rosto cabisbaixo. Apropriando-me das reflexões de Maingueneau (2020, p. 60) ao analisar em um romance a interação entre o ethos do narrador e o ethos do personagem, proponho analisar a enunciação a seguir a partir da noção de que o ethos representante (repórter) enquadra o ethos representado (entrevistada) a partir das qualificações que antecedem a sua locução.

Repórter: Mesmo com a pior dor do mundo, a de enterrar um filho. A mãe de Rafael teve um gesto nobre e surpreendente: perdoou o assassino, e mais do que isso, passou a ajudar a família dele, mulher e três filhos pequenos, com dinheiro e cesta básicas. No horizonte, ela só enxergava uma coisa: o futuro daquelas crianças
Mãe: Fiquei com dó. Uma criança de três meses, outra de quatro anos, outra de cinco anos, que não tinha culpa da violência que o pai praticou, na verdade né? E também achei que alimentando aquelas crianças eu estaria ajudando a tirar algum futuro marginal da rua.
[...]

Podemos observar que a enunciação é pautada pela qualificação da mãe a partir da sua capacidade de perdoar (*mesmo com a pior do mundo (...) teve um gesto nobre e surpreendente*), o que revela o papel do ethos representante (o jornalista amparado pela ciência) no encaixamento do ethos representado (a mãe-que-perdoa). Esta mãe é

enunciada como nobre antes mesmo que possamos ouvir o que ela tem a dizer. Tal valoração, somada à composição melancólica, reflexiva e cabisbaixa das imagens (planos que a enquadram de longe, retratando-a pequenina diante de uma imensa porção de céu, ou com o seu rosto envolto pela neblina) contribuem para a emergência dos traços de nobreza e sensibilidade agregados ao ethos maternal misericordioso.

Além disso, chamo atenção (no trecho transcrito anteriormente) para um desencaixe entre o ethos representante e o ethos representado a partir dos sentidos que “futuro”⁴⁵ adquire ao longo da enunciação. Se a repórter destaca a preocupação desta mãe com o “futuro daquelas crianças” e isso contribui para a construção de um caráter bondoso e altruísta de uma figura preocupada em garantir a manutenção da vida dos filhos de seu alçôz, o “futuro” ao qual a mãe se refere logo em seguida quebra essa imagem, declarando a sua preocupação em impedir o surgimento de “futuros marginais” para a sociedade, afirmação que agrega a este ethos maternal misericordioso outro posicionamento: a cidadã atemorizada pela violência urbana que acredita estar promovendo alguma forma de “justiça social” e não a mãe que é altruísta e misericordiosa por um dom de Deus.



Figura 33



Figura 34

Em seguida, o Tom inicialmente melancólico (*figura 33*) dá lugar, então, a uma atmosfera otimista e afável (*figura 34*) quando Daisy aparece, segurando um poodle no colo, relatando como o perdão a curou. Nesse ponto, o ethos de brasilidade construído no

⁴⁵ Este material já havia sido analisado por mim sob outra perspectiva, em um breve artigo (A Sétima Dor de Maria etc.), seminal para esta pesquisa. Assim, destaco desse trabalho anterior esta reflexão, concebida agora sob a noção de ethos trabalhada nesta dissertação. A seguir, a citação do artigo que contém essa passagem: “Para além da recorrência do procedimento visto no exemplo anterior – o perdão qualificado como ato de nobreza –, destaca-se nos discursos uma disputa em relação aos sentidos de “futuro”. A enunciação do repórter, “o futuro daquelas crianças” remete, em primeira instância, a uma preocupação com as condições materiais (alimentação, saúde, educação etc) futuras dessas crianças. No entanto, quando a mãe se refere à preocupação de evitar que “um futuro marginal” esteja nas ruas, há um movimento que desloca a ideia de que a preocupação seja o futuro dessas crianças, conduzindo o discurso para o território do temor em relação à violência urbana, em outras palavras, o temor de que estas crianças representem futuramente um perigo para a sociedade”.

decorrer do programa, com seus atributos de leveza e alegria, é imbricado ao ethos maternal misericordioso, enunciando o perdão como uma medicina para a alma. O perdão é espontâneo, ela confessa. O ethos maternal misericordioso associa-se ao sujeito-mãe de modo que o perdão é descrito como um dom, gesto natural e instintivo. Desse modo, entendo que, nesta cena enunciativa, o perdão não é concebido como um processo, sendo acionado automaticamente pelas injunções do ethos pré-discursivo e pelo ethos dito da enunciadora (*Através daquele perdão que saiu assim... espontâneo do meu coração, confesso pra você. Foi me aliviando né. Perdoar faz bem sim.*), tratando-se de um elemento compulsório. Esta cena, situada em um programa que apresenta a imagem festiva e descontraída do povo brasileiro como um dado estabilizado, é representativa do ressentimento camuflado na sociedade brasileira, na leitura de Kehl (2005, p. 63):

Se o ressentido declarado é malvisto em razão da baixa de seus sentimentos, o ressentimento camuflado exibe traços que se confundem com pureza moral, nobreza de espírito, e com as aflições secretas daqueles que nasceram com uma sensibilidade privilegiada

De maneira a arrematar a tese sustentada ao longo do programa, o repórter alia o discurso religioso cristão ao discurso científico, sustentando o perdão como chave mágica, devidamente testada em laboratório, para abrir o segredo da felicidade:

Repórter (narração em off): Para a ciência, perdoar e deixar a vida mais leve é um dos muitos segredos da felicidade.

Assim, a reportagem se encaminha para o encerramento ao som da canção *Shiny Happy People (R.E.M)* à medida em que a narração em off enuncia, num tom esperançoso, como o perdão é fundamental para uma vida feliz. Em cortes rápidos, ouvimos alguns entrevistados citarem a visão de artistas consagrados sobre a felicidade (*John Lennon falava que a felicidade vem quando a gente está distraído/ Cada dia que não tenha alegria é um dia perdido, dizia Charlie Chaplin*) enquanto vemos mãe e filha abraçadas, pessoas sorrindo à toa na rua ou na praia, pais ajudando a filha pequena a andar, palhaços e crianças gargalhando etc..., encerrando o programa com um Tom alegre e esperançoso, acionando cenas que validam a corporalidade que pretende associar ao povo brasileiro o ethos do “campeão mundial do otimismo”.



Figura 35

Em suma, é possível concluir que o modo como o Globo Repórter apresenta e defende a sua tese (em linhas gerais: perdoar traz felicidade e o povo brasileiro tem vocação para a alegria) faz emergir um ethos científico que se associa ao programa, legitimando-o como uma fonte confiável de divulgação científica. E assim, por meio de um Tom professoral, sábio e racional corporificado em seu apresentador, o Globo Repórter se autoriza a recomendar práticas de bem-estar e a ditar costumes. Nesse processo, o programa também confere uma corporalidade ao seu destinatário, ou seja, ao povo brasileiro. Valendo-se de variadas cenografias (entrevista, da campanha de conscientização, do depoimento, da dramatização e até a montagem musical) e imbricando *ethé* pré-discursivos de maternidade, brasilidade e cristandade, o programa sustenta um discurso que, ao se situar num ponto de contato entre o religioso e o científico, qualifica o perdão como receita médica e mágica para a felicidade.

Assim sendo, é curioso constatar como diferentes modos de enunciar um mesmo evento não implicaram na emergência de representações radicalmente opostas desta mãe-que-perdoa. Tanto o jornalismo policial sensacionalista quanto o programa de reportagens associado a um ethos científico recorreram aos mesmos *ethé* pré-discursivos de maternidade (ressaltando-se, no Globo Repórter o forte apelo ao ethos de brasilidade alegre) para conferir à Mãe-que-Perdoa um caráter nobre e exemplar. Nesta reincidência (e aqui retomo também a construção presente em *Amor de Mãe*), destaca-se como essa visão específica em relação à conduta materna parece, de algum modo, prevalecer em diferentes segmentos do discurso midiático, apoiando-se, além disso, em outras construções (o Cristão Exemplar, O Brasileiro Feliz) que se reforçam mutuamente.

Capítulo 6. MATARAM NOSSOS FILHOS: ETHOS MATERNAL E AÇÃO POLÍTICA

Maria Marruá: *Deus tá dando um castigo pra nós. Deus dá, depois ele tira de nós e deixa nós sofrendo até o final dos dias. Não quero mais sofrer, Gil.*

Gil: *Deus teve um filho e botou o filho no mundo. Ele morreu na cruz pra salvação de todos nós.*

Maria Marruá: *Deus não pariu, Gil. Quem pariu foi Maria. Se Deus tivesse parido, ele não botava na cruz.*

Gil: *Não fala isso que é pecado, Maria.*

Maria Marruá: *Eu não quero mais saber dessa história de Deus, tá me ouvindo?*

(Diálogo entre Gil e Maria Marruá na novela *Pantanal*, TV Globo, 2022)⁴⁶

Na introdução desta dissertação, menciono um diálogo da novela *Amor de Mãe* (em exibição no começo desta escrita, em 2020) que apresenta uma figura materna capaz de perdoar a mulher que a sequestrou e que, entre outros crimes, tentou assassinar a sua filha. Sua compaixão é enunciada de modo tão “instintivo” que evoca, nesta composição de personagem, o ethos maternal misericordioso. Posto isto, considero muito apropriado encerrar este trabalho destacando um diálogo da novela *Pantanal* (2022, *remake* da novela de 1990) que apresenta um contraponto à Mãe Misericordiosa: a Mãe-Leoa, capaz de responder com violência àqueles que atingem seus filhos.

O diálogo transcrito na epígrafe deste capítulo ocorre logo após o momento em que Gil interrompe uma tentativa de suicídio de Maria Marruá. O casal perdeu três filhos assassinados e a esposa, que está grávida, não deseja mais viver assombrada pela possibilidade de perder mais um filho tragicamente. A personagem em questão, Maria Marruá, atravessa o seu luto penosamente, fechando-se em uma casca agressiva e solitária e erguendo uma barreira contra qualquer um que se aproxime. No seu quarto parto,

⁴⁶ Transcrição de trecho da cena disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10452994/>

segundo a lenda que corre entre os poucos habitantes daquela região, Maria teria se transformado em onça para salvar sua recém-nascida, Juma Marruá, do bote de uma serpente. A partir desse ponto, ela e sua filha passam a representar as mulheres selvagens e valentes que sobrevivem em um cenário dominado pela presença masculina. Entendo a construção dessa personagem como uma elaboração dramática muito representativa do arquétipo da mãe-leoa, ou, a fim de descrever uma imagem mais brasileira, do arquétipo da Mãe-Onça.



Figura 36 – Cena da novela Pantanal (Maria Marruá se transforma em onça para salvar sua filha de uma serpente)

Pensando neste arquétipo, reviso o caminho da pesquisa realizada até estas considerações finais. Se investigamos, até então, o ethos maternal misericordioso que emerge da representação de mães-que-perdoam-o-assassino-de-seus-filhos em determinados segmentos da mídia, proponho apontar neste capítulo de encerramento (elaborado não apenas como conclusão, mas, também, como prenúncio de pesquisas futuras) para outra possibilidade de pesquisa, voltada para a representação midiática em torno desse imaginário de Mãe Feroz: a Mãe de Luta ou, mais especificamente, a Mãe Ativista.

Quando penso na relação entre mães que perdem seus filhos e transformam essa dor em uma luta feroz contra o mundo sou remetido imediatamente às mães que perderam seus filhos sequestrados, assassinados ou “desaparecidos” pela ditadura civil-militar que aprisionou o Brasil ao longo de duas décadas. Penso nas cartas de Irayama Benjamin, mãe de César Benjamin (menor de idade preso e assassinado durante a ditadura militar por

protestar contra o regime), que serviram de base para a realização do documentário *Fico te Devendo uma Carta sobre o Brasil* (2020) da cineasta Carol Benjamin. Nele, podemos ver a descrição do processo de luto desta mãe e sua tomada de consciência política em relação à situação do Brasil a partir da morte de seu filho. Fundadora do comitê brasileiro da anistia, Irayama afirma: “a militância dos meus filhos me tirou da minha vida pacata”. Irayama é, inclusive, autora do livro *Ofício de Mãe: a Saga de uma Mulher* no qual descreve justamente como o luto a conduziu para o ativismo político.

Ana. Sem Título (2021), híbrido entre documentário e ficção, é outro longa que é atravessado por essa questão. Nele, a cineasta Lúcia Murat ilumina um ponto muitas vezes negligenciado pela historiografia da ditadura militar: a luta das mulheres artistas. Num tom provocativo, o filme narra a história de Ana, personagem que não existiu, mas que, na mesma medida, certamente existiu. A atriz-personagem Stella (Stella Rabello) nos guia por meio dessa investigação fictícia ao buscar os arquivos que dariam conta dos últimos rastros dessa artista. Entre criações do que teria sido a vida e a obra de Ana, Stella passeia pelo mundo, conhecendo algumas obras da vida real. Em dado momento, por exemplo, a personagem-atriz presencia a performance *Mon Fils* de Lea Dublin, na qual a artista se propõe a cuidar de um bebê por um dia inteiro dentro de um museu aberto à visitação. Em outra passagem, ela prestigia, na Argentina, a marcha das *Madres de Plaza de Mayo*. Nela, vemos estas mães de pessoas vitimadas pelo regime militar argentino ostentando cartazes com dizeres combativos como *Memória Verdad Justicia, 30.0000 Compañerxs Desaparecidxs presentes, No perdonamos, No reconciamos e Cárcel a los genocidas*.

Nesta mesma passagem, podemos ouvir também um canto de luta entoado pelas *madres* durante a passeata:

Yo nascí combativo
Yo nascí con memoria
Y junto con las madres
Ya cambiamos la historia
Ya cambiamos la historia
Yo no soy como eses que se quedan en casa
Escuchando la tv para ver lo que pasa
Madres de la plaza

El pueblo las abraza!

Alerta, alerta, alerta

Que están vivos!

Todos los ideales de los desaparecidos

Destaco como ponto alto desta passagem o depoimento de uma das *Madres de Plaza de Mayo* que revela para a documentarista o sentido coletivo que o luto adquiriu na vida de cada uma delas:

Nós, as *madres*, não temos histórias pessoais. Nós contamos o que houve com todas, como nos unimos e por que lutamos. Todas lutamos por nossos filhos e seus ideais, eles eram revolucionários que lutavam por um mundo melhor e as *madres* apoiavam essa luta.

Nestas produções, verificamos, portanto, a representação de outro ideal de maternidade na cena midiática: a Mãe de Luta, a mãe que deslocou o seu luto individual para a esfera do ativismo político. Retomando Kehl (2020), me volto neste capítulo para as produções audiovisuais que contam a história daqueles que, mesmo impostos a condições massacrantes, não foram consumidos pelo ressentimento. Mais uma vez, saliento como a autora conceitua o ressentimento social: a insistência na luta pela rememoração dos danos sofridos – e pela sua reparação – não são características do ressentimento, pois o ressentimento se caracteriza justamente pela estagnação. O movimento dessas mães não está imbuído do caráter ressentido do perdão automático que enseja uma recompensa posterior por sua “bondade” ou “pureza”. O sentido de suas ações é a luta pela manutenção da memória e pela mudança do status quo. Neste cenário, estamos diante, portanto, do avesso do ressentimento social: a ação política.



Figura 37

Em vista disso, neste capítulo de conclusão desenvolverei brevemente alguns apontamentos a respeito do documentário *Mataram Nossos filhos* (2016), da cineasta Susanna Lira, que retrata a luta e o surgimento das *Mães de Maio* – organização brasileira

que abriga as reivindicações das mães que tiveram seus filhos assassinados pelo Estado – e foi lançado justamente no marco de dez anos da chacina da Candelária ocorrida em 2006 na cidade de São Paulo. Assim sendo, neste gesto de encerramento, tomo a liberdade de olhar para outro modo de representar as mães brasileiras na cena midiática – vislumbrando um possível desdobramento desta pesquisa – a fim de reforçar que o modelo da Mãe Misericordiosa – imbricada a uma identidade nacional – não é o único em circulação.

Este deslocamento analítico nos leva, então, do telejornalismo sensacionalista para outra cena englobante: o cinema documentário. Na tradição cinematográfica, o documentário se estabeleceu como um gênero característico pelas pretensões sociológicas de sua abordagem. Ao longo de sua história, tal natureza foi questionada e subvertida, mas, de modo geral, trata-se do gênero que se ocupa de documentar a história de povos, denunciar as mazelas sociais ou, entre tantos outros tópicos, discutir períodos da nossa História. Ainda assim, seu tratamento dos temas e dos sujeitos é, como afirma Arthur Omar (1997, s.p.), inegavelmente tributário do cinema de ficção, uma vez que “seu parto se deu no leito da ficção narrativa. O modo de aparecer do seu objeto, o modo de construir a existência desse objeto é rigorosamente idêntico ao filme de ficção”.

Partindo desta concepção, entendo que muito embora neste documentário a temática das mães que perdem seus filhos assassinados se distancie radicalmente da abordagem dos jornais policiais sensacionalistas, cabe frisar que o cinema documentário – tal qual o cinema de ficção –, por óbvio, também funciona pela espetacularização dos fatos e personagens narrados. Ainda que seja conferido o devido tratamento ao luto dessas mães – no caso deste documentário –, uma vez que se mantém preservado o caráter político de suas movimentações, o filme segue produzindo a partir de uma estética e de um ponto de vista, jamais se tratando de uma captura isenta da realidade. As histórias pessoais e a luta coletiva são retratadas por meio de procedimentos próprios da realização do cinema de ficção que dispõem o objeto narrado, muito conscientemente, a serviço de um espetáculo.

Estabelecidas essas diretrizes, seguimos para uma análise breve de algumas passagens do longa.

Nas primeiras cenas (figura 38), o filme reúne algumas das *Mães de Maio* para uma visita a um cemitério. Trajadas com blusas que carregam o nome do movimento e

são estampadas com uma bandeira do Brasil em preto-e-branco desenhada com cruces no lugar das estrelas (simbolizando o luto que deveria ser reconhecido por toda uma nação), as mães se abraçam, choram e se amparam. Esta apresentação dita o Tom sensível e o Caráter político que governa a produção. Estas mães são retratadas a um só tempo como indivíduos em sofrimento por suas perdas pessoais e como um movimento organizado politicamente para reivindicar os seus direitos.



Figura 38

Nesse sentido, proponho que a espetacularização neste longa se dá por meio do tratamento poético da temática e dos sujeitos retratados. Como a própria descrição do filme na *Globoplay* destaca:

O Brasil é o país que mais mata no mundo, a maioria jovens, que perdem precocemente a chance de viver seus sonhos e desejos. O filme constrói **uma narrativa poética acerca da jornada das Mães de Maio.**



Figura 39

Ainda na introdução, surgem imagens de garotos brincando (*figura 39*) na praia. Em uma primeira leitura, entendo que o longa retrata, alegoricamente, como poderia seguir a vida dos meninos que foram assassinados pelo Estado. As imagens privilegiam silhuetas e planos-detelhe dos pés e mão, borradas o suficiente para impedirem o reconhecimento específico do rosto desses rapazes. Essa construção reforça o caráter coletivo da luta das Mães de Maio, reiterando o sentido de que não se trata apenas do luto pela morte deste ou daquele indivíduo, mas, sim, o luto pela morte sistemática de pessoas negras como resultado da violência policial. Estas composições visuais, de profundo teor alegórico, são muito presentes no curso da narrativa, costurando poeticamente as histórias de cada morte com as opiniões de especialistas sobre a dimensão sociopolítica da questão. Reforçando o Tom poético que predomina no longa, o poema *Ditadura que Perdura* (escrito por Rose Nogueira, jornalista e militante do grupo Tortura Nunca Mais) é narrado em *off* em conjunção à sequência de composições alegóricas (*figura 39*) que abrem o filme, como vemos a seguir:

*Corria o mês de maio
mês das noivas e das mães
no Estado de São Paulo, no ano de 2006
em uma semana apenas
filhos se transformaram
em corpos cheios de sangue
naquelas malditas cenas*

*todos eles tinham mãe
e um dia tiveram três quilos
mamaram em uma mulher
pra ela é o melhor, é o seu filho
como pensar que um dia choraria com tanta dor
pela perda do seu menino, sua alegria, seu grande amor
a lembrança dos sete dias
que abalaram qualquer ser vivo
pesam mais pela impunidade, pela injustiça
um castigo
que mãe nenhuma suporta
ditadura que perdura
pra quem daria sua vida
pra ter o seu filho de volta*

(Ditadura que perdura, Rose Nogueira)

Destaca-se, para além dos depoimentos pessoais de várias mães a respeito da história do dia do assassinato de seus filhos, o modo como elas se organizaram para levar suas lutas adiante. Assim, o filme posiciona essas figuras como verdadeiras líderes políticas (figura 40), empunhando microfones, bandeiras e cartazes com mensagens revolucionárias em cenários de debates políticos, protestos e conferências internacionais sobre os direitos humanos.



Figura 40

Na figura 40, Débora, uma das fundadoras das Mães de Maio, discursa diante de uma plateia composta por integrantes do movimento e lideranças de partidos políticos. Ao fundo, vemos uma bandeira do Brasil subvertida em preto-e-branco, com cruzeiros ocupando o lugar das estrelas e com os dizeres “Memória, Justiça, Liberdade e Verdade” substituindo o lema original “Ordem e Progresso”. Abaixo da bandeira também se destaca o dizer: “contra o terrorismo de Estado”. Ao longo de sua fala, o Tom assumido por Débora é inflamado e assertivo: “o Estado tenta ser um gigante, mas as Mães de Maio é muito mais”. Pela sua própria descrição, Mãe de Maio é uma nomeação que ganha um estatuto de agente político. As *Mães de Maio* se posicionam na cena – pensando no eixo categorial do ethos –, inicialmente, como Mães de filhos assassinados pelo Estado, no entanto, à essa categoria se associa outro traço: o ativismo político. Elas são mães em luto cujo discurso se sustenta em falas reivindicatórias carregadas de consciência política: “pela desmilitarização da polícia”, “pelo direito ao grito”, “os nossos mortos têm voz!”. Nesta cena enunciativa, apresentar-se como *Mães de Maio* faz erigir um ethos maternal ativista, sustentado por dizeres como: “O Brasil é produtor de Mães de Maio” e “O Brasil, ele quer mostrar pro mundo um país que ele não é. Mas é mentira, essa integração não

existe não”. Nesse ponto, destaco o trecho seguinte como uma síntese da imagem que as enunciatórias fazem emergir ao longo da enunciação:

A gente não quer que as pessoas se comovam, a gente quer que as pessoas entendam que nós queremos justiça. Que nós não estamos chorando porque somos coitadinhas, porque queremos que vocês se comovam com o nosso choro. Que vivemos num país que ele é genocida. É um país genocida. A gente vai cobrar e nós vamos até o fim.

Em outra passagem do documentário, Rose Nogueira se refere à líder das Mães de Maio como “exemplo do Brasil”. A mãe exemplar nesta construção, portanto, não é valorada pelos seus atributos de bondade e compreensão, mas por sua articulação política.

Por fim, seguindo para o desfecho (figura 41), podemos observar como o Tom poético das imagens instaura o sentido de que esses jovens seguem vivos por meio da luta de suas mães. Débora, a *Mãe de Maio* que é referenciada como “exemplo do Brasil”, vai ao encontro de um dos meninos que protagonizam essas cenas, postando-se ao seu lado e envolvendo-o com um de seus braços. Desta imagem, emerge o sentido de que a luta dessas mães é, não apenas um modo de reivindicar uma justiça para os seus filhos e por suas memórias, mas, também, para impedir que essa violência se repita com outros meninos brasileiros. Nesse sentido, por meio do ativismo elas recuperam de algum modo a presença de seus filhos.



Figura 41

Diante deste quadro, entendo que seja possível encerrar este tópico pontuando um primeiro gesto de análise (que pode vir a ser uma questão-motriz de outro problema de pesquisa) no que tange a construção do ethos maternal nas produções analisadas ao longo desta dissertação: tanto a Mãe Misericordiosa quanto a Mãe de Luta são categorias que podemos situar, pela memória discursiva, como resultantes de *ethé* prévios que dão acesso a um mundo ético da maternidade ideal. Por um lado, a mãe bondosa e piedosa, fonte do amor certo e inesgotável. Por outro, a mãe valente e engajada cuja força é capaz de liderar um movimento. Em que pese o fato de que a segunda categoria subverte alguns pressupostos de um suposto “instinto materno” ao transpor essa maternidade de uma esfera doméstica para a luta nas ruas, o que se destaca, na minha leitura, é a percepção de que ambas são valoradas (por razões distintas), na cena midiática, como Mães Exemplares.

BALANÇO FINAL

(...) Despertada por esse pranto, a marquesa pôde ainda olhar sua querida Moína; depois, ouvindo seus soluços que pareciam querer romper aquele seio delicado e em desordem, contemplou a filha e sorriu. Esse sorriso provava à jovem parricida que o coração de uma mãe é um abismo no fundo do qual há sempre um perdão.

(BALZAC, A Mulher de 30 Anos, 1984 [1842], p.107)

Introduzo o estágio final deste trabalho retomando, em maior detalhe, os sentidos da epígrafe desta dissertação. Neste fragmento podemos ver como o chavão “o coração de uma mãe é um abismo no fundo do qual há sempre um perdão” está situado no interior de um enredo que fala do perdão de uma mãe (a marquesa d’Aiglemont) frente à indiferença cruel que a própria filha (a condessa Moína) dispõe em sua direção. Em outra passagem, o narrador sentencia a natureza do amor maternal que constitui esta personagem:

Seu amor de mãe chegara a esse ponto: amar a filha, temê-la, receber uma punhalada e seguir adiante. O sentimento materno é tão grande nos corações apaixonados que, antes de chegar à indiferença, uma mãe deve morrer ou apoiar-se numa grande força, a religião ou o amor. (p. 105)

Este excerto de uma obra do século XIX é um indício de como o imaginário de uma maternidade com poderes milagrosos de perdão e compreensão circula de modo reiterado ao longo dos tempos. O coração materno (“um abismo”) é significado, desse modo, como um espaço infinito e insondável onde o perdão seria, ainda assim, fatalmente localizado.



Figura 42 – Cartaz que ilustra a matéria “Frase da Semana” na Revista Superinteressante.

Na figura 42, vê-se um cartaz que ilustra a edição de janeiro de 2011 da coluna “Frase da Semana” da revista Superinteressante⁴⁷. A respeito da citação escolhida para esta semana (trecho do romance de Balzac), a jornalista reafirma veementemente a validade desse imaginário de maternidade, como podemos observar: “Ascensão da burguesia à parte, uma coisa é certa: mãe realmente perdoa tudo que o filho faz, ou quase tudo, e isso não muda não importa o século em que a gente esteja”.

Chamo atenção para o modo como uma citação de um autor europeu do século retrasado foi compreendida há poucos anos por esta revista brasileira porque – para além do incômodo com a circulação de um discurso que defende o perdão como um gesto intrínseco às mães – o presente trabalho parte da identificação de que há certa regularidade, na representação midiática, no modo como este imaginário de maternidade misericordiosa circula num imbricamento com um imaginário de brasilidade.

Como foi exposto no capítulo 1 (*Mãe Perdoa Assassino do Filho: Uma Cena Disparadora*), há um arquivo que participa da concepção desta pesquisa cujo ponto inaugural é o filme *Mother!* (e sua representação de uma maternidade agredida e

⁴⁷ Matéria de autoria de Anita Porfírio, publicada em 11 de janeiro de 2011 na Revista *Superinteressante*. Disponível em: <https://super.abril.com.br/blog/superblog/frase-da-semana-8220-o-coracao-de-uma-mae-e-um-abismo-no-fundo-do-qual-sempre-se-encontra-o-perdao-8221-8211-honore-de-balzac/>

sacrificada da qual se exige um poder milagroso para perdoar todo o mal que a atingiu) e se estende até uma matéria do Fantástico que celebra o perdão de um homem negro a uma pessoa que o “reconheceu” erroneamente como agente de um crime. Neste movimento, entendi que o meu foco deveria se voltar para a cena midiática brasileira, atentando para a representação das vítimas que concedem um perdão público a seus algozes e, num recorte mais específico, das mães que perdoam os assassinos de seus filhos.

Assim sendo, me voltei, ao longo desta pesquisa, para a descrição e a análise de produções da televisão brasileira (incluindo alguns programas policiais, o *Globo Repórter* e a campanha de divulgação da novela *Amor de Mãe*) que retratavam uma maternidade idealizada por sua capacidade inata para o perdão.

Filiada à Análise de Discurso, com ênfase nos conceitos de Ethos, Mundo Ético e Cena de Enunciação conforme a abordagem de Maingueneau (2020), esta pesquisa se desenvolveu num cruzamento com a psicanálise, a filosofia e a sociologia, ancorando-se em reflexões de Chauí (2000) sobre a formação do Brasil e o mito da não-violência brasileira, nos apontamentos de Hollanda (2020) que problematizam certa construção de um caráter nacional a partir do entendimento do brasileiro como o Homem Cordial e, de modo ainda mais significativo, este trabalho é norteado pelo conceito de Ressentimento Social, como proposto por Maria Rita Kehl (2020), com ênfase na expressão do ressentimento camuflado na sociedade brasileira.

Tais fundamentações embasaram uma análise que lidou reiteradamente com a identificação de um imaginário de brasilidade que conserva a passividade, a alegria e o conformismo como traços marcantes de uma determinada representação sobre a identidade nacional; representações midiáticas que pudemos constatar, no decorrer da análise, estarem profundamente marcadas pelo ressentimento social.

O dispositivo televisivo, por sua vez, foi assumido neste trabalho como um *mídiu*m (SALGADO; OLIVA, 2020) de acordo com Debray (2000), ou seja, como vetor de sensibilidade que induz a determinados comportamentos e visões de mundo. E a seu funcionamento foi atribuído, ainda, um caráter fetichista (KEHL, 2004) devido ao seu deliberado ocultamento como mediador da realidade que transmite.

Quanto aos programas policiais sensacionalistas, verificou-se que há uma indução a uma visão de mundo punitivista e ressentida que pode ser observada no funcionamento discursivo das cenas de perdão público destas mães aos assassinos de seus filhos. Isto

porque o perdão destas mães é enunciado como um elemento divino, transcendente, que visa a libertar a alma do assassino da condenação do “juízo final”, preservando, no entanto, a sua convicção na punição e no encarceramento do indivíduo no plano terreno. Assim sendo, o perdão é um gesto cúmplice da lógica punitivista na medida em que alivia a consciência dos condenadores e, ao mesmo tempo, os conserva revestidos de uma superioridade moral por terem sido capazes de perdoar. Tratando-se de um segmento midiático que costuma explorar a violência como objeto de espetacularização, concluímos, então, que a espetacularização do perdão não é um elemento contraditório, mas, sim, muito afinado ao discurso punitivista que fundamenta tais programas. A espetacularização do perdão se ampara, sobretudo, no traço da covardia moral que caracteriza o ressentimento: o sujeito não revida, não reivindica, não expressa seu descontentamento porque deseja ser premiado por uma instância mais poderosa em razão do seu bom-comportamento e de sua nobreza moral.

Nesse gesto de conclusão, retomo, portanto, as regularidades apontadas no capítulo 4 (*Casos de Polícia: O Perdão Televisionado*) desta dissertação.

Assim, na análise dos programas policiais sensacionalistas que retratam as mães-que-perdoam-os-assassinos-de-seus-filhos pude constatar que o discurso cristão é basilar para a emergência do ethos maternal misericordioso. Erigindo-se a partir do cristianismo (seu eixo ideológico), o ethos maternal misericordioso tem no perdão seu elemento compulsório, de modo que ele é associado ao sujeito-mãe na cena enunciativa como um dom, um instinto, um verdadeiro poder divino, enquanto os assassinos sequer precisam pedir perdão para que a cena da mãe-que-perdoa-o-assassino-do-filho seja instaurada.

Quanto à constituição do ethos maternal misericordioso, pudemos descrever e analisar as suas três dimensões: i) no eixo categorial, as locutoras se posicionam como mães em relação aos demais interlocutores em cena, sustentando-se em cenas validadas como ‘a mãe dando uma lição ao filho’ de modo a produzir o seguinte efeito de sentido: elas devem cuidar e amar mesmo os assassinos de seus filhos, uma vez que, por serem mães, elas devem supostamente compreendê-los, à medida em que eles também são filhos de alguém. ii) no eixo experiencial, abundam os predicados que atribuem ao ethos maternal um caráter doce, sereno, compassivo, misericordioso, altruísta, bondoso iii) na dimensão ideológica, os traços sociopsicológicos são comungados ao cristianismo, elegendo como fiador do ethos a própria Virgem Maria, mãe sublime e soberana que

acompanhou seu filho ser torturado, crucificado e assassinado e, ainda assim, perdoou seus algozes.

Em seguida, no capítulo 5 (*O Mistério da Felicidade e a Magia do Perdão: Na tela da Globo, um Ethos de Brasilidade*), numa visada rumo a outro segmento do jornalismo – o jornalismo de reportagem investigativa com pretensões científicas –, pudemos verificar outra regularidade: a mãe-que-perdoa-o-assassino-do-filho foi igualmente enunciada em associação a um ethos maternal misericordioso, validada nesse caso não apenas pelas bênçãos divinas, como também pelas recomendações científicas. Neste capítulo, foi realizada uma breve análise do papel da rede globo na construção de uma ideia de “integração nacional”. A emergência de um mundo ético de maternidade bondosa a partir da campanha publicitária da novela Amor de Mãe encabeçada pelo slogan “*Tudo é Incerto. Menos o Amor de Mãe*” também foi entendida como uma cena enquadrada por tal posicionamento editorial. Neste ponto, destacou-se a análise do ethos enquadrante, ou seja, do posicionamento editorial da TV Globo como uma emissora muito interessada em mobilizar discursos de superação e bem-estar alicerçados por uma ideologia neoliberal. A circulação destes discursos de perdão públicos dialoga com os discursos apaziguadores que desmobilizam a luta por direitos e enaltecem as conquistas via “esforço” individual, celebrando um país onde a desigualdade é brutal, mas a alegria pode supostamente independe do bem-estar financeiro. Em outras palavras, o sentido que se instaura a partir do discurso de que “perdoar faz bem à saúde” resulta no seguinte efeito: se você apresentar bom comportamento (se você perdoar, amar e compreender) será recompensado no final, tal promessa é a base para as formações do ressentimento.

De modo geral, é possível apontar, a partir da análise destes programas, que o ethos efetivo que emerge é a Mãe Eleita, aquela que é comum e excepcional, humilde e sobrenatural, A Escolhida para exercer um ato digno de Deus: perdoar seu pior algoz.

Encerrada a revisão dos capítulos de análise, retorno para o começo deste trabalho, para a etapa em que me pergunto se poderíamos entender de que modo o funcionamento desses discursos de perdão é ressentido e, indo mais além, se não residiria no ressentimento desses sujeitos uma silenciosa indignação quanto à “impossibilidade de se vingar de Deus”.

i) À luz das análises, entendo que o discurso de perdão automático, apressado e espetacularizado atende a um desejo de manutenção do *status quo* que satisfaz o

posicionamento editorial das emissoras que veiculam esses programas, uma vez que o condenado será punido e essa mãe (por conseguinte, todos nós) ainda se mantém intacta, livre do fardo de ter expressado sentimentos negativos.

ii) Quanto à segunda questão, analisando a enunciação destas mães-que-perdoam, foi possível observar desencaixes entre os *ethé ditos* e mostrados que apontavam muitas vezes para a identificação de uma raiva contida que, por não ser direcionada (talvez pelo pudor de mirar em Deus?), implodia, vazando na expressão do ressentimento camuflado. Tais desencaixes configuram-se, em minha análise, como traços constitutivos do funcionamento discursivo do ressentimento camuflado na constituição do *ethos* maternal misericordioso. Enquanto *mídiuns*, é possível afirmar que estes programas sensibilizam a audiência para a adesão de um discurso ressentido, punitivista e enlaçado a um determinado ideal de maternidade sublime e a um ideal de brasilidade conformista.

Antes de encerrar, cabe deixar registrado o seguinte: dada a relevância do cristianismo na construção do *ethos* maternal misericordioso, o trabalho poderia ser enriquecido com contribuições da teologia ou da antropologia que abordassem, por exemplo, questões relativas à identidade evangélica brasileira. Também seriam bem-vindas teorias psicanalíticas ou feministas sobre a maternidade que aprofundassem a pesquisa na descrição deste mundo ético. Tais “lacunas” não se configuram, entretanto, como faltas, mas, sim, como pistas teóricas para futuros trabalhos.

Finalmente, apesar do corpus não abranger as variadas representações da mãe que tem seu filho assassinado na mídia brasileira, acredito que esta pesquisa tenha cumprido, em alguma medida, a tarefa de analisar um Brasil à luz do mito da não-violência, do homem cordial e do ressentimento social, percorrendo questões muito pertinentes para refletirmos sobre as paixões que estão movendo ou imobilizando este país.

REFERÊNCIAS

- ACHARD, Pierre. Memória e Produção Discursiva do Sentido. In: ACHARD, Pierre... [et al.] **Papel da Memória**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.
- ANSART, Pierre. História e Memória dos Ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.). **Memória e (Res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.
- BUCCI, Eugenio; KEHL, Maria Rita. **Videologias: Ensaio sobre televisão**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. São Paulo, SP: Editora Fundadora Perseu Abramo, 2000.
- FIDÉLIS, Pe. Dr. Stockel. “**Maria, Mãe da Misericórdia**”. De Magistro de Filosofia, Ano IX, no. 19. Anápolis, Goiás: Faculdade Católica de Anápolis, 2016.
- GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. A mídia e a espetacularização da cultura. IN: **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. [organizado por Maria do Rosário Gregolin]. São Carlos (SP): Claraluz, 2003.
- KEHL, Maria Rita. **O Ressentimento Camuflado da Sociedade Brasileira**. Novos Estudos nº 71, março, 2005.
- KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo, SP: Editora Boitempo, 2020.
- KEHL, Maria Rita. **Bovarismo Brasileiro**. São Paulo, SP: Editora Boitempo, 2018.
- HERBERT, Thomas. Reflexões Sobre a Situação Teórica das Ciências Sociais e, especialmente, da Psicologia Social. In: ORLANDI, Eni. **Análise de discurso**. Campinas, SP: 4ª edição – Pontes Editores, 2015.
- HOLLANDA, Sergio Buarque de. **O Homem Cordial**. São Paulo, SP: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo, SP: Editora Cortez, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique. Argumentação e Cenografia. In: BRUNELLI, Anna Flora; FONSECA-SILVA, Maria da Conceição; MUSSALIM, Fernanda (Org.). **Língua, texto, sujeito e (inter)discurso**. São Carlos: João & Pedro Editores, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e Análise do Discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no Discurso: a Construção do Ethos**. São Paulo, SP: Editora Contexto, 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. **Variações sobre o Ethos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2020.

MELO, Mônica Santos de Souza. A Socialização do Particular em Programas de Televisão. In: EMEDIATO, Wander; LARA, Gláucia Muniz Proença (org.). **Análises do Discurso Hoje**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Nova Fronteira, 2011.

NEGRINI, Michele; TONDO, Romulo. **O Apresentador Espetáculo: O Discurso de José Luiz Datena**. Estudos em Jornalismo e Mídia Vol. IV, Nº 1, 1º semestre de 2007.

OMAR, Arthur. **O Antidocumentário, Provisoriamente**. Cinemais, Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, p. 179-203, set./ out. 1997.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Prefácio. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

POSSENTI, Sírio. **Questões para Analistas do Discurso**. São Paulo, SP: Parábola Editorial, 2009.

SALGADO, Luciana Salazar. **Mídium e Mundos Éticos: Notas Sobre a Construção do Observatório da Literatura Digital Brasileira**. Estudos da Língua(gem) V.18, Nº 3, p. 33-53, set-nov de 2020.

SALGADO, Luciana Salazar; OLIVA, Jaime. **Espaço Comunicativo e Fratura Social / Jaime Oliva e Luciana Salazar Salgado**. Belo Horizonte [MG]: Fino Traço, 2020.

ZOPPI-FONTANA, Mónica G. Arquivo jurídico e Exterioridade. A construção do corpus discursivo e sua descrição/interpretação. In: E. Guimarães e M. R. Brum de Paula. **Memória e sentido**. Santa Maria, UFSM/PONTES, p.93-116, 2005.